

**CROATICA et SLAVICA IADERTINA**

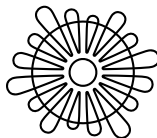
---

---

**VOL. 20/2**

---

---



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

IZDAVAČ / *Publisher*  
Sveučilište u Zadru / *University of Zadar*  
Mihovila Pavlinovića 1, 23000 Zadar, Hrvatska

POVJERENSTVO ZA IZDAVAČKU DJELATNOST / *Publishing Committee*  
Lena Mirošević (predsjednica / *Chair*)

GLAVNA I ODGOVORNA UREDNICA / *Editor-in-Chief*  
Rafaela Božić

ZAMJENICA GLAVNE UREDNICE / *Deputy Editor-in-Chief*  
Miranda Levanat-Peričić

UREDNIK TEMATA / *The Guest Editor*  
Tin Lemac

IZVRŠNA UREDNICA / *Executive Editor*  
Eugenija Čuto

UREDNIŠTVO / *Editorial Board*  
Rafaela Božić (Zadar), Josip Galić (Zagreb), Sanja Knežević (Zadar), Josip Miletić (Zadar),  
Ante Periša (Zadar), Krystyna Pieniżek-Marković (Poznań), Larisa Raciburskaja (Njižnji Novgorod),  
Marina Radčenko (Zadar), Ljudmila Vasiljeva (Lavov)

ZNANSTVENI SAVJET / *Scientific Board*  
Maciej Czerwiński (Krakov), Adnan Čirgić (Cetinje), Mislav Ježić (Zagreb),  
Francisco Javier Juez Gálvez (Madrid), Karel Jirásek (Prag), Andrea Zorka Kinda-Berlaković (Beč),  
Polina Korolkova (Moskva), Josip Lisac (Zadar), Ivan Lupić (Rijeka), Dubravka Oraić Tolić (Zagreb),  
Boris Orekhov (Moskva), Marina Urtminceva (Njižnji Novgorod), Josip Užarević (Zagreb)

ADRESA UREDNIŠTVA / *Adress of the Editorial Board*  
Croatica et Slavica Iadertina, časopis Odjela za kroatistiku i Odjela za rusistiku  
Sveučilište u Zadru, Odjel za kroatistiku i Odjel za rusistiku,  
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, 23000 Zadar, Hrvatska / Croatia  
Tel. +385(0)23/200-553  
e-mail: csi.unizd@gmail.com

GRAFIČKO OBLIKOVANJE / *Graphic design*  
Sveučilište u Zadru

NASLOVNICA / *Cover page*  
Bovani design

ČASOPIS IZLAZI DVAPUT GODIŠNJE / *Published twice a year*

ISSN 1845-6839 (Tisak)  
ISSN 1849-0131 (Online)

Časopis se referira u Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA), Linguistic Bibliography,  
Bibliography of Slavic Linguistics, Humanities International Index, Humanities Source Ultimate i European Reference  
Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS), DOAJ – Directory of Open Access Journals,  
Web of Science – Emerging Source Citation Indeks, SCOPUS

Publikacija se objavljuje financijskom potporom Ministarstva znanosti i obrazovanja.

SVEUČILIŠTE U ZADRU  
UNIVERSITAS STUDIORUM JADERTINA  
*Odjel za kroatistiku i Odjel za rusistiku*

CROATICA  
et SLAVICA  
IADERTINA

VOL. 20/2

Sveučilište u Zadru  
Zadar, 2024.

# KAZALO / CONTENTS

UVODNIK

RADOVI

**Temat: BILO KUDA, STIL SVUDA (Stilistika u teoriji i praksi)**

UVODNA RIJEČ UREDNIKA TEMATA 13-14

TATJANA ISKOVIČ

Религиозный функциональный стиль: проблемы понимания текстов разных жанров в современной православной коммуникации 17-35  
*Religious Functional Style: Problems of Understanding Texts of Different Genres in Modern Orthodox Communication*

N. I. KLUSHINA

Категория стиля в современной стилистике и стилистические идеи С. Гайды 37-47  
*The Category of Style in Modern Stylistics and the Stylistic Ideas of Stanisław Gajda*

G. G. HAZAGEROV

Трёхмерное пространство стиля 49-75  
*Three-Dimensional Space of Style*

TEUTA SERREKI JURIĆ

Epistolary Topoi in the Correspondence between Byzantine Emperor Constantine VII Porphyrogenitus and Theodore, Bishop of Cyzicus 77-115  
*Pismovna topika u korespondenciji između bizantskog cara Konstantina VII. Porfirogeneta i kizičkog biskupa Teodora*

SANJA BARIČEVIĆ

Neka obilježja Pupačićeva leksika u zbirci pjesama *Mladići* 117-141  
*Some Features of Pupačić's Lexic in the Collection of Poems Mladići*

ĐURĐICA GARVANOVIĆ-POROBIJA

Je li stil i danas „Čovjek sam”? Stil UI pjesama o oblaku i smrti 143-169  
*Is Style "Only Human" Today? Style in AI Poems about a Cloud and Death*

MARIN VLAINIĆ  
Poezija je ono što se (ne) izgubi u prijevodu: stilistički izazovi u prevođenju Anke Žagar 171-193  
*Does Poetry Get Lost in Translation: Stylistic Challenges in Translating Anka Žagar*

IVAN ŠUNJIĆ  
(Meta)refleksivni lirski subjekt i tijelo: stilistička konceptualizacija 195-217  
pjesničke knjige *Ipak, zora* Tomislava Augustinčića  
*The (Meta)reflexive Lyrical Subject and Body: Stylistic Conceptualization of the Poetry Book Still, Dawn by Tomislav Augustinčić*

SANJA TADIĆ-ŠOKAC  
Policija i politika književnosti u romanu *Vježbanje života* Nedjeljka Fabria 219-235  
*The Police and Politics of Literature in the Novel Vježbanje života [The Exercise of Life] by Nedjeljko Fabio*

MONIKA JURKOVAC  
Analiza paratekstualnih elemenata naslovnica odabranih ljubavnih romana 237-255  
*Analysis of the Paratextual Elements on Selected Croatian Romance Novel Covers*

## VARIA

ТЕТЬАНА ФУДЕРЕР  
Цільове анкетування в системі методів дослідження конфліктної 259-279  
мовної взаємодії в Україні: переваги і застереження  
*Target Survey as one of the Research Methods of Language Conflict in Ukraine: Advantages and Limitations*

ZHANAR KARIMOVA  
Жанровая специфика серийности сборника блогов 281-309  
Лили Калаус *Иероглиф жизни*  
*The Genre Specificity of Seriality in Lilya Kalauš's Blog Collection*  
The Hieroglyph of Life

IVANA PERUŠKO  
Jezik kao antisentimentalni postupak: esej *Soba i pol* Iosifa Brodskoga 311-335  
*Language as Antisentimental Procedure: The Essay In a Room and a Half by Iosif Brodsky*

# KAZALO / CONTENTS

## PRIKAZI

MARTIN HENZELMANN

Društveno značenje jezika. Dražen Pehar: *Jezik kao tvorac kolektivnoga tijela – naturalistička perspektiva*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada Napredak futura. 2023. ISBN: 978-953-169-516-9

339-343

## IN MEMORIAM

SANJA KNEŽEVIĆ

Ideja vitaliteta kao sveti mediteranski inat. *O pjesništvu Zlatana Jakšića*

347-349

MAŠA KOLANOVIĆ

Prostorna konceptualizacija hrvatske književnosti 19. i 20. st.

350-354

ANDREA MEYER-FRAATZ (JENA)

Sjećanje na Aleksandra Flakera

355-359

ZDENKA MATEK ŠMIT

U sjećanje na akademika Aleksandra Flakera.  
*L' enfant terrible*

360-362

KATARINA IVON

Teodora Vigato (1953. – 2024.).

U spomen

363-365

ŽELJKA ŠILJKOVIĆ

Snovi mogući i u stvarnosti. U sjećanje na Teu Vigato

366-375

NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ

Uz 100. obljetnicu rođenja Marija Festinija  
(Rijeka, 10. V. 1924. – Zadar, 26. VII. 1989.)

376-381

SANJA KNEŽEVIĆ

In memoriam Luku Paljetku (1943. – 2024.)

382-387

## UVODNIK

UDK: 655.535.4

DOI: 10.15291/csi.4627

Završila je i ova faza časopisa *Croatica et Slavica Iadertina* – vrijeme u kojem sam ja bila njegova glavna urednica. Nije bilo lako prihvatiti se uloge glavnog urednika nakon što je tu ulogu godinama obnašao prof. Josip Lisac. Činilo mi se da je glavno održati časopis, ali, srećom, zahvaljujući sjajnim suradnicima i autorima, časopis je ne samo zadržao svoju visoku a1 kategorizaciju nego i ove godine ušao u bitnu citatnu bazu podataka Scopus, a upravo smo dobili i pozitivan odgovor o privremenom ulasku u Emerging Sources Citation Index – Web of Science.

U ove četiri godine pristupali smo pitanjima slavistike i kroatistike vrlo široko, a iskristalizirala se i praksa da prosinački svezak bude obogaćen i posebnim tematom. Od prvog temata posvećenog radovima koji su bili plod međunarodnoga znanstvenog skupa *Joanna Rapacka i hrvatsko-poljske književne veze održanoga* na Sveučilištu u Zadru 23. rujna 2021. godine i koji su uredile Sanja Knežević i Krystyna Pieniżek-Marković, drugog temata *Tijelo, identitet i emocije u hrvatskom i slavenskim jezicima, književnostima i kulturama* koji je nastao u sklopu rada na istoimenom institucijskom projektu voditeljice Kornelije Kuvač-Levačić, koja je i uredila temat, do aktualnog temata o stilu koji je predložio i uredio kolega Tin Lemac. Raduje da će se tradicija nastaviti i u sljedećim godinama, 2025. tematom *Od Antikrista do Wolanda: personalizirano zlo u slavenskim jezicima, književnosti, kazalištu i filmu* kojim, kao njegovi urednici, kolega Josip Vučković i ja nastavljamo suradnju s časopisom, do temata za 2026. godinu (poziv za suradnju izaći će u sljedećem svesku), a bit će povezan s projektom *Kulturno pamćenje i ideološki kontekst(i) kanona hrvatske dječje književnosti* kolegice Katarine Ivon.

Ovom prilikom zahvaljujem tajnicima Josipu Vučkoviću i Eugeniji Čuto te kolegama iz uredništva. Sa svima njima bio je uistinu užitak surađivati. Osjećaj istinskog zajedništva na radu na našem časopisu svakako će mi nedostajati. Nove tehnologije omogućile su kontinuiran zajednički rad, bez obzira na to gdje se naši članovi nalazili – u susjednom kabinetu ili dalekoj Poljskoj ili Ukrajini.

Zadnji broj koji potpisujem kao glavna i odgovorna urednica nosi, osim sjajnih članaka, koji su velikom većinom izvorni znanstveni, i oni koji pripadaju tematu (i o čemu će više kolega Tin Lemac u svom osvrtu), i oni koji njemu ne pripadaju (rad

mlade znanstvenice iz Kazahstana Zhanar Karimove te radovi zagrebačkih kolegica Tetyane Fuderer i Ivane Peruško), i nekoliko tekstova neznanstvenog karaktera koji su mi posebno bliski. Radi se o tekstovima koji nas sjećaju na ljude koji su obilježili našu zadarsku, hrvatsku i svjetsku filologiju.

Ponajprije je tu sjećanje na pjesnika, prevoditelja i sveučilišnog profesora Zlatana Jakšića o čijoj nam poeziji govori tekst Sanje Knežević. Zlatan Jakšić i njegova interpretacija stihova, njegova duhovitost do zadnjeg trenutka i njegova strast prema književnosti ostat će zauvijek u mom sjećanju i sjećanju svih onih koji su ga poznavali.

Sjećanje na Aleksandra Flakera donosimo kroz čak tri teksta. To veliko ime, čiju stotu godišnjicu rođenja obilježavamo ove godine, željeli smo prikazati i kroz stručne naočale, ali i kroz intimnije tekstove o jednom bitnom prijateljstvu i o jednom mentorstvu. Zahvaljujemo Andrei Meyer-Fraatz koja nam je donijela tekst o Flakeru kao Saši – što je bio svima onima koji su s njim dijelili ljubav prema umjetnosti i književnosti posebno, zahvaljujemo i kolegici Zdenki Matek Šmit na dragocjenom zadarskom unikatnom sjećanju na Flakera kao mentora, zahvaljujemo i Maši Kolanović na dubinskom iščitavanju Flakerova doprinosa kroatistici (ali i šire).

Neočekivano, potpuno neočekivano, ovdje je i nekrolog o Teodori Vigato. Svi smo mislili da će se ovakav tekst pojaviti tek desetljećima kasnije, ali njezin život ugasio se prebrzo i sasvim nenadano. Ostavila je za sobom sjećanja i nevjericu da njezin vedar lik više nećemo susretati na ulicama Zadra, ali ni na najneočekivanijim adresama. O njoj smo dobili tekstove iz dva pera – pera njezine kolegice Katarine Ivon i Željke Šiljković, njezine suputnice po neočekivanim adresama. Zato i velika hvala kolegici Šiljković na dragocjenim sjećanjima na većini Zadrana nepoznatu stranu drage nam Teodore.

Sjećanje na Marija Festinija istaknutog talijanista i dugogodišnji profesora na zadarskoj talijanistici donosi nam Nedjeljka Balić-Nižić.

I na kraju, Luko Paljetak. Luko Paljetak bio je neodvojivi dio „scene” – koja je naš život. On je svaka daska naše pozornice, on je kulisa našega života – njegove pjesme čitali smo i čitali su nam ih kao djeci. Vjerujem da se mnoge generacije hrvatske djece ne mogu ni sjetiti trenutka kad su čuli za Luku Paljetka, jer je Luko Paljetak uvijek bio tu. Pogotovo zadarskim klincima moje generacije koje su mame i učiteljice vodile u sada za rušenje osuđenu zgradu kazališta lutaka u Jazinama i kad nismo znali da je ono što gledamo kazališna povijest, svjetska stvar. No sjećam se trenutka kad sam na studiju anglistike prvi put osvijestila sebi prevoditelja. Lukov prijevod *Canterburyjskih priča* čitala sam u potpunoj nevjerici. Zar je ovako moguće prevesti? Mnogo godina kasnije, prilikom jednog od njegovih dolazaka u

Zadar, iskoristila sam priliku i priznala mu tu svoju očaranost – i trenutak kad smo oboje počeli recitirati prvih nekoliko stihova na srednjoengleskom (rijetka stvar koju pamtim napamet) zauvijek će ostati sa mnom kao nešto najposebnije u životu.

*When that Aprilis, with his showers sweet,  
The drought of March hath pierced to the root ...*

U svom „oproštajnom” uvodniku posvetila sam najviše riječi „neznanstvenim” tekstovima o znanstvenicima. Znanstvenih tekstova nam ne manjka, ali u svojim znanstvenim nastojanjima ponekad zaboravimo na važnost sjećanja na ono ljudsko u nama, a toga ljudskog bilo je u Teodori Vigato, Zlatanu Jakšiću, Aleksandru Flakeru i Luki Paljetku beskrajno mnogo. Stoga su mi ovi tekstovi posebno bliski srcu. U današnje vrijeme razvoja prirodnih znanosti i AI tehnologija posebno je važno ne zaboraviti na ono najvažnije u nama – našu ljudskost.

Neka nas ljudskost prati i dalje u svim našim nastojanjima.

*Rafaela Božić*

**BILO KUDA, STIL SVUDA**  
(STILISTIKA U TEORIJI I PRAKSI)

## UVODNA RIJEČ UREDNIKA TEMATA

UDK: 655.535.4

DOI: 10.15291/csi.4625

Temat *Bilo kuda, stil svuda (Stilistika u teoriji i praksi)* ugostio je brojne istraživače iz Hrvatske i svijeta i donio solidan broj radova koji pokazuju različite stilističke perspektive i njihovu primjenu na odabranoj građi. Neki od istraživača članovi su Komisije za stilistiku Međunarodnog komiteta slavista (Tatjana Ickovič, Natalija Klushina), stoga je sam temat dodatno dobio na snazi.

Sumarno ćemo opisati sadržaj temata.

Tatjana Ickovič piše o religijskom funkcionalnom stilu iz aspekta digitalne komunikacije koncentrirajući se na pravoslavnu religijsku komunikaciju. Odabire pripadne tekstove koji obilježavaju tu komunikaciju i razmatra njihove mijene definirajući ih na razini dijela i cjeline. Taj je pothvat vrijedan s obzirom na donošenje spoznaja o mijeni tih tekstova, te i religijskog (ponegdje u literaturi sakralnog) funkcionalnog stila, kao što se i sam funkcionalni stil dodatno aspektualno obogaćuje.

Natalija Klushina raspravlja o konceptualnim poimanjima stila nastalima iz pera Stanisława Gajde, uglednog poljskog stilističara. Koncepti stila koje je Gajda definirao otvaraju vrata stilistici suvremenog doba s obzirom na formu i sadržaj. Prije svega, riječ je o multimodalnoj stilistici i stilistici vezanoj za pisani i govorni diskurs umjetne inteligencije i njezino pozicioniranje u svijetu modernog čovjeka i njegovih djelatnosti.

G. G. Hazagerov otvara pitanje konceptualizacije pojma stila i njegove redefinicije. Izabire tzv. trodimenzionalni model stila u koji smješta retoričke, holističke i normative teorije stila slijedeći njihove zasade i ispitujući njihove singularnosti.

Teuta Serreqi Jurić analizira epistolarne topose u korespondenciji bizantskog cara Konstantina VII. Porfirogeneta i cizijskog biskupa Teodora. Rad je usmjeren prema klasičnoj filologiji (grecistici), upotrebljava pojam stila na temeljnoj razini i predstavlja filološku analizu *par excellence*.

Sanja Baričević radi lingvostilističku analizu pjesničke zbirke *Mladići* Josipa Pupačića istražujući njezinu leksičku gustoću i raznolikost kvantitativnom analizom. Leksička obilježja dovodi u vezu s opisom Pupačićeve pjesničke poetike i stila iz zbirke koja pripada njegovoj ranoj fazi.

Đurđica Garvanović-Porobija analizira odnos izvornih književnih tekstova i onih

napisanih korištenjem alata umjetne inteligencije. Za primjere izvornih tekstova na kojima se radi obrada uzima pjesmu „Oblak” Dobriše Cesarića i „Smrt” Antuna Branka Šimića. Uspoređuje tekstove s onima dobivenima umjetnom inteligencijom metodama tradicionalne, literarne i diskursne stilistike stavljajući poznatu Buffonovu krilaticu *Stil je čovjek* pod znak pitanja.

Marin Vlainić donosi rad iz područja stilistike prevođenja. Donosi sumnju o jednoznačnoj prevodivosti poezije s obzirom na manjak stručne literature o uskoj vezi stilistike i traduktologije. Na primjeru poezije Anke Žagar (nekoliko izabranih pjesama) postulira mogući stilistički model prevođenja.

Ivan Šunjić piše o stilističkom razmatranju pojmova lirskog subjekta i tijela u pjesničkoj knjizi *Ipak, zora* Tomislava Augustinčića. Lirski se subjekt nameće kao temeljni nositelj zbirke zbog istaknutog poetskog govora, a tijelo kao temeljna semantička jezgra. Analizu provodi metodama suvremene stilistike diskursa i semio-stilistike.

Sanja Tadić-Šokac analizira policiju i politiku književnosti u romanu *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija. Uzevši rancièreovske estetičke kategorije koje su pomakle fokus estetike prema političkoj teoriji, izvodi interpretaciju Fabrijeva romana koji je jedan od klasika novije hrvatske književnosti.

Monika Jurkovic analizira paratekstualne elemente na naslovnica odabranih hrvatskih ljubavnih romana (Kate Mijić i Ine Špiček) standardnom genetteovskom tipologijom i donosi zaključak o vezi parateksta kao vizualnog elementa i marketinške pozadine promocije i prodaje romana dajući paratekstu persuazivnu književnu i reklamnu funkciju.

Navedeni stilistički temat donio je novosti i raznolikosti na više razina. Prva je izbor tema, druga uporaba metodologije, a treća govor iz različitih područja stilistike. Od lingvostilistike (Baričević), stilistike prevođenja (Vlainić) i genetičke stilistike (Serreqi Jurić) preko teorijske stilistike (Klushina, Hazagerov) do funkcionalne (Icković) i književne stilistike (Šunjić, Jurkovic, Tadić-Šokac, Garvanović-Porobija) koje su obogaćene raznim modernim stilističkim pristupima (stilistikom diskursa, multimodalnom i semio-stilistikom). Kao takvi nude promišljanja raznim profilima stilističara u daljnjim analizama i potragom za stil u jeziku (i stilu).

*Tin Lemac*

# РЕЛИГИОЗНЫЙ ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ: ПРОБЛЕМЫ ПОНИМАНИЯ ТЕКСТОВ РАЗНЫХ ЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КОММУНИКАЦИИ

---

ТАТЈАНА ИСКОВИЋ

---

Ural State University Boris Jel'cin  
Ekaterinburg, Lenina ave. 51, Russia  
tatiana.itckovich@urfu.ru

UDK: 2-23\*  
811.16  
DOI: 10.15291/csi.4611  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 15. 7. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

---

Религиозный функциональный стиль является актуальным объектом современных лингвистических исследований. В российской лингвистике активно изучаются различные жанры религиозного стиля (проповедь, исповедь, молитва, акафист), предпринимаются попытки систематизации жанров на разных основаниях. Одна из актуальных проблем – вопрос понимания текстов адресатами в поле современной религиозной православной коммуникации. Цель настоящего исследования – описать коммуникативную ситуацию в религиозной сфере, учитывая субъектов коммуникации. Материалом исследования являются тексты современных православных проповедей, молитв, акафистов. Теоретико-методологическим основанием исследования являются коммуникативно-прагматический и категориально-текстовый подходы, позволяющие выявить жанрообразующие черты анализируемых текстов, функционирующих на русском и церковнославянском языках. В статье отмечены следующие аспекты, влияющие на понимание сакральных текстов в современной православной коммуникации. Во-первых, особая роль церковнославянского языка, на котором функционируют богослужбные тексты: проблема перевода текстов на народные языки решается в миссионерских целях для привлечения иноязычной аудитории, но не для русскоязычных прихожан; изуче-

Ключевые слова:  
*акафист, молитва, понимание, проповедь, религиозный функциональный стиль*

ние церковнославянского языка в религиозно-ориентированной среде поставлено на высоком уровне, но не везде является систематическим. Во-вторых, происходит развитие субжанров традиционной экзегетической проповеди (собственно экзегетическая проповедь, экзегетическая проповедь-лекция и экзегетическая проповедь-урок) в зависимости от типа аудитории: субжанры рассчитаны на воцерковленную аудиторию с различным уровнем богословской подготовки (хорошо подготовленную, средне и мало подготовленную), знанием древних языков (древнегреческого, церковнославянского), с высоким уровнем мотивации изучения Св. Писания. Проповеди произносятся на русском языке в различных коммуникативных ситуациях: во время богослужения, на светских мероприятиях (концертах, стадионах); с использованием технических средств, в Интернете, на радио и телевидении, и ориентированы на разные типы адресата, основным критерием является уровень воцерковления. В-третьих, важным аспектом в понимании сакральных текстов является усвоение адресатом догматически правильного мировоззрения. Тексты акафистов и личных молитв, массово создающиеся в современной православной среде, зачастую отличаются трансляцией народной аксиологии, догматически неверно трактующей канонические установления церкви.

## 1. ВВЕДЕНИЕ.

На рубеже XX–XXI вв. в России религия, в силу изменения общественно-политической ситуации, возвращается на свойственное ей ранее место и начинает активно влиять на жизнь общества (Крысин 1996, Крылова 2008). Традиционная парадигма функциональных стилей дополняется религиозным стилем, который начинает активно изучаться лингвистами. Сегодня в российской лингвистике описаны некоторые жанры религиозного стиля (Прохватилова 1999, Бугаева 2005, Ицкович 2015), предприняты попытки их систематизации (Ицкович 2021), изучается лексика православия (Склярская 2020). Религиозная жизнь в России продолжает активно развиваться, что приводит к созданию новых текстов разных жанров (проповедей, молитв, акафистов, житий). Особое место в спектре проблем, которые осознаются церковным сообществом, занимает вопрос понимания сакральных текстов, используемых в богослужбной практике.

## 2. РОЛЬ ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Вопрос о понимании сакральных текстов в рамках российского православия можно рассматривать в нескольких аспектах.

Первый из них – роль церковнославянского языка, выступающего в функции богослужбного фактически на протяжении всего существования христианства в России, с 988 года. И если сразу после принятия христианства церковнославянский язык был близок всем славянам, в том числе русским, то со временем он становится т. н. церковнославянским русским извода. Церковнославянский язык выступал и выступает до сих пор в роли сакрального языка богослужения, русский же язык берет на себя все остальные функции. Успенский называет эту ситуацию диглоссией (Успенский 1994). Сегодня же наблюдается некоторая осторожная тенденция перехода к двуязычию, когда русский язык начинает конкурировать с церковнославянским в области сакрального: создаются переводы богослужбных текстов на русский язык, в некоторых приходах службы ведутся на русском языке. Отметим, что двуязычие, по Успенскому, — это ситуация нестабильности, когда один язык рано или поздно уступает другому, что мы и видим в европейских странах, где богослужение повсеместно осуществляется на народных языках.

Перевод богослужения на народные языки обусловлен прежде всего прин-

ципом понятности богослужебных текстов. Парадоксальным для российского православия является тот факт, что в России, стране многонациональной, православные службы других народов, помимо русского, ведутся на народных языках, а не на церковнославянском. И только в пространстве русского сегмента богослужения ведутся по-прежнему на церковнославянском языке. Отметим также, что, несмотря на повсеместное слабое знание прихожанами церковнославянского языка, наблюдается сопротивление введению служб на русском языке. Опросы показывают, что большинство постоянных прихожан – воцерковленных людей – предпочитают службы на церковнославянском языке как более правильным, традиционным, сакральным. Эта позиция поддерживается и священноначалием.

Остановимся на сказанном более подробно.

## ***2.1. ПРОБЛЕМА ДВУЯЗЫЧИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ КОММУНИКАЦИИ***

Взаимодействие русского и церковнославянского языков наиболее ярко проявляется в рамках религиозного функционального стиля, который характеризуется двуязычием, в отличие от других стилей русского литературного языка. О. А. Крылова отмечает: „Сфера церковно-религиозной общественной деятельности оказывается сферой двуязычия: в одних языковых ситуациях используется церковнославянский язык, а в других – церковно-религиозный стиль русского языка” (Крылова 2008: 184). В. А. Салимовский уточняет: „В русской православной церкви богослужение осуществляется главным образом на церковнославянском языке, однако используется и русский язык – в жанрах проповеди, исповеди, свободной молитвы и некоторых других” (Кожина, Дускаева, Салимовский 2008: 412).

Сакральный и обыденный языки, в разное время по-разному деля сферы и функции, уживаются в религиозной коммуникации (Унбегаун 1971, Успенский 1994). В православии в качестве сакрального, богослужебного языка традиционно используется церковнославянский, в исламе – арабский, в иудаизме – иврит (Мечковская 1998). Наряду с сакральными языками в каждой из традиционных религий активно функционирует второй, народный язык. Сакральный язык изначально выполняет богослужебную функцию, на нем написаны священные тексты, читаются молитвы в церкви. Народный язык выполняет миссионерскую функцию, на нем произносятся проповеди; он используется в ситуации неофициального религиозного общения: на нем строятся личные молитвы верующих.

Российская специфика состоит в том, что русский язык сегодня стал средством религиозной коммуникации не только в православии, но и в других религиях. Он используется в исламе, иудаизме, буддизме, о чем свидетельствует Интернет. Например, „Исламский портал” – уникальный ресурс, где каждый правоверный мусульманин может прочесть исламские проповеди уважаемых имамов на русском и татарском языках (<http://www.islam-portal.ru/imam/85/>).

В Русской православной церкви для богослужения принято использовать не только церковнославянский язык, но и другие языки, что обусловлено, прежде всего, миссионерскими целями. Так, в Поместных церквах и епархиях РПЦ в качестве богослужебного используются абхазский, английский, белорусский, бурятский, испанский, итальянский, китайский, немецкий, польский, португальский, русский, румынский, тувинский, удмуртский, украинский, эстонский, якутский языки, а также язык жестов (<http://www.patriarchia.ru>). Отметим парадоксальную ситуацию, когда для русскоязычной аудитории в качестве богослужебного массово используется церковнославянский язык. Приходы, где служба ведется на русском языке, малочисленны.

Таким образом, приметой современной ситуации в российской религиозной коммуникации является разноязычие, причем русский язык используется как средство неформального общения в небогослужебной ситуации в Русской православной церкви, а также в иных традиционных конфессиях; частично выполняет функцию богослужебного языка, а также выступает средством межконфессионального общения.

## ***2.2. О СИМБИОЗЕ РУССКОГО И ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКОВ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ПРАВОСЛАВИЯ***

Отдельного внимания заслуживает вопрос о роли церковнославянского языка в пространстве православного мира и его соотношении с русским языком. В лингвистике соотношение русского и церковнославянского языков осмысливается как актуальная проблема: „Главной и единственно серьезной проблемой русского литературного языка, в его прошлом и настоящем, является соотношение в нем русской и церковнославянской стихий” (Унбегаун в: Верещагин 2005: 359).

Исторически первоначальной формой религиозного общественного сознания на Руси было язычество, которое функционировало на древнерусском языке, существовавшем в устной форме (Нидерле 1956, Рыбаков 1987). Этапным событием стало принятие христианства в 988 году и появление на Руси церков-

нославянского языка в его письменной форме, призванного обслуживать новую для славян религиозную сферу общественного сознания. Отметим, что перевод священных богослужебных книг на славянский язык был осуществлен Константином и Мефодием с миссионерской целью и понимался ими при этом как перевод на народный язык, родственный большинству славян. В дискуссии о триязычии, отраженной в житии братьев (<http://www.pravoslavie.ru/put/30522.htm>), был принципиально решен вопрос о незаблестимости списка сакральных языков: св. Кирилл и Мефодий добились разрешения молиться на славянском языке. Признание факта существования священных текстов на других языках, помимо древнееврейского, латинского и древнегреческого, привело к дальнейшему активному распространению христианства, а затем в Новое время к переходу на богослужение на народных языках в тех государствах, где в религиозной сфере традиционно использовался латинский и древнегреческий языки (Кончаревич 2011).

Со времени крещения богослужебным языком на Руси становится церковнославянский, параллельное существование язычества по-прежнему обслуживается русским языком. „С принятием христианства в качестве государственной религии при князе Владимире церковнославянский язык получает статус языка официального культа, противопоставляясь русскому языку прежде всего как язык сакральный языку профанному” (Успенский 1994: 9).

Положение, когда сакральная сфера обслуживалась двумя языками, закрепленными каждый за своей религией, усугублялось терпимостью православной церкви, которая „часто пыталась приспособить древние верования к церковным обрядам, в результате чего они сохранились в большей степени” (Нидерле 1956: 297). Затем христианство принимает массовый характер, и за сакральной сферой преобладающим образом закрепляется церковнославянский язык, при этом „сама дихотомия, сама оппозиция церковнославянского и русского оставалась и на каждом этапе отчетливо осознавалась (и осознается сегодня – *Т.И.*) коллективным языковым сознанием” (Успенский 1994: 3).

В процессе взаимодействия церковнославянского с русским языком, за которым закрепились профанная сфера, сформировался русский литературный язык. Диглоссия трансформировалась в двуязычие, „т. е. сосуществование двух равноправных и эквивалентных по своей функции языков, которое представляет собой явление избыточное (поскольку функции одного языка дублируются функциями другого) и, по существу своему, переходное (поскольку в нормальном случае следует ожидать вытеснения одного языка другим или слияния их в тех или иных формах)” (Успенский 1994: 6). Будучи более нестабильной

формой взаимодействия двух языков, двуязычие предполагает борьбу языков за сферы влияния: „русский язык постепенно оттесняет церковнославянский на периферию языкового сознания, узурпируя права и функции литературного языка и оставляя за церковнославянским, в конечном счете, лишь функции языка культового” (Успенский 1994: 112–113).

Рассматривая периоды, характеризующие взаимоотношения церковнославянского и русского языков, Н. И. Толстой отмечает: „Пятый период, охватывающий XIX и XX вв., отличается полным отделением церковнославянского языка от светского и ограничением его функций как чисто церковного, сакрального языка. Тем не менее, и в этих довольно узких рамках его развитие продолжалось и продолжается по сей день, т. к. появляются новые тексты в связи с канонизацией святых и другими потребностями” (Толстой 2002: 84).

Отметим, что сегодня происходит процесс активного внедрения русского языка в сферу религиозного сознания, оттеснения церковнославянского языка уже в изначально присущую ему религиозную сферу. Церковнославянский язык под влиянием народных языков трансформируется в „новоцерковнославянский”: „В настоящее время существуют три типа литургического ‘новоцерковнославянского’ языка (по терминологии В. М. Мареша): православный русский тип (у русских, сербов, болгар и македонцев), хорватский глаголический тип (у хорватов-католиков), чешский тип (с 1972 г. у чехов-католиков). Число церквей-приходов с богослужением на новоцерковнославянском языке хорватского и чешского типов незначительно” (Толстой 2002: 84).

Наблюдается тенденция уменьшения сферы влияния церковнославянского языка, русский язык все более активно проникает в сферу сакрального: новые богослужебные тексты пишутся не только на „новоцерковнославянском”, но и на русском языке, церковнославянские тексты активно переводятся на русский язык – осуществляется процесс, ранее считавшийся абсолютно невозможным (Успенский 1994: 7). Русская православная церковь, стремясь сохранить исторические корни и соблюсти традицию, продолжает настаивать на использовании церковнославянского языка в богослужении, разрешая произносить на русском языке только проповедь.

Сегодня можно говорить о симбиозе двух языков в религиозной сфере общественного сознания: „каждый язык строит свою стилистическую систему по-своему. Мы же ее во много жждем на русско-церковнославянском симбиозе. Скажем ‘по-славянски’: *на сосуществовании*” (Толстой 2002: 86).

Понимание текстов Священного Писания как клиром, так и мирянами оставляет желать лучшего. Церковь, настаивая на церковнославянском языке бого-

служения, предпринимает определенные шаги, направленные на обеспечение понимания священных текстов, осмысленное участие в богослужении. Так, в детских воскресных школах при каждой церкви изучается церковнославянский язык, разработаны учебные пособия, учителя воскресных школ проходят методическое обучение (Архипова 2004, *Церковнославянский язык* 2011). Тем не менее, эти усилия недостаточны, так как по целому ряду объективных причин добиться регулярных и достаточных для усвоения церковнославянского языка занятий практически невозможно: учащиеся не обязаны посещать воскресную школу каждое воскресенье, часть занятий уходит на подготовку к многочисленным церковным праздникам. Во взрослых воскресных школах церковнославянский язык обычно не преподается, зато проходят занятия, посвященные толкованию Священного Писания, которые обычно проводят миряне с богословским образованием. На таких занятиях изучаются тексты как Ветхого, так и Нового Заветов, сравниваются переводы с разных языков, что, несомненно, помогает прихожанам лучше понять смысл сакральных текстов (см. более подробно Ицкович 2014).

### **3. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРОВ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

#### **3.1. ЖАНР ПРОПОВЕДИ И ЕГО СУБЖАНРЫ**

Еще один способ увеличить понимание во время богослужения – это введение проповедей на русском языке в различные части службы. Так, существует самый распространенный вариант – это произнесение проповеди, разъясняющей прочитанное Евангелие, сразу после его прочтения. Другой вариант предполагает произнесение проповеди сразу после окончания службы, в ней обычно не только разъясняется Евангельский отрывок, но и рассказывается о святых или праздниках, которым посвящена служба. Методически правильным признается вариант, когда проповедь произносится священнослужителем несколько раз: в начале службы, непосредственно перед богослужением, когда священник рассказывает, что ожидает сегодня на службе, чему она будет посвящена, затем после чтения Евангелия, в середине службы, когда разъясняется смысл прочитанного отрывка, и в конце службы, перед целованием Креста, когда ретроспективно поясняется, чему была посвящена служба, и дается поучительное наизидание прихожанам.

В православной церкви с целью разъяснения Священного Писания функцио-

нирует экзегетическая проповедь, которая прошла определенную эволюцию и существует в нескольких вариантах. Традиционная экзегетическая проповедь посвящена разъяснению трудных для понимания, неоднозначных мест Св. Писания. Аудиторией такой проповеди являются люди с высоким уровнем богословских знаний, которые могут понять аргументы проповедника, вступить с ним в дискуссию. Такая проповедь перерастает в беседу, где слушатели не только задают вопросы, но и приводят свои аргументы. Такой вид проповеди можно соотнести с жанром научного доклада на конференции, то есть академическим подстилем научного стиля, когда адресат и адресант равны по уровню знаний. Отметим, что такой жанр, назовем его *собственно экзегетическая проповедь*, существует в современной православной коммуникации, в основном в теологических учебных заведениях, в социальных сетях, в группах, где участники, владеющие древними языками, знаниями богословских дисциплин, вступают в дискуссию по сложным вопросам.

Другим видом экзегетической проповеди является жанр, близкий жанру научной лекции в академическом подстиле, назовем его *экзегетическая проповедь-лекция*. Адресант такой проповеди – богословски образованный человек, адресат – аудитория, заинтересованная в получении знаний, т. н. воцерковленные прихожане, имеющие опыт посещения службы, занятий взрослой воскресной школы. После такой проповеди могут следовать уточняющие вопросы аудитории, направленные на усвоение материала, дискуссия не предполагается, так как уровень знаний проповедника и аудитории различен. Такого рода экзегетические проповеди могут читаться образованными мирянами во время занятий в воскресной школе, священнослужителями в процессе службы. Последний вариант достаточно редок, так как такая проповедь требует большого количества времени.

Третий вид экзегетической проповеди рассчитан на малообразованную аудиторию, мотивированную на изучение богословских вопросов. В такой проповеди с минимальным использованием терминов, цитат из авторитетных источников, материалов древних языков дается канонически правильное, однозначное толкование фрагментов Св. Писания, фактов, церковных праздников и др. Такой вид экзегетической проповеди близок жанру урока в учебном подстиле научного стиля речи, назовем его *экзегетическая проповедь-урок*. Думается, что такой субжанр экзегетической проповеди сближается по используемым приемам с миссионерской проповедью.

Подводя предварительный итог, отметим, что указанные три субжанра экзегетической проповеди (*собственно экзегетическая проповедь, экзегетическая*

*проповедь-лекция и экзегетическая проповедь-урок*) рассчитаны на воцерковленную аудиторию с различным уровнем богословской подготовки (хорошо подготовленную, средне и мало подготовленную), знанием древних языков (древнегреческого, церковнославянского), но при этом с высоким уровнем мотивации изучения Св. Писания.

### 3.2. ЖАНР АКАФИСТА В СОВРЕМЕННОМ ПРАВОСЛАВНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

Говоря о понимании в православной коммуникации, отметим аспект, связанный не со знанием языков, но с усвоением канонически правильного мировоззрения, понимания догматически верных основ вероисповедания. Так, приведем примеры, связанные с функционированием жанра акафиста в православной коммуникации. Акафист – это жанр молитвы, цель которого – прославление, восхваление Бога, Богородицы, святых, праздников (Ицкович 2021). Жанр акафиста чрезвычайно популярен в православной среде, особенно среди мирян, так как его разрешено читать в т. н. келейной (домашней) молитве. Акафист может входить в богослужение, но зачастую служится отдельно, а иногда является единственным церковным богослужением в течение дня. Акафист в церкви разрешено читать мирянам. Еще одна из причин популярности жанра акафиста среди воцерковленных прихожан – его радостная тональность: т. н. хайретизмы (композиционно важная часть акафиста) переведены на русский язык глаголом *радуйся* (Рядовых 2019). Для русскоязычного молящегося процесс десемантизации не произошел, в отличие от носителя греческого языка, где *хайре* – ‘радуйся’ – это приветствие, отсюда положительная эмоциональная окрашенность текстов акафиста в сознании православных прихожан. В русской православной среде существует активно действующая традиция сочинять акафисты как особенно любимым уже прославленным святым (существует по несколько текстов акафистов св. Матроне Московской, царю Николаю и др.), так и людям, еще не прославленным в лике святых официальной церковью (например, певцу Игорю Талькову „Акафист святому мученику Игорю (Талькову), русскому сладкопевцу”; поэту Сергею Есенину „Акафист мученику Сергею Рязанскому”, Иосифу Сталину, Ивану Грозному). Существуют тексты акафистов, которые имеют официальное одобрение Русской православной церкви (Великий Акафист; „Акафист Иисусу Сладчайшему”; „Акафист иконе Пресвятой Богородицы ‘Владимирская’”; „Акафист святому великомученику Георгию Победоносцу”; „Акафист святой праведной Матроне Московской” и др.). С лингвистической точки зрения, выделяются две группы акафистов: канонические, т. е. офици-

ально одобренные Церковью; неканонические, официально не одобренные, но массово признанные в православной среде.

Прокомментируем феномен существования текстов акафистов непрославленным святым, а также вариантов текстов акафистов одному святому. В РПЦ существует специальная комиссия, которая утверждает текст акафиста как канонический и, следовательно, единственно правильный для совершения богослужения. Утвержденные акафисты публикуются на официальном сайте РПЦ. Другие варианты отвергаются, прежде всего, как нарушающие догматы церкви. То есть авторы текстов акафистов, жестко соблюдая композицию жанра, лексическое оформление, нарушают содержательный аспект, канонические требования к канонизации. Такого рода отвергнутые официальной церковью акафисты – свидетельство т. н. народного православия, отражающие аксиологическую реальность, в отличие от аксиологического идеала, зафиксированного в утвержденных текстах. Фактически авторы акафистов, остающиеся безымянными, в лучшей церковной традиции, нарушают содержательный план церковных догматов, прославляя личность за качества характера и поступки, не одобряемые официальной церковью. Таким образом, мы видим в среде народного неофициального православия нарушение процесса понимания сущностных основ православия.

В то же время жанр акафиста представляет интерес с точки зрения отражения адаптации современного русского литературного языка к сфере сакрального, за которой в христианстве преобладающим образом закрепляется церковнославянский язык (Ицкович 2015: 23). Идея перевода сакральных текстов на русский язык возникает в XIX веке и соотносится с деятельностью Российского Библейского общества. Один из наиболее активных представителей общества – святитель московский Филарет (Дроздов) говорит о том, что „каждый имеет не только право, но и обязанность, по возможности, читать Священное Писание на вразумительном для него языке и поучаться из онаго” (Филарет 1872: 20). По мнению святителя, церковнославянский текст во многом не понятен верующему читателю, а потому исправить ситуацию может только полный перевод текста, „сообразно с настоящим состоянием русского наречия” (цит. по: Корсунский 1883: 441). Современными исследователями отмечается важность целей, которые ставил перед собой свт. Филарет, занимаясь переводом Священного Писания на русский язык. Наряду с решением церковной задачи раскрытия верующим смысла Слова Божия осуществлялся значительный вклад в общественную жизнь путем приобщения народа к возвышенному литературному русскому языку (Юревич 2016: 12). Аналогичные цели ставят перед собой ав-

торы русских переводов акафистных текстов. Высказывается предположение, что данные тексты, выражаясь словами свт. Филарета, способны „оказывать благодеяние русскому языку”, который в настоящее время „теряет чистоту и правильность” (цит. по: Корсунский 1883: 25). Практика перевода „может спешествовать установлению языка и удержанию его от падения, каково действие перевода Священного Писания и у других народов замечено” (там же: 26). Именно свт. Филарет первым переводит на „высокий” русский литературный язык текст акафиста (Великий Акафист), тем самым создавая прецедент подобной деятельности.

Акафист является примером понятных прихожанам текстов, что обусловлено ролью русского языка. Отмечается, что „органичной составляющей современного русского языка” является „массив православной лексики” (Скляревская 2020: 177), являющейся базовой для текстов акафистов. Кроме того, в акафисте реализуется тенденция сближения русского и церковнославянского языков, которая проявляется в русификации церковнославянского правописания, наличии русизмов и русифицированной грамматической структуры, что с богослужбных позиций соответствует особому распоряжению Священного Синода, позволяющему „принципиально не переводить текст в русло церковнославянского языка и сохранять ‘легкий налет’ русского языка” (Плякин 2019: 68). На русский язык также переводятся существующие церковнославянские тексты (например, „Акафист святителю Николаю Мирликийскому”); отдельные акафисты изначально пишутся на русском языке („Акафист Святому Духу”, „Благодарственный акафист ‘Слава Богу за все’” и др.).

### 3.3. *СОВРЕМЕННЫЕ ЛИЧНЫЕ ПРАВОСЛАВНЫЕ МОЛИТВЫ*

Отдельная проблема в современной православной коммуникации, связанная с пониманием догматических установлений Церкви, касается личных молитв. Молитва – один из репрезентативных жанров религиозного стиля, отражающий конфессиональные ценностные установки. Канонические молитвы, зафиксированные в богослужбной литературе и утвержденные иерархами церкви, транслируют аксиологический идеал, в то время как личные молитвы, творимые человеком самостоятельно, являются отражением аксиологической реальности. Обратимся к анализу ценностных установок, представленных в личных молитвах. Материалом исследования послужили письменные личные молитвы святой Матроне Московской (742 текста), оставляемые верующими в Покровском ставропигиальном женском монастыре – Москва (*Блаженная Матрона* 2011).

Тематически просьбы в молитвах отражают ценности, принятые в христианстве. Так, в религиозной коммуникации выделяются следующие виды просьбы: суперморальные (отношения между человеком и Богом), моральные (отношения между людьми), утилитарные (отношение человека к самому себе), субутилитарные (отношение человека к необходимым биологическим условиям выживания – пище, воде, отсутствию холода, зноя) (Карасик 1999: 7–9). Общественные молитвы, произносимые в церкви во время богослужения, универсальны: в них испрашивается то, что необходимо всем молящимся. Личные же молитвы носят более частный, зачастую утилитарный и субутилитарный характер. Так, записки святой Матроне касаются здоровья, работы, отношений в семье, обыденных нужд человека: *Матушка Матрона! Молю, помоги наладить мир в семье, научи меня уму-разуму, помоги помириться с мужем и сохранить семью. Аминь. Наталия (Блаженная Матрона 2011: 282). Помоги нам найти средства на ремонт и обустройство квартиры* (там же: 283).

Просьбы наполнены конкретными деталями – именами, указаниями на денежные суммы, топонимами: *Матушка, мне очень хочется автомашину хорошую. Прошу, помоги в 2010 году* (Блаженная Матрона 2011: 270); *Прошу, помолись Господу нашему о высоком балле за экзамен по физике для сына моего Вадима* (там же: 269); *Матушка Матронушка, очень тебя прошу, помоги моему внуку Ивану сдать все экзамены в институте и получить стипендию, а то у меня больше нет сил ему помочь* (там же: 254).

Просьбы духовного характера менее частотны. Для них характерна лаконичность, отсутствие конкретных деталей, использование абстрактных понятий, выраженных отглагольными существительными: *Матронушка, спасибо тебе большое за то, что не оставляешь меня. Дай сил и ума, доброты и терпения, чтобы задуманное сбылось. Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Аминь. Елена (Блаженная Матрона 2011: 282). Святая блаженная матушка Матронушка! Слезно прошу тебя, помолись Господу Богу нашему о заблудшем р. Б. Евгении, чтобы Господь не лишил его своего милосердия и даровал ему одоление пагубных страстей. Слава богу за все! Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Аминь. Зоя* (там же: 284).

Анализ показывает, что письменные личные молитвы святому отражают аксиологическую реальность, демонстрируют преобладание обыденных, прагматических ценностей, важных для земной жизни человека: семья, дети, друзья, близкие, здоровье, благосостояние, успех. Среди личных молитв наиболее частотна просительная интенция, при этом просьбы о покаянии, характерные для канонически утвержденных молитв, практически отсутствуют, хвала и благо-

дарность, которые считаются высшими формами молитвы, встречаются в единичных случаях.

#### 4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, процессы понимания церковных догматов, содержащихся в текстах Священного Писания, в русскоязычной православной среде существенно затруднены, прежде всего, по причине той роли, которую играет в православной коммуникации церковнославянский язык. Внимание к форме богослужения, а не к его содержанию обуславливает эффект непонимания основных догматов. Русская православная церковь предпринимает конкретные шаги, направленные на возрастание понимания священных текстов: изучение церковнославянского языка, введение проповедей на русском языке, отклоняя идею массового перевода богослужения на русский язык. Все эти факторы приводят к тому, что аксиологический идеал и аксиологическая реальность не просто не тождественны, но зачастую противоречат друг другу (как это происходит в жанрах акафиста или личной молитвы).

## ЛИТЕРАТУРА

- Архипова, Г. И. 2004. *Церковнославянский язык: Учебное пособие для 5-го класса*. Москва: Православная педагогика. [Архипова, Г. И. 2004. *Cerkvnoslavjanskij jazyk. Učebnoe posobie dlja 5-go klassa*. Moskva: Pravoslavnaja pedagogika.]
- Блаженная Матрона Московская: Святая помощница и утешительница. 2011. Москва: Эксмо. [*Blažennaja Matrona Moskovskaja: Svjataja pomoščnica i utešitel'nica*. 2011. Moskva: Eksmo.]
- Бугаева, И. В. 2005. „Стилистические особенности и жанры религиозной сферы”. *Стилистика текста*. Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова. [Bugaeva, I. V. 2005. „Stilističeskie osobennosti i žanry religioznoj sfery”. *Stilistika teksta*. N. Novgorod: NGLU im. N. A. Dobroljubova.]
- Верещагин, Е. М., В. Г. Костомаров. 2005. *Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, речеповедческих тактик и сапиентемы*. Москва: Индрик. [Verещagin, E. M., V. G. Kostomarov. 2005. *Jazyk i kul'tura. Tri lingvostranovedčeskie koncepcii: leksičeskogo fona, rečepovedenčeskikh taktik i sapientemy*. Moskva: Indrik.]
- Дроздов, Филарет. 2003. *Творения*. Москва: Ново-Спасский монастырь. [DrozdoV, Filaret. 2003. *Tvorenija*. Moskva: Novo-Spasskij monastyr'.]
- Ицкович, Т. В. 2014. „Церковнославянский язык в воскресной школе”. *Педагогическое образование в России*. 2: 133–137. [Ickovič, T. V. 2014. „Cerkvnoslavjanskij jazyk v voskresnoj škole”. *Pedagogičeskoe obrazovanie v Rossii*. 2: 133–137.]
- Ицкович, Т. В. 2015. *Категориально-текстовая специфика современной православной проповеди*. Екатеринбург: Издательский Дом Ажур. [Ickovič, T. V. 2015. *Kategorial'no-tekstovaja specifika sovremennoj pravoslavnoj propovedi*. Ekaterinburg: Izdatel'skij Dom Ažur.]
- Ицкович, Т. В. 2021. *Жанровая система религиозного стиля*. Москва: Флинта. [Ickovič, T. V. 2021. *Žanrovaja sistema religioznogo stilja*. Moskva: Fčinta.]
- Карасик, В. И. 1999. „Религиозный дискурс”. *Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики*. Волгоград: 5–19. [KarasiK, V. I. 1999. „Religioznyj diskurs”. *Jazykovaja ličnost': problemy kul'turologii i funkcional'noj semantiki*. Volgograd: 5–19.]
- Кончаревич, К. 2011. „Социолингвистическая карта сакральных языков РАЗ ORTHODOXIA: диахронический и синхронический аспекты”. *Дни Адама Мицкевича в Крыму: Крымско-польский сб. науч. работ*. Симферополь: Универсум 9: 189–195. [Končarevič, K. 2011. „Sociolingvističeskaja karta sakral'nyh

- jazykov *PAX ORTHODOXIA*: diahroničeskij i sinhroničeskij aspekty”. *Dni Adama Mickeviča v Krymu: krymsko-poljskij sb. nauč. rabot.* Simferopol’: Universum 9: 189–195.]
- КОРСУНСКИЙ, И. Н. 1883. *О подвигах Филарета, митрополита Московского, в деле перевода Библии на русский язык.* Москва: Типография Л. Ф. Снегирева. [KORSUNSKIJ, I. N. 1883. *O podvigah Filareta, mitropolita Moskovskogo, v dele perevoda Biblii na russkij jazyk.* Moskva: Tipografija L. F. Snegirjova.]
- КРЫЛОВА, О. А. 2008. *Лингвистическая стилистика: в 2 кн. Кн. 1. Теория.* Москва: Высшая школа. [KRYLOVA, O. A. 2008. *Lingvističeskaja stilistika: v 2 kn. Kn. 1. Teorija.* Moskva: Vysšaja škola.]
- КРЫСИН, Л. П. 1996. „Религиозно-проповеднический стиль и его место в функционально-стилистической парадигме современного русского литературного языка”. *Поэтика. Стилистика. Язык и культура.* Москва. [KRY SIN, L. P. 1996. „Religiozno-propovedničeskij stil’ i ego mesto v funkcional’no-stilističeskij paradigme sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka”. *Poetika. Stilistika. Jazyk i kul’tura.* Moskva.]
- МЕЧКОВСКАЯ, Н. В. 1998. *Язык и религия: пособие для студентов гуманитарных вузов.* Москва: Агентство ФАИР. [MEČKOVSKAJA, N. V. 1998. *Jazyk i religija: posobie dlja studentov gumanitarnyh vuzov.* Moskva: Agentstvo FAIR.]
- НИДЕРЛЕ, Л. 1956. *Славянские древности.* Москва: Издательство иностранной литературы. [NIDERLE, L. 1956. *Slavjanske drevnosti.* Moskva: Izdatel’stvo inostranoj literatury.]
- ПЛЯКИН, М. 2019. „Гимны Богу, соединяющие века. Об акафистном творчестве как популярном жанре современной гимнографии”. *Журнал Московской Патриархии* 7: 62–69. [PLJAKIN, M. 2019. „Gimny Bogu, soedinjajuščie veka. Ob akafistnom tvorčestve kak populjarnom žanre sovremennoj gimnografii”. *Žurnal Moskovskoj Patriarhii* 7: 62–69.]
- ПРОХВАТИЛОВА, О. А. 1999. *Православная проповедь и молитва как феномен современной звучащей речи.* Волгоград: Изд-во Волгоградского государственного университета. [PROHVA TILOVA, O. A. 1999. *Pravoslavnaja propoved’ i molitva kak fenomen sovremennoj zvučaščej reči.* Volgograd: Izdatel’stvo Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta.]
- РЫБАКОВ, В. А. 1987. *Язычество древней Руси.* Москва: Наука. [RYBAKOV, V. A. 1987. *Jazyčestvo drevnej Rusi.* Moskva: Nauka.]
- РЯДОВЫХ, Н. А. 2019. „Категория тональности в жанре акафиста”. *Современные исследования социальных проблем* 3–4: 230–241. [RJADOVYH, N. A. 2019. „Kategorija tonal’nosti v žanre akafista”. *Sovremennye issledovanija social’nyh*

- problem 3–4: 230–241.]*
- СКЛЯРЕВСКАЯ, Г. Н. 2020. „Метафора в образном строе ‘Псалтири’ (по синодальному переводу)”. *Stylistyka* 29: 165–177. [SKLJAREVSKAJA, G. N. 2020. „Metafora v obraznom stroe ‘Psalteri’ (po sinodal’nomu perevodu)”. *Stylistyka* 29: 165–177.]
- ТОЛСТОЙ, Н. И. 2002. „Церковнославянский и русский: их соотношение и симбиоз”. *Вопросы языкознания* 1: 81–91. [TOLSTOJ, N. I. 2002. „Cerkvoslavjanskij i russkij: ih sootnošenie i simbioz”. *Voprosy jazykoznanija* 1: 81–91.]
- УНБЕГАУН, Б. 1971. „Русский литературный язык: проблемы и задачи его изучения”. *Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти акад. В. В. Виноградова*. Ленинград. [UNBEGAUN, B. 1971. „Russkij literaturnyj jazyk: problemy i zadači ego izučenija”. *Poetika i stilistika rusckoj literatury. Pamjati akad. V. V. Vinogradova*. Leningrad.]
- УСПЕНСКИЙ, Б. А. 1994. *Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.)*. Москва: Гнозис. [USPENSKIJ, B. A. 1994. *Kratkij očerk istorii russkogo literaturnogo jazyka (XI–XIX vv.)*. Moskva: Gnozis.]
- Церковнославянский язык*. 2011. Программа для церковно-приходской школы. Екатеринбург. [*Cerkvoslavjanskij jazyk*. 2011. Programma dlja cerkovno-prihodskoj školy. Ekaterinburg.]
- ЮРЕВИЧ, Димитрий. 2016. „Вклад святителя Филарета (Дроздова) в дело перевода Библии на русский язык”. *Христианское чтение* 2: 11–22. [JUREVIČ, Dimitrij. 2016. „Vklad svjatitelja Filareta (Drozdova) v delo perevoda Biblii na russkij jazyk”. *Hristianskoe čtenie* 2: 11–22.]

## RELIGIOUS FUNCTIONAL STYLE: PROBLEMS OF UNDERSTANDING TEXTS OF DIFFERENT GENRES IN MODERN ORTHODOX COMMUNICATION

TATJANA ICKOVIĆ

### ABSTRACT

Religious functional style is an actual object of modern linguistic research. In Russian linguistics, various genres (sermon, confession, prayer, akathist) are actively studied, and attempts are made to systematize genres on different bases. One of the topical problems is the issue of understanding texts by addressees in the field of modern religious Orthodox communication. The purpose of this study is to describe the communicative situation in the religious sphere from the standpoint of the category of clarity of speech, taking into account the subjects of communication. The material of the study comprises the texts of modern Orthodox sermons, prayers, akathists. The theoretical and methodological basis of the study are the communicative-pragmatic and categorial-textual approaches, which allow us to identify genre-forming features of the analysed texts functioning in Russian and Church Slavonic languages. The article points out the following aspects influencing the understanding of sacred texts in modern Orthodox communication. First, the special role of the Church Slavonic language in which liturgical texts were written: the problem of translating texts into vernacular languages is solved for missionary purposes to attract foreign-speaking audiences, but not for Russian-speaking parishioners; the study of the Church Slavonic language in a religiously oriented environment is at a high level but is not systematic everywhere. Second, the subgenres of traditional exegetical preaching (exegetical sermon proper, exegetical sermon-lecture, and exegetical sermon-lesson) are developing depending on the type of audience: the subgenres are designed for an ecclesiastical audience with different levels of theological training (well-prepared, moderately or poorly prepared), knowledge of ancient languages (Ancient Greek, Church Slavonic), and a high level of motivation to study the Holy Scriptures. Sermons are delivered in Russian in various communicative situations, that is, during divine service, at secular events (concerts, stadiums), using technical means, on the internet, on radio and television, and are

### KEYWORDS:

*Akathist, prayer, sermon, religious functional style, understanding*

designed for different types of addressees, the main criterion being the level of churchgoing. Third, an important aspect in understanding sacred texts is the recipient's assimilation of a dogmatically correct worldview. The texts of akathists and personal prayers, which are mass-produced in the modern Orthodox environment, are often characterized by the translation of folk axiology, which dogmatically misinterprets the canonical provisions of the Church.

# КАТЕГОРИЯ СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ СТИЛИСТИКЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ С. ГАЙДЫ

---

**N. I. KLUSHINA**

*Lomonosov Moscow State University*  
Moscow, Russian Federation  
nklushina@mail.ru  
<https://orcid.org/0000-0002-4666-5433>

UDK: 81'38\*  
81'367.32  
DOI: 10.15291/csi.4609  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 12. 7. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

Статья посвящена стилю как базовой категории стилистики. Стиль не имеет и не может иметь точную научную дефиницию, поскольку является сложным исторически сложившимся феноменом, любое определение которого грозит редуccionизмом и упрощением. Отсутствие строгой дефиниции стиля породило несколько кризисов в стилистике, поскольку размывало ее предмет исследования. Стилистика пережила угрозы, связанные с поглощением ее другими коммуникативными науками, такими как риторика и дискурсология, но проблема стиля так и не была решена. Наиболее перспективным для будущего развития современной стилистики представляется понимание стиля как гуманитарной структуры текста, предложенное польским академиком Станиславом Гайдой. Данное определение получает новое звучание в современную цифровую эпоху, в которой одним из важнейших акторов коммуникации, наряду с человеком говорящим (*homo loquens*), становится искусственный интеллект. Стилистика цифровой эпохи может стать интегративной трансгуманитарной наукой, поскольку предметом ее исследований становятся такие феномены, как стиль, текст, автор-человек, искусственный интеллект, адекватное изучение которых возможно

Ключевые слова:  
*дискурсология, искусственный интеллект, риторика, стиль, стилистика, текст, человек говорящий*

будет только при включении в стилистические исследования достижений различных гуманитарных наук, но под особым стилистическим углом зрения и при сохранении базовых принципов стилистики.

## 1. КАТЕГОРИЯ СТИЛЯ И КРИЗИСЫ В СТИЛИСТИКЕ

Центральной проблемой стилистики как науки была и остается проблема стиля. Существует множество трактовок категории стиля, разрабатываемых различными научными школами и отдельными учеными, но единой общепринятой и общепризнанной дефиниции данной научной категории нет. На мой взгляд, и не может быть. Стиль – основная онтологическая категория всей человеческой, гуманитарной жизни (имею в виду жизнь культуры и цивилизации), именно поэтому любая трактовка стиля будет однобокой, узкой и недостаточной. Таким образом, выскажем предположение, что стиль – категория, не имеющая строгой дефиниции, но от этого не являющаяся менее научной. Стиль можно рассматривать как инфиницию, то есть неопределимое или всеопределяющее понятие, для которого сегодня не найдена строгая научная формулировка. В современной философии под инфиницией подразумевают „бесконечно отсроченную дефиницию, которая определяет некое понятие и вместе с тем указывает на его неопределимость” (<https://academic.ru/>).

Неопределимость понятия стиль спровоцировала несколько кризисов в стилистике, грозивших ей поглощением другими гуманитарными дисциплинами. Первый кризис был спровоцирован возрождением риторики под новой вывеской неориторики во второй половине XX века. Тогда „угрозу” стилистике составлял (нео)риторический поворот. О нем писала проф. М. Н. Кожина, отстаивая позиции стилистики как самостоятельной и самобытной науки и последовательно дифференцируя предметную область риторики и стилистики: „... Современная риторика — это наука об эффективном достижении посредством искусной речи целей общения. То есть наука не столько собственно о речи, сколько о речевом общении (в кругу целого ряда современных наук об общении) и даже речевом поведении. Стилистика же изучает, помимо стилистических ресурсов языка и правил их использования в речи, еще и принципы построения речевых произведений (текстов), относящихся к разным сферам общения и жанрам, их специфику и структурно-речевую системность, а также причины той или иной их лингвостилистической структуры. Риторика, обращаясь к построению высказывания, не изучает специально сами по себе эти вопросы, но лишь учитывает стилевые нормы разных видов речи и жанров с точки зрения целесообразности их использования для достижения эффективности общения. Если для стилистики важно как говорить (писать), то для риторики, кроме того, и что говорить, причем в каждом конкретном случае. При этом языковые средства, содержание и стиль речи (как и речевая ситуация и другие факторы) оцениваются сквозь

призму достижения целей и результативности речевого общения” (Кожина 2000: 400–401). Этот кризис был благополучно преодолен, поскольку пересекающиеся области традиционной общей риторики и стилистики (использование обеими науками тропов и фигур) органично интегрировались в стилистику как стилистика ресурсов, а неориторика отошла в „ведомство” логического анализа языка.

Второй кризис был впервые отмечен акад. С. Гайдой в начале XXI века и „взят под контроль” Стилистической комиссией Международного комитета славистов, организованной в 2013 году по инициативе С. Гайды на XV съезде славистов (Минск, Беларусь, 2013). Одной из первых задач комиссии как раз и была задача выйти из кризиса, в котором стилистика оказалась из-за дискурсивного поворота в лингвистике. Теория дискурса, которая стала широко распространяться на рубеже XX–XXI веков, чуть было не вытеснила славянскую стилистику из научного поля, последовательно заменяя стилистическую терминологию дискурсивной, тем самым „присваивая” стилистический аппарат исследования и растворяя его в дискурсологии. Категория стиля, в том числе хорошо разработанного функционального стиля, исчезла из стилистических штудий конца XX – начала XXI вв., уступив место категории дискурса. Термин *стиль* по моде того научного времени механически заменялся на термин *дискурс*, что размывало границы стилистики, упраздняло саму категорию стиля и расширяло понятие дискурса вплоть до совпадения его с коммуникацией в целом.

Преодолению кризиса в стилистике, вызванного экспансией дискурсологии, способствовали круглый стол „Стиль и дискурс”, прошедший в Опольском университете в 2010 году (Польша), специальный номер журнала *Stylistyka* (Т. 23, 2014, Opole) и коллективная монография *Дискурс и стиль* (Москва, 2014).

Для сохранения стилистики как науки были выделены базовые принципы, которые работают и сегодня. Я их формулирую как принцип дифференциации Б. Тошовича и принцип интеграции С. Гайды. Это дополняющие друг друга принципы, которые важны для определения предметного поля любой дисциплины. Эти принципы нужны также для того, чтобы избежать эклектичного и хаотичного смешения терминологии под вывеской какой-либо дисциплины, что в итоге провоцирует ее развал и деградацию. Поэтому, следуя указанным принципам, вначале нужно разграничить проблемное поле конкретной дисциплины от смежных с ней наук, чтобы избежать их некритического смешения. Затем можно интегрировать необходимые плодотворные идеи для развития своей дисциплины.

Бранко Тошович последовательно доказывал, что „четыре смежные теории:

теория коммуникации (ТК), теория стилей (ТС), теория текста (ТТ) и теория дискурса (ТД) должны сосуществовать, а не исключать друг друга. Очень важно разобраться в отношениях между этими четырьмя теориями, занимающимися четырьмя различными, но близкими предметами исследования – коммуникацией, стилем, текстом и дискурсом. ТК, ТС, ТТ и ТД являются не конкурирующими, а взаимодействующими научными направлениями, которые могут сосуществовать, не отрицая и не исключая друг друга. Поэтому вред наносят те, которые считают неважным отличать коммуникацию от дискурса, текст от дискурса, функциональный стиль от дискурса” (2014: 21). Для того, чтобы размежеваться с другими коммуникативными (речеведческими) дисциплинами, Бранко Тошович предложил строго определить самобытный, оригинальный предмет исследования стилистики, для этого отделив стилистику от антистилистики и контр-стилистики (Тошович 2015), что позволило четко определить предметное поле стилистики.

Антистилистика „находится в русле стилистики, но для нее такая ориентация является непродуктивной, вредной и ненужной”. Контр-стилистика „действует за рамками стилистики и направлена на ее нейтрализацию, маргинализацию, вытеснение, отрицание” (Тошович 2015: 11), то есть антистилистика разрушает стилистику изнутри, а контр-стилистика оказывает внешнее, не менее разрушительное воздействие. Для антистилистики, по мнению Б. Тошовича, характерно то, что „(а) для анализа выбираются примеры, в которых нет стилистического выбора, (б) стилистическими называются приемы, являющиеся нестилистическими, (в) не различаются, путаются и неадекватно используются стилистические понятия (например, ‘стиль’ и ‘функциональный стиль’), (г) стилистическим считается то, что не имеет стилистического характера” (Тошович 2015: 12). Поэтому антистистику можно не считать стилистикой — Б. Тошович определяет ее еще как „нестилистику”, „псевдостилистику”, „мнимую стилистику”. Под контр-стилистикой Б. Тошович понимает „а) отрицание у стилистики статуса лингвистической дисциплины; б) отождествление ее с прагматикой, лингвистикой текста, культурой речи и т. п.; в) стилистика оттесняется на второй план, на периферию (часто заимствуются элементы ее терминологического и понятийного аппарата); г) игнорируются достижения стилистики; д) замалчиваются ее результаты” (Тошович 2015: 12).

Второй базовый принцип — принцип интеграции С. Гайды — дает возможность включить в уже строго очерченное предметное поле стилистики достижения других наук, но под стилистическим углом зрения и с сохранением „стилистического мышления”.

На вопрос „Может ли стилистика выжить?“ С. Гайда дал оптимистический ответ: „Кажется, однако, что положение стилистики во гроб было бы решительно преждевременным. В пользу этого говорят не только богатые традиции, в том числе и достижения функциональной стилистики в Центрально-Восточной Европе, но прежде всего интеграционный потенциал. Стилистика может и должна стать над(суб)дисциплиной, охватывающей достижения более узких исследовательских областей, а также других дисциплин. Это требует вхождения в так высоко оцениваемую интер- и трансдисциплинарность, которые с уровня эклектичных взаимозаимствований переходят сегодня на высшие уровни: на уровень обобщенной модели, принимаемой в данной дисциплине с использованием других дисциплин, а также на уровень взаимодействия разных дисциплин в разработке общей теории” (Гайда 2015: 17).

Сегодня можно говорить о том, что кризис в стилистике преодолен. Стилистика размежевалась с дискурсологией и продолжает существовать как отдельная дисциплина, имеющая богатую традицию в славянской гуманитаристике и в то же время открытая новым перспективам.

## 2. СТИЛЬ КАК ВЫЗОВ В КОНЦЕПЦИЯХ С. ГАЙДЫ

Тем не менее, пройдя через кризисы, „очищенная” от веяний контр-стилистики и антистилистики, не только сохранившая, но и упрочившая свои научные позиции, стилистика все еще не решила проблему с центральной для нее категорией, давшей название этой науке, — категорией стиля, что много раз отмечал в своих работах акад. С. Гайда. Стилистика, по мнению С. Гайды, до сих пор так и не смогла справиться со своим основным предметом – *стилем*, не смогла выработать общепринятое и наиболее точное его определение. Вся история развития науки стилистики – это создание различных концепций стиля: стиль как орнамент, стиль как отклонение (девиация), стиль как эстетическая категория, стиль как выбор, стиль как проявление индивидуальности, функциональная стилистика, стиль как особенность текста, стиль как коммуникативная деятельность (Гайда 2015: 13).

По мысли С. Гайды, каждая из этих концепций заслуживает внимания, но ни одна из них не смогла стать эталонной, общей, определяющей теорией стиля, наоборот, множественность этих концепций способствовала дезинтеграции стилистики, размыванию ее предмета исследования. Но в то же время обилие этих концепций – доказательство сложности и многомерности феномена стиля,

который можно изучать с различных стилистических позиций. Таким образом, С. Гайда справедливо считал стиль вызовом для стилистики. И этот вызов стоит перед современной стилистикой острее, чем когда бы то ни было.

### 3. СТИЛИСТИКА ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

Сложившаяся ситуация может стать новой точкой бифуркации для будущего развития стилистики. Сегодня строго определено только понятие функционального стиля, ставшего основой функциональной стилистики. Но функциональная стилистика – это не вся стилистика, хотя ее центральная и хорошо разработанная область. Современная стилистика не ограничивается только рамками функциональной стилистики. Сегодня идет развитие новых стилистических направлений, таких как интернет-стилистика, мультимедиаальная стилистика, генеративная стилистика, виртуальная стилистика и т. д., которые также требуют понимания и определения категории стиля. Дискутируются вопросы: есть ли виртуальный стиль, стиль искусственного интеллекта (ИИ), генераторский/генеративный стиль, интернет-стиль, мультимедиаальный и мультимодальный стили? То есть категория стиля по-прежнему остается важнейшей для современных стилистических исследований.

Я полагаю, что в новых цивилизационных условиях важнейшим и наиболее востребованным определением категории стиля может стать определение, которое предложил в своих стилистических исследованиях акад. С. Гайда, трактующий стиль как „гуманитарную структуру текста”. С. Гайда подчеркивал именно такое понимание стиля на протяжении всей своей научной жизни: „Идею стиля как гуманитарной структуры текста трактую не как решение проблемы стиля, но как вызов – указание на направленность познавательной деятельности” (Гайда 2016: 15).

Это, на первый взгляд, расширительное и неоперациональное толкование имеет глубокий философский смысл: именно стиль выражает многомерную личность автора, его субъективные/индивидуальные и в то же время общественные/коллективные грани стилистического мышления. Именно стиль „вплетает” авторскую индивидуальность в общечеловеческую культуру. „Гуманитарная структура текста”, по мысли профессора Гайды, отражает стилистическую концепцию автора, который не противостоит обществу (Я и общество) и не противопоставляется обществу (Я или общество), а находится с обществом в инклюзивных отношениях (Я в обществе).

Определение стиля как гуманитарной структуры текста сегодня становится важнейшим среди всех имеющихся его трактовок (стиль как орнамент, выбор, девиация и др.). Говоря о стиле как вызове, С. Гайда данный вызов принял и ответил на него, предчувствуя и предвосхищая новый поворот в стилистике, связанный с развитием нейросетей и искусственного интеллекта.

Новый цивилизационный слом, при котором человек перестает быть единственным автором-демиургом, появление ИИ как нового типа (технологического, а не гуманитарного) автора ставит перед стилистикой вопросы глобального характера: есть ли стиль у текстов, созданных искусственным интеллектом? Сгенерированные нейросетями тексты образуют технологическое пространство коммуникации, „очищенное” от рефлексии автора-человека, от его стилистических предпочтений. Можно ли в данном случае говорить о новом технологическом стиле, „создаваемом” нейросетями? Или это стилизация под имеющиеся функциональные стили? Существует ли идиостиль у искусственного интеллекта, или идиостиль – категория только гуманитарной стилистики?

#### 4. ПЕРСПЕКТИВЫ

Как видим, в эпоху искусственного интеллекта стилистика неизбежно начинает включать в себя философские проблемы, то есть становится интегративной гуманитарной наукой, способной внести собственный вклад в понимание и осознание мира.

О создании в будущем интегративной стилистики как трансдисциплинарной по своей сути науке говорил в последние годы своей жизни академик С. Гайда: „Наука, создавая правдивое, глубокое, рациональное, объективное и т. д. учение о действительности, придает миру такой желанный для людей смысл. Стилистика, занимаясь функционированием языка, своими центральными категориями сделала человека говорящего (*homo loquens*), текст и стиль. Полное познание этих сложных артефактов требует принятия интегрирующей познавательной стратегии. Современная стилистика поставлена, таким образом, не только перед сменяющейся языковой действительностью, но также и перед богатством познавательно символических структур, относящихся к ней и ее обустраивающих. Они создаются в науке (в лингвистике и других дисциплинах) и вне ее. И стилистика должна считаться со сложностью предмета, а также с эпистемологическим плюрализмом” (Гайда 2015: 10). Именно в интегрирующую стилистику должны влиться современные взгляды и идеи различных лингви-

стических дисциплин. Создавая теорию интегративной стилистики, проф. Ст. Гайда дает более широкое и емкое определение стилистики, понимая под стилистикой функционирование языка, а не узкие определения, базирующиеся на категориях синонимии, выбора, функциональных стилях, языковых и речевых ресурсов и т. п.

Стилистика интегративная – это метастилистика, по мысли Гайды. Это „стиллелогия” (термин С. Гайды), способная непротиворечиво организовать накопленное гуманитарное знание: „Создание новой стилистики (*стиллелогии?*) требует критического отношения к прежним традициям, как и нахождения своего места в новой мировой и в новой познавательной ситуации” (Гайда 2016: 20). Именно поэтому С. Гайда и расширил объект/предмет стилистики, включив в него три ведущих феномена: человек говорящего, текст и стиль, тем самым заставляя различные области лингвистики „работать” на стилистику.

Но в современную цифровую эпоху этими тремя базовыми категориями стилистика ограничиться не может. Изучение человека говорящего, создающего текст и облакающего его в форму определенного существующего стилевого канона или создающего индивидуальный стиль, сегодня в эпоху нового (технологического?) гуманизма недостаточно. Необходимо в данную триаду включить нового агенса коммуникации – искусственный интеллект. Поэтому мы действительно оказываемся на пороге не просто реформирования традиционной стилистики, а создания новой стилистики – стилистики цифровой эпохи, перед которой стоят новые вызовы и новые задачи и в которой антропоцентризм, если пока еще и не уступает свои позиции виртуальным авторам, то все стремительней теснится ими.

## ЛИТЕРАТУРА

- ГАЙДА, С. 2015. „Актуальные задачи стилистики”. *Актуальные проблемы стилистики*. № 1. Москва: 11–22. [GAJDA, S. 2015. „Aktual'nye zadači stilistiki”. *Aktual'nye problemy stilistiki*. № 1. Moskva: 11–22.]
- ГАЙДА, С. 2016. „Стиль как вызов”. *Актуальные проблемы стилистики* № 2. Москва: 13–23. [GAJDA, S. 2016. „Stil' kak vyzov”. *Aktual'nye problemy stilistiki*. № 2. Moskva: 13–23.]
- Дискурс и стиль: теоретические и прикладные аспекты*. Под ред. Г. Я. Солганика, Н. И. Клушиной, Н. В. Смирновой. 2014. Москва: Флинта. [*Diskurs i stil': teoretičeskie i prikladnye aspekty*. Pod red. G. Ja. Solganika, N. I. Klušinoj, N. V. Smirnovoj. 2014. Moskva: Flinta.]
- КОЖИНА, М. Н. 2000. „Стилистика и риторика в их взаимоотношениях”. *Stylistyka*, IX: 389–415. [KOZHINA, M. N. 2000. „Stilistika i ritorika v ih vzaimootnošenijah”. *Stylistyka*, IX: 389–415.]
- ТОШОВИЧ, БРАНКО. 2015. *Интернет-стилистика*. Москва: Флинта: Наука. [TOŠOVIĆ, Branko. 2015. *Internet-stilistika*. Moskva: Flinta: Nauka.]
- ТОШОВИЧ, БРАНКО. 2014. „Стиль и дискурс: сходства и различия”. *Stylistyka*. № 23. Opole. [TOŠOVIĆ, Branko. 2014. „Stil' i diskurs: shodstva i različija”. *Stylistyka*. № 23. Opole.]

## THE CATEGORY OF STYLE IN MODERN STYLISTICS AND THE STYLISTIC IDEAS OF STANISŁAW GAJDA

N. I. KLUSHINA

### ABSTRACT

The article is devoted to style as a basic category of stylistics. Style does not have and cannot have an exact scientific definition, as it is a complex historically formed phenomenon, any definition of which threatens reductionism and simplification. The lack of a strict definition of style has given rise to several crises in stylistics because it blurred its subject matter of study. Stylistics has survived the threats posed by its absorption by other communicative sciences such as rhetoric and discourse, but the problem of style has never been solved. The most promising for the future development of modern stylistics is the understanding of style as a humanitarian text structure, proposed by Polish academician Stanisław Gajda. This definition acquires a new meaning in the modern digital era, in which one of the most important actors of communication, along with the human speaker (*Homo Loquens*), is becoming artificial intelligence. Stylistics of the digital era can become an integrative transhumanitarian science, as the subject of its research are such phenomena as style, text, *homo loquens*, artificial intelligence, the adequate study of which will be possible only by including the achievements of various humanities in stylistic research, but under a special stylistic point of view, preserving the basic principles of stylistics.

### KEYWORDS:

*style, stylistics, rhetoric, discursology, text, homo loquens, artificial intelligence*

# ТРЕХМЕРНОЕ ПРОСТРАНСТВО СТИЛЯ

---

**G. G. HAZAGEROV**

---

Erevan, ul. Zavarjana 1a  
Republika Armenija  
khazagerov@gmail.com

UDK: 81'38\*  
808.5  
DOI: 10.15291/csi.4606  
Izvorni znanstveni članak  
Priljubljen: 6. 3. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

---

В статье предпринята попытка единой концептуализации стилистических теорий. В связи с этим рассматривается трехмерное пространство стиля. Одна ось этого пространства описывает риторические теории стиля, другая – холистические теории, третья – нормативные теории.

Риторические теории отличает инструментальный характер и связь с интенцией говорящего. В этом плане рассматриваются теории трех стилей. Подчеркивается, однако, что теории трех стилей допускают также не риторическую, а нормативную трактовку. Собственно риторическое понимание мы находим в „Риторике к Гереннию”, трактатах Цицерона и Квинтилиана. Из современных теорий в этом русле лежат медиастилистика и креативная стилистика.

Холистические теории стиля подходят к феномену стиля не с нормативной или инструментальной точки зрения и оставляют широкие просторы для герменевтической мысли. Отмечается, что среди современных стилистов наиболее последовательным поборником холизма является академик Станислав Гайда. В этом же русле может быть рассмотрена теория эпохальных стилей академика Д. С. Лихачева.

Нормативные теории стиля имеют свою длинную историю, высшей точкой которой является теория нормы, разработанная Пражским лингвистическим кружком. Эта теория отразилась в современной функциональной стилистике. В статье, однако, дается критика советской функциональной стилистики.

Статья содержит вывод: стиль – либо инструмент (риторика), либо медиатор идентичности (холистические теории), либо медиатор уместности (функциональная стилистика).

Ключевые слова:

*риторика, стилистика, стиль*

Академик Станислав Гайда, так много сделавший для Стилистической комиссии, под эгидой которой проходит сегодняшняя дискуссия, честно заявлял, что, занимаясь метастилистической рефлексией, не скрывает своих предпочтений, которые он отдает интегрирующему и синтезирующему подходу<sup>1</sup>. Я также не буду скрывать своей приверженности подходу риторическому с его предельным рационализмом, считая, что метастилистическим рассуждениям это не повредит. Главная цель статьи – получить по возможности простую концептуализацию пространства стилистики.

В пространстве стиля легко выделяются три независимые, взаимно ортогональные оси, которые условно можно назвать, соответственно, риторической, романтической и нормативной осями. Вокруг этих осей и группируются разнообразные теории стиля. Таким образом, на стиль мы можем посмотреть всего с трех точек зрения.

Теории риторической оси сфокусированы на категории воздействия. Этим теориям свойственно так называемое риторическое мышление, стремящееся к установлению максимального числа дистинкций и к каталогизации своих единиц. Стиль выступает как инструмент. Текст может использовать несколько стилей.

Романтическая ось сфокусирована на категории идентичности, ее теориям свойственен холистический подход и так называемое романтическое мышление как альтернатива мышлению риторическому. Оно не стремится к дистинкциям. Стиль выступает как свойство текста, обеспечивающее его целостность. Антитезу „риторическое – романтическое” блестяще описал в своих работах академик С. С. Аверинцев<sup>2</sup>.

Риторические теории возникли, естественно, в рамках классической риторики. Романтические же теории возникли в эпоху романтизма. Стиль для них – имманентное свойство, присущее литературному тексту, или всему национальному языку, или даже целой эпохе. Эти теории опираются на представления о тексте или дискурсе и существуют скорее в ценностных, чем в целевых категориях.

Обе названные выше группы теорий противостоят нормативному подходу (третья ось), который, соответственно, фокусируется на норме. Нормативные теории зародились на периферии риторики, а именно в риториках

<sup>1</sup> ГАЙДА, С. 2013. „Что такое стиль?” *Славянская стилистика. Век XXI*. Санкт-Петербург: 33–44. [GAJDA, S. 2013. „Čto takoe stil'?” *Slavjanskaja stilistika. Vek XXI*. Sankt-Peterburg: 33–44.]

<sup>2</sup> АВЕРИНЦЕВ, С. С. 1996. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва. [AVERINCEV, S. S. 1996. *Ritorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii*. Moskva.]

декорума, которые имели своей целью достижение уместности. В двадцатом веке нормативное направление оформилось в самостоятельную дисциплину – функциональную стилистику. В настоящее время в России это господствующее направление, ставшее чуть ли не синонимом стилистики вообще.

Направления исследований на всех трех „осях” претерпели бурные изменения именно в последние двадцать – тридцать лет. Для риторики это „риторическое возрождение” и развитие тех стилистических теорий, что стремятся выйти из орбиты функциональной стилистики. Для романтической оси это новый интерес к холистическим теориям стиля как реакция на культурный редукционизм. Для нормативного подхода это переход от нормы к фитнесу и от понятия „литературный язык” к понятию „языковой стандарт”.

Ниже я бегло постараюсь охарактеризовать эти группы теорий, описав их исторически и подчеркивая их различия.

## 1. РИТОРИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ СТИЛЯ

Риторика – теория убеждающей речи. В риторических теориях стиля прекрасно отражается ее инструментальный характер, связь с интенцией говорящего, с его целью. Все, что в риторике выходит за эти пределы, отходит на ту периферию, где обретаются риторики декорума, способные обслуживать только показательное (эпидейктическое) красноречие. Такие риторики сближаются с современной функциональной стилистикой и тяготеют к нормативному подходу. Типичное их проявление – закрепление стилей за жанрами. Их цель – достижение уместности, соблюдение „приличия”, а не убеждение. Самый показательный пример в России – это ломоносовская риторика.

Рассмотрим сначала теории трех стилей, соотносящие стили с жанрами, и покажем их периферийный характер для риторики и перспективный характер для будущих нормативных теорий. Речь идет о выделении трех стилей – высокого, среднего и низкого.

Надо сказать, что это самый древний взгляд на стили, его можно назвать до-риторическим. Риторика от него отталкивалась. Вот как характеризует различие трех стилей академик Ю. С. Степанов: „Это стилиевое различие имеет более древний аналог – различие языков эпоса и трагедии (‘высокий’), лирики (‘средний’), комедии (‘низкий’) в Древней Греции, которое, в свою очередь, восходит, по-видимому, к различению сакрального, в том числе поэтического, языка и

обыденного общения” (Степанов: 494)<sup>3</sup>.

Наиболее последовательно подобная теория трех стилей описана в знаменитом Колесе Вергилия, представляющем собой концентрические круги в духе кругов Луллия, но разделенные на три сектора, которым соответствуют три главных произведения Вергилия *Энеида* (высокий стиль), *Георгики* (средний стиль) и *Буколики* (низкий стиль). Высокому стилю соответствуют высокие предметы – воин, конь, меч. Среднему – пахарь, бык, плуг, т. е. предметы средние. Низкому – низкие предметы: пастух, овца, посох. „Колесо Вергилия, – отмечает А. Е. Махов<sup>4</sup>), – одновременно организовывало и мир, и литературный стиль”.

Но Колесо Вергилия – плод средневековой мысли, а не живой риторики времен античной демократии. Насколько теории стиля, привязанные к жанрам, характерны для риторики – большой вопрос. Мы, конечно, сразу вспоминаем теорию „трех штилей” М. В. Ломоносова. Но эта теория относится к декорум-риторикам (развернутую характеристику декорум-риторики см. в работах Р. Лахманн<sup>5</sup>). К обычной риторике, которая применяется в судах и на собраниях, она не подходит. Сослужив хорошую службу русскому языку в преодолении славяно-русского двуязычия и создав своеобразный прообраз будущей нормативной стилистики, теория Ломоносова в то же время отрицательно повлияла на репутацию риторики в России.

Впоследствии, отталкиваясь от риторического декорума и трактуя риторику исключительно как торжественное красноречие и к тому же „начальственное”, новые поколения русских писателей невзлюбили всякую риторику. Достаточно прочесть рецензию В. Г. Белинского на учебник риторики Н. Кошанского, чтобы убедиться в этом<sup>6</sup>. Это относится и к Пушкину, и к Белинскому, и

<sup>3</sup> СТЕПАНОВ, Ю. С. 1990. „Стиль”. *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва: 494–495. [СТЕПАНОВ, Ю. С. 1990. „Stil”. *Lingvističeskij enciklopedičeskij slovar*. Moskva: 494–495.]

<sup>4</sup> МАХОВ, А. Е. [s. a.] „Из истории европейской поэтики”, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/srednevekovaya-latinskaya-poetika-osnovnye-idei-i-kontseptsii>, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/srednevekovaya-latinskaya-poetika-osnovnye-idei-i-kontseptsii>]

<sup>5</sup> ЛАХМАНН, Р. 1989. „Два этапа риторики ‘приличия’ (*decorum*) – Риторика Макария и Искусство риторики Феофана Прокоповича”. *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в.* Москва: Наука. [ЛАХМАНН, Р. 1989. „Dva etapa ritoriki ‘priličija’ (*decorum*) – Ritorika Makarija i Iskusstvo ritoriki Feofana Prokopoviča” *Razvitie barokko i zaroždenie klassicizma v Rossii XVII – načala XVIII v.* Moskva: Nauka.] ЛАХМАНН, Р. 2001. *Демонтаж красноречия*. Санкт-Петербург: Академический проект. [ЛАХМАНН, Р. 2001. *Demontaž krasnorečija*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij projekt.]

<sup>6</sup> БЕЛИНСКИЙ, В. Г. 1956. „Общая риторика Н. Ф. Кошанского (рецензия)”. *Полное собрание сочинений в 13 т.* Т. 8. Москва. [БЕЛИНСКИЙ, В. Г. 1956. „Obščaja ritorika N. F. Košanского (recenzija)”. *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.* Т. 8. Moskva.]

к Щедрину, которые сами были великолепными риториками. И когда в России наконец появилась площадка для судебного красноречия, великие русские писатели Толстой и Достоевский не оценили роль риторического поединка в суде присяжных и фактически сохранили, как полагает известный судебный деятель, фольклорное отношение к суду<sup>7</sup>. Уже в двадцатом веке Михаил Бахтин понимал риторику как монолог, которому можно противопоставить лишь пародию, карнавал. Все это было рождено отрицательной реакцией на нормативную риторику приличий и декорума.

Настоящая риторика начинается и кончается там, где можно поставить вопросы „зачем?“, „для чего?“, т. е. там, где есть связь с интенцией говорящего.

„Так как все дело риторики направлено к возбуждению того или другого мнения, то следует заботиться о стиле не как о чем-то заключающем в себе истину, а как о чем-то необходимом“, – писал еще Аристотель<sup>8</sup>.

В одной из самых древних латинских риторик – „Риторике к Гереннию“ – тоже выделяется три стиля, но акцент абсолютно другой. Это „высокий стиль (*grave*)“, „средний (*mediocre*)“ и „ослабленный, упрощенный (*extenuatum, attenuatum*)“ (IV, 8)<sup>9</sup>. С тех пор низкий стиль (гумилиация, принижение) под давлением риторической практики часто вытеснялся в триаде стилей простым. Средний же стиль из безликого микса высокого и низкого превращался то в занимательный, то в изящный. При этом стили имели свое предназначение: высокий стиль был предназначен для того, чтобы волновать аудиторию, средний – занимать, услаждать, простой – доказывать. В этом было функциональное, интенциональное назначение трех стилей. Они были заведены не из „приличия“, а чтобы воздействовать на аудиторию.

В „Риторике к Гереннию“ предлагалось в начале выступления заинтересовать слушателя средним стилем, а в ходе доказательств (в пробации) использовать простой стиль, в конце же речи (в экскламации) прибегнуть к высокому стилю. Таким образом, то, что удивляло и справедливо восхищало историков русского литературного языка в творчестве Пушкина – обращение в одном произведении к разным стилям, – было ранним свойством риторики.

<sup>7</sup> Гольденвейзер, А. [s. a.] „В защиту права“. С. 5 URL: [https://thelib.ru/books/goldenveyzer\\_a/v\\_zaschitu\\_prava\\_stati\\_i\\_rechi-read-5.html](https://thelib.ru/books/goldenveyzer_a/v_zaschitu_prava_stati_i_rechi-read-5.html) [GOL'DENVEJZER, A. „V zaščitu prava“. S. 5. URL: [https://thelib.ru/books/goldenveyzer\\_a/v\\_zaschitu\\_prava\\_stati\\_i\\_rechi-read-5.html](https://thelib.ru/books/goldenveyzer_a/v_zaschitu_prava_stati_i_rechi-read-5.html)]

<sup>8</sup> АРИСТОТЕЛЬ. 1978. „Риторика“. *Античные риторика*. Москва: Изд-во МГУ: 128. [ARISTOTEL. 1978. „Ritorika“. *Antičnye ritoriki*. Moskva: Izdatel'stvo MGU: 128.]

<sup>9</sup> *Rhetorica ad C. Herennium liber primo* // M. Tullii Cicronis opera. Paris, 1798.

В теории четырех стилей Деметрия<sup>10</sup> предлагается логически выверенная матрица стилей:

Мощный	Величественный
Простой	Изящный

В левой колонке стили необработанные, в правой – обработанные. В верхней строке – возвышенные, в нижней – без возвышенности. Для нас особенно важно выделение изящного стиля (гладкого, элегантного, глафирос). Его наличие позволяет уйти от навязчивой оппозиции высокого – низкого. Выделанность, обработанность стиля, несомненно, не менее важная черта, чем возвышенность, так как она позволяет оторваться от предметной классификации в духе Колеса Вергилия и содержит чисто коммуникативную характеристику. В современных работах за выделение изящного стиля стоит В. П. Москвин, наиболее тесно связанный с багажом риторики российский стилист<sup>11</sup>.

Три стиля в риторике не должны были быть чрезмерными. „Каждый стиль имел предосудительную чрезмерность: высокий стиль мог перейти в напыщенный (*inflatum, tumidum*), средний – в вялый (*dissolutum*), простой – в сухой, низкий (*aridum, sordidum*)” (Гаспаров 1997: 569)<sup>12</sup>.

Помимо теорий трех или четырех стилей, дающих родовую характеристику стилей, античная риторика располагала учением о достоинствах речи. Это была еще одна привязка к коммуникации. Учение о четырех достоинствах речи – ясности, правильности (чистоте), уместности и красоте – было введено учеником Аристотеля Феофрастом и повторялось в латинских риториках, когда речь заходила о стиле, например, в трактате Цицерона „Об ораторе” (iii, 37).

Марк Туллий Цицерон – фигура огромного масштаба, сыгравшая роль в развитии латинского языка и культуры, чего сегодня не понимают те, для кого он просто ловкий оратор (его даже сравнивали с Трампом). В своих трактатах об ораторском искусстве (наиболее известны три трактата – „Об ораторе”, „Брут” и „Оратор”, русский текст издан под редакцией М. Л. Гаспарова<sup>13</sup>) Цицерон ри-

<sup>10</sup> ДЕМЕТРИЙ. 1978. „О стиле”. *Античные риторики*. Москва: Изд-во МГУ. [DEMETRII. 1978. „O stile”. *Antičnye ritoriki*. Moskva: Izdatel'stvo MGU.]

<sup>11</sup> МОСКВИН, В. П. 2016. *Теоретические основы стилистики*. Москва: Флинта. [MOSKVIN, V. P. 2016. *Teoretičeskie osnovy stilistiki*. Moskva: Flinta.]

<sup>12</sup> ГАСПАРОВ, М. Л. 1997. „Античная риторика как система”. *Избранные труды. Том I. О поэтах*. Москва: Языки русской культуры: 556–586. [GASPAROV, M. L. 1997. „Antičnaja ritorika kao sistema”. *Izbrannye trudy. Tom I. O poetah*. Moskva: Jazyki russoj kul'tury: 556–586.]

<sup>13</sup> ЦИЦЕРОН. 1994. *Три трактата об ораторском искусстве*. Москва: Ладомир. [CICERON. 1994. *Tri traktata ob oratorskom iskusstve*. Moskva: Ladomir.]

сует идеал оратора, человека широко образованного. Все это бесконечно далеко от схоластики Колеса Вергилия и от школьного подхода риторик восемнадцатого века.

„...заслуга Цицерона в развитии ораторской речи в том и состоит, что, оттолкнувшись от правил школьной риторики и подведя под них основу общей культуры, он поднял ее до высоты истинно гуманистической науки”<sup>14</sup> (Стрельникова 1976: 107). Об этом не следует забывать тем, кто ищет гуманистические основы стилистических теорий вне риторики и относится к риторике с долей пренебрежения, обвиняя ее в орнаментальности, „украшательстве”. Глубоко несправедливое обвинение! Ведь риторика укоренена в общественной жизни и связана с развитием демократических институтов суда и парламента. Орнаментальность живет на другом полюсе. Мы знаем, что идеи ренессансного гуманизма и гуманизма Просвещения восходят именно к риторической категории Цицерона *humanitas*, заложенной в воспитании оратора. Это слово – калька с греческого *φιλανтроπια*, т. е. ‘любовь к тому, что делает нас людьми’.

Марк Фабий Квинтилиан заимствует теорию трех стилей у Цицерона (*subtime, medium, sublime*), подчеркивая при этом разницу между диалектиком и оратором. Он проводит аналогию: течение реки по мелководью через камешки и полноводное течение между двух высоких берегов. Для оратора всегда важно увлечь слушателя течением своей речи, а не только аргументировать<sup>15</sup> (*Quintilian, Quintilian's institutes of oratory or education of an orator*. L. 1909: 405). Поэтому оратору важно услаждать, увлекать.

В целом риторические теории стиля были инструментальны, коммуникативно ориентированы и конгруэнтны теориям фигур, тропов, амплификаций и соединения слов.

Если обратиться теперь ко временам нам непосредственно близким, то нельзя не упомянуть о так называемом „риторическом буме” второй половины двадцатого века. Результатом нового интереса к риторике стала, как известно, аргументативная риторика, основы которой заложены в ставшей знаменитой работе Х. Перельмана и Л. Ольбрехт-Тытеки<sup>16</sup>. Другим результатом, имеющим прямое

<sup>14</sup> СТРЕЛЬНИКОВА, И. П. 1976. „Риторическая теория и практика. Цицерон”. *Ораторское искусство в Древнем Риме*. Ур. Т. И. Кузнецова, И. П. Стрельникова. Москва: Наука: 92–135. [STREL'NIKOVA, I. P. 1976. „Ritoričeskaja teorija i praktika. Ciceron”. *Oratorskoe iskusstvo v Drevnem Rime*. Ур. Т. И. Kuznetsova, I. P. Strel'nikova. Moskva: Nauka: 92–135.]

<sup>15</sup> Quintilian's institutes of oratory or education of an orator. L. 1909.

<sup>16</sup> PERELMAN, Ch. and L. OLBRECHTS-TYTEKA. *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*. URL: <https://matveychev-oleg.livejournal.com/12724835.html>

отношение к теории стиля, стал альянс риторики и культуры речи, т. е. инструментальной науки и науки нормативной. Культура речи в концепции Е. Н. Ширяева даже попыталась поглотить риторику, что отражено в словаре „Культура русской речи”<sup>17</sup>.

Возвращение фигур и тропов в лоно лингвистики оживило стилистику в ее желании выйти из нормативной парадигмы стилистики функциональной, научный потенциал которой явно не покрывает всех запросов современной стилистики. Таким большим выходом из нормативной парадигмы стала стилистика экспрессивная, которая в конце советского периода выполняла роль местоблюстителя риторики. Занималась она главным образом тропами и фигурами, которые рассматривались как средства усиления изобразительности и выразительности речи. Таковы были работы Т. Г. Хазагерова и его школы<sup>18</sup>, М. Ю. Скребнева<sup>19</sup> и других авторов, проводивших регулярные семинары по экспрессивной стилистике. Другим, „тихим” уходом из-под зонтика нормативности стала стилистика декодирования<sup>20</sup>. Она имеет прямое отношение к риторике, так как располагает средством управления вниманием слушателя и легко включается в раздел риторической диспозиции. Менее уверенно следует стезей риторики стилистика ресурсов, так как использует лингвистические категории вместо риторических фигур. Но и она не занята регламентом и нормой, хотя и использует девиации нормы, в частности интенциональное использование отклонений от норм грамматики.

В наше время в отечественной стилистике появились новые развороты стилистической темы – креативная стилистика<sup>21</sup> и медиастилистика<sup>22</sup>. О креативной

<sup>17</sup> *Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник.* Москва: Флинта, Наука. 2003. [Kul'tura russkoj reči. Enciklopedičeskij slovar'-spravočnik. Moskva: Flinta, Nauka. 2003.]

<sup>18</sup> ХАЗАГЕРОВ, Т. Г., Л. С. ШИРИНА. 1999. *Общая риторика.* Ростов-на-Дону. [HAZAGEROV, T. G., L. S. ŠIRINA. 1999. *Obščaja ritorika.* Rostov-na-Donu.]

<sup>19</sup> СКРЕБНЕВ, Ю. М. 1987. „Тропы и фигуры как объект классификаций”. *Проблемы экспрессивной стилистики.* Изд-во РГУ. [СКРЕБНЕВ, Ju. M. 1987. „Тропы i figury kak ob'ekt klassifikacij”. *Problemy ekspressivnoj stilistiki.* Izdatel'stvo RGU.]

<sup>20</sup> АРНОЛЬД, И. В. 1975. „Интерпретация художественного текста: типы выдвигания и проблемы экспрессивности”. *Экспрессивные средства английского языка.* Ленинград. [ARNOL'D, I. V. 1975. „Interpretacija hudožestvennogo teksta: tipy vydviženija i problemy ekspressivnosti”. *Ekspressivnye sredstva anglijskogo jazyka.* Leningrad.]

<sup>21</sup> КУПИНА, Н. А. „Креативная стилистика и практическая филология”. *Стилистика сегодня и завтра: материалы конференции.* Часть 1. Москва: Факультет журналистики: 140–144. URL: [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24211/1/kupina\\_2014\\_1.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24211/1/kupina_2014_1.pdf) [KUPINA, N. A. „Kreativnaja stilistika i praktičeskaja filologija”. *Stilistika segodnja i zavtra: materialy konferencii.* Čast' 1. Moskva: Fakultet žurnalistiki: 140–144. URL: [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24211/1/kupina\\_2014\\_1.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24211/1/kupina_2014_1.pdf)]

<sup>22</sup> КЛУШИНА, Н. И. 2018. *Медиастилистика.* Москва: Флинта, Наука. [KLUŠINA, N. I. 2018. *Mediastilistika.* Moskva: Flinta, Nauka.]

см. также *Toward a Theory of Creative Stylistics* by Vosilifuni Saito<sup>23</sup> – магистерскую работу, цель которой — представить креативную стилистику как антитезу стилистике дескриптивной. В этой работе дается хороший обзор стилистических теорий, сфокусированных на проблеме.

В медиастилистике отразился „медийный поворот”, а проще сказать, жизнь в новой информационной среде. При этом, если медиалингвистика<sup>24</sup> остается под зонтиком функциональной стилистики, то медиастилистика, по мнению Н. И. Клушиной, должна идти своим путем, формируясь как самостоятельная область, а не как часть функциональной стилистики, развивающая газетно-публицистический стиль (Клушина 2023: 15)<sup>25</sup>. С новой информационной средой активно работает профессор Бранко Тошович<sup>26</sup>, изучающий стиль искусственно сгенерированных текстов. Информационная среда объективно выводит, я бы сказал „выталкивает”, стилистику из-под монополизирующего ее функционально-стилистического направления.

Мне, однако, кажется, что в большой системе координат все эти новые стилистики не стоит рассматривать отдельно от риторической оси, с которой их роднит инструментальный подход. Информационная среда привела к тому, что агора сменилась глобальной паутиной, а риторические средства приобрели мультимедийный характер, но стиль в названных выше направлениях по-прежнему встроен в систему речевого воздействия, а теории стиля склонны к выделению атомарных единиц, обеспечивающих это воздействие. Иное дело – холистические или нормативные теории. Тут отличие принципиальное.

<sup>23</sup> *Toward a Theory of Creative Stylistics* by Vosilifuni Saito. MA. URL: <https://eprints.nottingham.ac.uk/12549/1/363611.pdf>

<sup>24</sup> Добросклонская, Т. Г. 2008. *Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиаречь*. Москва: Флинта, Наука. 264 с. [DOBROSKLONSKAJA, T. G. 2008. *Medialingvistika: sistemnyj podhod k izučeniju jazyka SMI: sovremennaja anglijskaja mediareč'*. Moskva: Flinta, Nauka. 264 s.]

<sup>25</sup> Клушина, Н. И. 2023. „Введение”. *Стилистика славянских стран на рубеже XX–XXI веков*. Москва: Флинта, Наука (в печати). [KLUSINA, N. I. „Vvedenie”. *Stilistika slavjanskih stran na rubeže XX–XXI vekov*. Moskva: Flinta, Nauka (u tisku).]

<sup>26</sup> Тошович, Б. 2015. *Интернет-стилистика*. Москва: Флинта, Наука. [TOŠOVIĆ, B. 2015. *Internet-stilistika*. Moskva: Flinta, Nauka.]

## 2. РОМАНТИЧЕСКИЕ, ИЛИ ХОЛИСТИЧЕСКИЕ, ТЕОРИИ СТИЛЯ

Центральная категория здесь – идентичность, а не воздействие. Стиль рассматривается как нечто присущее какому-либо явлению: таков национальный стиль, стиль эпохи, стиль культуры, стиль литературного произведения или авторский стиль. Такой подход, хотя и пользуется выделением отдельных единиц, образующих литературный или архитектурный текст, но делает акцент на их совокупном употреблении, обеспечивающем целостность стиля и текста (дискурса). И здесь всегда есть соблазн интуитивного, художественного постижения стиля – духа времени, национального духа и т. п. Более того, такое постижение в известной степени необходимо при создании холистических теорий стиля.

Уже классическая риторика, наряду со своими теориями трех или четырех стилей, знала такое деление, как аттический, родосский и азианский стили. Аттический стиль был просто присущ населению Аттики, родосский – Родоса, а азианский – жителям передней Азии. В целом это была попытка посмотреть на стиль с позиции скорее идентичности, чем воздействия, попытка для риторики не характерная.

Неслучайно в рамках самой риторики просматривается тенденция отождествить аттический, родосский и азианский стили с тремя риторическими стилями: азианский стиль соотносился с высоким (выспренным), родосский – со средним. Аттический ложился на эту триаду хуже. Он тоже иногда соотносился с высоким, но иногда и с простым (строгим).

В противоположном направлении двигалась историческая мысль работавшего в исторической парадигме Иоганна Винкельмана, одного из основателей (наряду с такими колоссами, как Гете и Гегель) холистического взгляда на стиль. Винкельман выделял три периода в истории древнегреческого искусства, которым соответствовали строгий, высокий и изящный стили.

В античной риторике встречалась также, но также была для нее не характерна попытка выделения стиля на основании социальной характеристики: *urbanitas*, *rusticitas u peregrinitas*, т. е. „городской”, „сельский” и „чужеземный”. Стремление риторики освоить и эту триаду проявилось не в соотношении с высоким или низким стилем, а в попытке поставить в соответствие этим стилям риторические средства. Так, астеизм как вид иронии соотносился с признаком столичности, а литотес – сельскости. Сегодня этому соответствует изучение стиля коммуникативного поведения различных социальных групп.

Истинный час холистических теорий стиля настал после открытия нации и

подпитывался расцветом романтизма и национализма.

Позднее, когда идеологическое начало в национальных государствах стало подменять собственно национальное, когда появились все признаки „века толп”<sup>27</sup>, теории эти стали терять привлекательность. Создавалось впечатление, что там, где в девятнадцатом веке мы видели нечто органичное, в двадцатом мы имели дело с искусственным конструктом, поддерживаемым пропагандистской машиной. Сама пропаганда тоже проходила через стилевую эволюцию<sup>28</sup>, но стили эти были сконструированы искусственно и тяготели к нормативности. При этом обнаружилось, что стилевые игры двадцатого века таят в себе вполне ощутимую опасность нацизма и тоталитаризма<sup>29</sup>.

Новый интерес к холистическим теориям возродила поздняя ностальгия по утраченной целостности бытия, разочарование в техническом прогрессе, а во второй половине двадцатого века и апология архаики. Именно в этот период заговорили о неогумбольдтианстве (возрождении интереса к „внутренней форме языка”) и неопотембианстве (возрождении интереса к „внутренней форме слова”). Эти идеи получили дополнительную подпитку в гипотезе языковой относительности, а потом и в когнитивной лингвистике, когда интерес к различным „картинам мира” и „языковым образам мира” буквально захлестнул гуманитаристику (см., например, Гачев<sup>30</sup>). На этой же волне поднялась концептология. Вышел, например, словарь академика Ю. С. Степанова *Константы. Словарь русской культуры*<sup>31</sup>, отчасти напоминающий словарь Эмиля Бенвениста<sup>32</sup>, но дальше отходящий от легко дефинируемых лингвистических категорий в сторону интуитивных постижений.

Среди современных стилистов наиболее последовательным поборником холизма является академик Станислав Гайда, поддерживающий концепцию на-

<sup>27</sup> Москвичи, С. 1998. Век толп. *Исторический трактат по психологии масс*. Пер. с фр. Москва: Центр психологии и психотерапии. [Moskovič, S. 1998. *Vek tolp. Istoričeskij traktat po psihologii mass*. Prijevod s franc. Moskva: Centr psihologii i psihoterapii.]

<sup>28</sup> ХАЗАГЕРОВ, Г. *От символа к симулякру* (в печати). [HAZAGEROV, G. *Ot simvola k simuljakru* (u tisku).]

<sup>29</sup> KLEMPERER, V. 1947. *Lingua Tertii Imperii Notizbucheines Philologen*. Berlin.

<sup>30</sup> ГАЧЕВ, Г. 1988. *Национальные образы мира*. Москва: Советский писатель. [GAČEV, G. 1988. *Nacional'nye obrazy mira*. Moskva: Sovetskij pisatel'.]

<sup>31</sup> СТЕПАНОВ, Ю. С. 1997. *Константы. Словарь русской культуры*. Москва: Языки русской культуры. [STEPANOV, Ju. S. 1997. *Konstanty. Slovar' russkoj kul'tury*. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury.]

<sup>32</sup> БЕНВЕНИСТ, Э. 1995. *Словарь индоевропейских социальных терминов*. Москва: Прогресс. [BENVENIST, E. 1995. *Slovar' indoevropskih social'nyh terminov*. Moskva: Progress.]

ционального стиля<sup>33</sup>. В его работах привлекает внимание их гуманистический пафос. Стиль для него – гуманистическая структура текста.

Если понятие „национальный стиль” рождается внутри парадигмы идентичности (немцы о немцах, русские – о русских), то понятие „эпохальный стиль”, разработанное применительно к стилям средневековья, является внешним описанием стиля. Такое описание выросло из историзма девятнадцатого века и привело к понятию „стиль культуры” в знаменитой работе Отто Шпенглера: „... в общей исторической картине культуры может существовать только один стиль, а именно стиль этой культуры”<sup>34</sup>.

В теории эпохальных стилей, развитой на более рациональной почве академиком Д. С. Лихачевым<sup>35</sup>, вдохновившимся идеями Генриха Вёльфлина<sup>36</sup>, стили эти связываются с целостным, но в то же время негибким восприятием средневекового человека. Этот человек жил внутри своего стиля, который распространялся на произведения словесности, архитектуру, живопись и этикет поведения. Это давало носителю стиля редкое чувство гармонии с окружающим миром, так сказать, возобновляющееся подтверждение собственной идентичности. Однако за пределами своего стиля средневекового человека поджидала чужая и непонятная зона – *hic sunt leonem*, как писали на древних картах. Выросший внутри такого стиля человек был глух к восприятию чего-то нового.

Стили, однако, сменяют друг друга. В теории Д. С. Лихачева эпохальные стили эволюционировали под влиянием неуклонно развивающегося личностного начала и, в конце концов, были разрушены появлением индивидуально-авторских стилей. Любопытно, что один из учеников Лихачева, доктор филологических наук и писатель Е. Г. Водолазкин, в романе *Лавр* фактически предпочел средневековую целостность „частичному” человеку современности.

<sup>33</sup> Гайда, С. „Национальный стиль как стилистическая категория”. *Жанры речи. Международный научный журнал*. URL: <https://old-zhanry-rechi.sgu.ru/ru/articles/nacionalnyy-stil-kak-stilisticheskaya-kategoriya> [GAJDA, S. „Nacional'nyj stil' kak stilističeskaja kategorija”. *Žanry reči. Meždunarodnyj naučnyj žurnal*. URL: <https://old-zhanry-rechi.sgu.ru/ru/articles/nacionalnyy-stil-kak-stilisticheskaya-kategorija>]

<sup>34</sup> ШПЕНГЛЕР, О. 1998. *Закат Европы*. Ростов-на-Дону: 36. [ŠPENGLER, O. 1998. *Zakat Evropy*. Rostov-na-Donu.]

<sup>35</sup> ЛИХАЧЕВ, Д. С. 1973. *Развитие русской литературы X–XVII веков*. Ленинград: Наука. [LIHAČOV, D. S. 1973. *Razvitie russkoj literatury X–XVII vekov*. Leningrad: Nauka.]

<sup>36</sup> РЕЙХЛИН, Г. 2004. *Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля в Италии*. Азбука классика. URL: [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/istorija\\_vozrozhdenie/vjolfllin\\_g\\_renessans\\_i\\_barokko/9-1-0-2549](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_vozrozhdenie/vjolfllin_g_renessans_i_barokko/9-1-0-2549) [REJHLIN, G. 2004. *Renessans i barokko. Issledovanie suščnosti i stanovlenija stilja v Italii*. Azbuka klassika. URL: [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/istorija\\_vozrozhdenie/vjolfllin\\_g\\_renessans\\_i\\_barokko/9-1-0-2549](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_vozrozhdenie/vjolfllin_g_renessans_i_barokko/9-1-0-2549)]

Надо отметить, что интерес к средним векам во второй половине двадцатого века постепенно перерос в апологию средних веков<sup>37</sup>. Эта апология, пройдя фазу антиисторизма, создала разнообразных поклонников средних веков, от фанатов фэнтези и всевозможных игр до использования архаики как инструмента пропаганды.

Таков был общий контекст возрождения описываемого здесь подхода.

Сила холистических теорий стиля в том, что они не подходят к феномену стиля с нормативной или инструментальной точки зрения и оставляют широкие просторы для герменевтической мысли, чего не делает сама риторика или, тем более, функциональная стилистика. У холистического подхода – собственная стезя. Проиллюстрирую это двумя примерами.

Излагая свою теорию стиля, академик Лихачев использовал ряд риторических понятий, таких, например, как амплификация, риторический баланс, анафора. Но, используя эти термины, он анализировал памятники древнерусского эпидейктического красноречия как явления цельного „стиля монументального историзма”. Действительно, одно дело – анафора как заурядная единица риторики, а другое дело – переплетающиеся ряды анафор (одна еще не закончилась, а другая уже начинается) в сочетании с амплифицирующим принципом развертывания текста, в котором мысль прирастает медленными порциями. Это как раз черты такого стиля. И если анализировать, скажем, *Слово о законе и благодати* или *Слово о полку Игореве*, что мне приходилось делать, то не стоит ограничиваться простым указанием на отдельные тропы и фигуры. В этом смысле целостный подход к стилю, привлекающий риторические, лингвистические, архитектурные, эстетические и любые другие категории для удобства литературоведческого или культурологического анализа, остается самим собой.

Другой пример из области индивидуально-авторских стилей. Такие стили крайне трудно анализировать нормативно, или узко риторически. К сожалению, именно так происходит в школьном литературоведении при разборе художественного произведения с выявлением так называемых „художественных особенностей”. Например, одно дело эпитет в риторике как единичный троп, который мы можем классифицировать как метафорический или метонимический, другое – пушкинский точный эпитет с его регулярностью, что очень важно, и с установкой на краткость.

В конце концов, стиль – это не результат выбора или набора средств, а по

<sup>37</sup> Гуревич, А. Я. 1972. *Категории средневековой культуры*. Москва: Искусство. [GUREVIČ, A. Ja. 1972. *Kategorii srednevekovoj kul'tury*. Moskva: Iskusstvo.]

словам Ж.-Л. Бюффона, „сам человек”.

Одно очевидно – холистические теории образуют совершенно самостоятельную ось, ортогональную по отношению к оси риторической. А значит, эта ось существует вполне самостоятельно, независимо от того, признаем ли мы за ней, вслед за академиком Станиславом Гайдой, гуманистическое содержание ее теорий или, напротив, останемся верны риторике как проводнику гуманизма и демократии в системе образования. Но очевидно и другое: помимо индивидуальных и эпохальных стилей, которые можно *изучать*, существуют и функциональные стили, которым, по мысли В. Матезиуса (1967: 465)<sup>38</sup>, можно и нужно *научиться*. К рассмотрению функционально-стилистических теорий мы и перейдем.

### 3. НОРМАТИВНЫЕ ТЕОРИИ СТИЛЯ

Понятие языковой нормы сложилось достаточно поздно и притом в национальных государствах, прежде всего в абсолютистской Франции, т. е. при Людовике XIV. Именно тогда работали так называемые синонимисты<sup>39</sup>, занимавшиеся под руководством министра Кольбера уточнением значений синонимов. Эпоха классицизма создала Словарь и Академию, что открыло возможность активного влияния государства на языковую политику и кодификацию нормы. Эти процессы протекали и в России, причем теория стилей Ломоносова, будучи теорией скорее стилистической, чем риторической, о чем выше было сказано, способствовала развитию нормативного направления.

От синонимистов прямая линия ведет через Фердинанда де Соссюра к Шарлю Балли, одному из основоположников функциональной стилистики. Балли, как известно, проявлял особый интерес к экспрессии, что вытекало из его общих взглядов на язык и гармонировало с его теорией модуса и диктума. „Действительность не отражается, а преломляется в нас, т. е. подвергается искажениям, причина которых кроется в самой природе нашего я” (1961: 23)<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> МАТЕЗИУС, В. 1967. „Язык и стиль”. *Пражский лингвистический кружок*. Москва: 444–523. [MATEZIUS, V. 1967. „Jazyk i stil’”. *Pražskij lingvističeskij kružok*. Moskva: 444–523.]

<sup>39</sup> ОРУ, С. 2000 [1985]. „Две гипотезы о происхождении соссюрвской концепции языковой значимости”. *История. Эпистемология. Язык*. Пер. с фр. Москва: 274–280. [ORU, S. 2000 (1985). „Dve hipotezy o proishozhdenii sossjurovskoj koncepcii jazykovoj značivosti”. *Historija. Epistemologija. Jazyk*. Prijevod s franc. Moskva: 274–280.]

<sup>40</sup> БАЛЛИ, Ш. 1961. *Французская стилистика*. Москва: Изд-во иност. лит. 394 с. [BALLI, Š. 1961. *Francuszkaja stilistika*. Moskva: Izdatel’stvo inostr. literatury. 394 str.]

Хотя стилистическая теория Балли, несомненно, лежит в русле нормативного подхода, она оказывается сегодня в более выгодном положении по отношению к сугубо нормативным взглядам. Причина очевидна: изменение отношения к норме.

До появления в конце двадцатых годов двадцатого века пражской теории нормы норма отражала борьбу вкусовых предпочтений, проявившуюся, например, в споре „карамзинистов” с „шишковистами”. Пражский лингвистический кружок вывел теорию нормы из тупика, сформулировав понятие литературного языка<sup>41</sup> как языка, способного передавать максимальное число смысловых и стиливых оттенков. Чтобы такой язык функционировал, необходимо иметь кодифицированную норму. Если норма не кодифицирована, я не смогу передавать тонкие смысловые и стилистические оттенки, потому что я не буду знать, как поймет мои слова собеседник. Чтобы это случилось, он должен видеть перед собой ту же норму, что и я. Мысль изящная и тоже восходящая к синонимистам. К тому же пражские функционалисты провозгласили принцип „гибкой стабильности нормы”, что обеспечивало исторические перспективы пражской теории. Норма будет оставаться – содержание конкретных норм может изменяться.

Однако, начиная с девяностых годов прошлого века, сетевое общение в корне изменило ситуацию. Вначале расшатывание языковой нормы воспринималось как досадное, но поправимое ослабление государственной языковой политики. Казалось, нужно только больше корректоров, редакторов и словарей, и норма окрепнет. Замышлялась даже реформа орфографии, настолько сильна была вера в норму и эффективность ее кодификации<sup>42</sup>. Затем предлагалось „либерализовать” норму, т. е. отказаться от ее императивности. Пусть она носит рекомендательный характер. Самый известный пример – разрешение говорить *мое кофе*. Тогда еще не догадывались, что нашего разрешения никто не спрашивает, что сама норма, либеральна она или нет, в массовом обществе больше не является ценностью для большинства говорящих. Неочевидным было и то, что процесс расшатывания нормы образует цепную реакцию, т. е. разгоняет сам себя. Какой смысл мне знать, какой именно синоним точнее выражает то, что я хочу сказать, если мой собеседник имеет другой синонимический ряд, более бедный или более богатый? Приходится полагаться скорее на смайлики и жестовое изо-

<sup>41</sup> МАТЕЗИУС, В. „О необходимой стабильности литературного языка”. *Избранные труды по языкознанию*: 94–209. [МАТЕЗИУС, V, „O neobhodimosti stabil'nosti literaturnogo jazyka”. *Izbrannye trudy po jazykoznaniju*: 94–209.]

<sup>42</sup> Архивная публикация 2001 года: „Всех накроет парашУт, или Остановите Лопатина!”, *Профиль*. URL: <https://profile.ru/archive/vseh-nakroet-parashut-ili-ostanovite-lopatina-106139/>

бражение иронических кавычек, чем на свое языковое чутье. Стимул к точности выражения притупляется.

Выход нашли в том, что понятие „литературный язык” было благополучно заменено понятием „языковой стандарт”. Причем сделано это было так естественно, что многие лингвисты до сих пор не видят разницы в понятиях „литературный язык” и „языковой стандарт”, хотя на наших глазах произошла подмена нормы фитнесом, т. е. соответствием. В отечественной лингвистике языковой стандарт определяется как „совокупность требований к различным уровням владения языком, зафиксированных в специальном описании языка в учебных целях; нормы владения языком, принятые в данном языковом обществе”<sup>43</sup>. Определение при вдумчивом его чтении достаточно ясно показывает различие между литературным языком с его нормой, с одной стороны, и стандартом, с другой. В английской лингвистике проблемой нормы обеспокоен профессор Дэвид Кристалл, который объясняет новые процессы глобальным функционированием английского языка и влиянием интернета<sup>44</sup>.

Переход к языковому стандарту (языковым стандартам) выглядит как вполне адекватный шаг: если ты хочешь работать водителем автобуса в Лондоне, от тебя потребуется сдать *IELTS* на 6 баллов, если хочешь работать в бизнесе – на 8. Эти баллы не имеют никакого отношения к знаниям английского литературного языка. Ты можешь быть английским поэтом, владеть большим словарным запасом, язык может быть для тебя родным или неродным. Это не критично. Критично то, что твой уровень владения языком соответствует твоей производственной среде, а значит это не приведет к коммуникативным сбоям. И хотя некоторые авторы видят в этом новую эпоху прескрипций<sup>45</sup>, сам характер прескрипций существенно изменился: сегодня они не опираются на идеальный образ литературного языка, а представляют собой наборы требований, облегчающих общение.

Такова драма нормы в современном мире, и мне, как и другим гуманитариям, это не доставляет удовольствия. Но мы живем в массовом обществе, и от хаоса защищены, по-видимому, только прагматикой фитнеса. Вот на нее и полагают-

<sup>43</sup> Азимов, Э. Г., А. Н. Щукин. 2009. „Языковой стандарт”. *Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам)*. Москва: ИКАР: 365. [Azimov, E. G., A. N. ŠČUKIN. 2009. „Jazykovej standart”. *Novyj slovar' metodičeskih terminov i ponjatij (teorija i praktika obučenija jazykam)*. Moskva: IKAR: 365.]

<sup>44</sup> CRYSTAL, David. 1997. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*.

<sup>45</sup> BEAL, Joan C. 2018. “‘Back to the Future’: The ‘New Prescriptivism’ in Twenty-First-Century Britain”. *E-rea* 15 (2). Accessed 7 February 2020. URL: <https://journals.openedition.org/erea/6090>.

ся. Экзамены для чиновников или водителей, похоже, никто не отменит, напротив, они будут проникать в быт. Так, Министерство просвещения анонсировало разработку „многоуровневого экзамена, который был бы разработан с учетом уровней, которые уже есть, по типу *IELTS*<sup>46</sup>”.

Есть еще один способ установления порядка, на этот раз с одновременным совершенствованием языка. Он был известен риторике до того, как сформировался концепт нормы. Способ этот – задание модных трендов, которым носители следуют добровольно. Это явление существует и сегодня, но не получило научного описания, вследствие чего оценить этот путь пока невозможно.

Сегодня в России чрезвычайно сильна и авторитетна именно функциональная стилистика, в ведении которой находится нормализация в области стилей. Она закрепляет стилевые нормы в учебнике, учит студентов избегать стилистических ошибок. Именно функциональная стилистика является вузовской дисциплиной. Вышедший в 2006 году под редакцией М. Н. Кожинной большой стилистический словарь<sup>47</sup> выдержан в парадигме функциональной стилистики, где нормативный подход принят за точку отсчета. Уже в предисловии к словарю сказано о „некоторых негативных явлениях”, таких, как нарушение стилистических норм.

У истоков этой стилистики лежат те же пражские идеи, адаптированные, однако, академиком В. В. Виноградовым<sup>48</sup> и профессором М. Н. Кожинной<sup>49</sup> к реалиям нашей страны. Отметим коротко, что по другому пути пошел Роман Якобсон, объединивший идеи русских формалистов с новой американской критикой и уделивший внимание открытой им поэтической функции языка<sup>50</sup> и поэтическому языку вообще. Но этот путь уходит от нормативного подхода, и соответствующие стилистические теории, распространенные в английской

<sup>46</sup> „Министерство просвещения предлагает экзамен по русскому языку для иностранцев”. ТАСС. URL: <https://tass.ru/obschestvo/6741640> [„Ministerstvo prosvěšćenija predlažeta ekzamen po russkomu jazyku dlja inostrancev”. TASS. URL: <https://tass.ru/obschestvo/6741640>]

<sup>47</sup> *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. Москва: Флинта, Наука. 2006. [Stilističeskij enciklopedičeskij slovar' russkogo jazyka. Moskva: Flinta, Nauka. 2006.]

<sup>48</sup> Виноградов, В. В. 1959. „История обсуждения вопросов стилистики”. *Вопросы языкознания*, № 1. [VINOGRADOV, V. V. 1959. „Historija obsuždenija voprosov stilistiki”. *Voprosy jazykoznanija*, 1.] Виноградов, В. В. 1959. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. Москва. [VINOGRADOV, V. V. 1959. *Stilistika. Teorija poetičeskoj reči. Poetika*. Moskva.]

<sup>49</sup> Кожина, М. Н. 1968. *К основаниям функциональной стилистики*. Пермь. [KOŽINA, M. N. 1968. *K osnovanijam funkcional'noj stilistiki*. Perm'.]

<sup>50</sup> Якобсон, Р. 1975. „Лингвистика и поэтика”. *Структурализм: „за” и „против”*. Москва. URL: <https://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm> [JAKOBSON, R. 1975. „Lingvistika i poetika”. *Strukturalizm: „za” i „protiv”*. Moskva. URL: <https://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm>]

стилистике, будут тяготеть к риторическому или герменевтическому (холистическому) подходам.

Советская нормативная функциональная стилистика адекватна авторитарному советскому государству, располагавшему неисчерпаемыми ресурсами регламентации. Такая стилистика закономерно дрейфовала в сторону стиливого декора, который представляется вполне достижимым, а узус, в свою очередь, пластичным и податливым. Приведу лишь один пример.

Официально-деловой стиль, как он толкуется в функциональной стилистике, практически не предполагает столкновение человеческих волей в деловой сфере жизни. Говорящим предоставляется роль исполнителей протокола, почти свободных от собственных интересов и не желающих воздействовать друг на друга (и на протокол). Именно поэтому в этом стиле признаются излишними эмоциональность и экспрессия. Стиль „безэмоционален”, стандартизован, избегает личных местоимений первого и второго лица, стремится к безличности (Дускаева, Протопопова 2003: 274–275)<sup>51</sup>. Но разве таков узус? Мы знаем, что при обсуждении приема на работу того или иного кандидата говорящие не придерживаются того, что называется официально-деловым стилем. Но тогда каков их стиль? Разговорный? На практике он допускал обценную лексику, хотя и протекал в той сфере деятельности, которую мы называем деловой, и, более того, был частью общественного сознания, присущего этой сфере. Сегодня ситуацию с нашим примером изменили заимствованные коммуникативные технологии – резюме и собеседования. Но сути дела это не изменило. Можно, конечно, возразить, что деловые решения можно обсуждать официальным языком и неофициальным. Но тогда возникает вопрос, к какому стилю, к какой сфере жизни будут относиться эти неофициальные обсуждения в деловой сфере, составляющие к тому же ее сердцевину, потому что сфера эта предполагает столкновение волей и интересов, а не простое оформление бумаг, которое выступает лишь как результат принятия решения, служит тенью деловой жизни.

По справедливому мнению самой же М. Н. Кожинной, функционально-стилистические теории тем и своеобразны, что изучают „не структуру языка в его имманентной сущности, но использование его в разных актах речевого общения, что зависит не только (и не столько) от самого языка, сколько от экстралингвистических факторов (от сферы общения, видов деятельности, формы обще-

<sup>51</sup> ДУСКАЕВА, Л. Р., О. В. ПРОТОПОПОВА. 2002. „Официально-деловой стиль”. *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. Москва: Флинта: 273–277. [DUSKAJEVA, L. R., O. V. PROTODOROVA. 2002. „oficial'no-delovoj stil”. *Stilističeskij enciklopedičeskij slovar' risskogo jazyka*. Moskva: Flinta: 273–277.]

ственного сознания, типа мышления, целей и задач общения, типа содержания, жанра и много другого), детерминирующих закономерности функционирования языка в указанных выше разновидностях, их специфику и стилистико-речевую системность” (Кожина 2002: 576)<sup>52</sup>. Отсюда с необходимостью следует, что они должны отражать узус.

Но на практике советская стилистика предполагала сильное государство, заинтересованное в нормировании общения. Пять классических функциональных стилей были до какой-то степени выделены из узуального употребления, а до какой-то предписаны как некая данность. Это были научный стиль, официально-деловой, газетно-публицистический, разговорный и литературно-художественный стиль. Почему сфер было именно пять? Соответствует ли на самом деле каждому стилю тип общественного сознания? Почему этих типов именно пять? Это никогда не было предметом столь же серьезного обсуждения, как учение о частях речи того же академика Виноградова. У такой смелости квантования стилистического пространства были, конечно, свои резоны: была уверенность, что нормы будут так или иначе поддержаны сильной языковой политикой. В этих обстоятельствах декларируемые пять стилей рано или поздно должны были стать реальностью и частью общественного сознания.

Но ситуация изменилась, а теория почти не изменилась. В постсоветский период к пяти стилям был лишь добавлен религиозно-проповеднический стиль<sup>53</sup>. Причем осталось непонятным, в какой мере этот стиль отражает узус, в какой идеологическую конъюнктуру<sup>54</sup>. Было также непонятно, как удалось плавно перенести деловой стиль из одной реальности (плановое ведение хозяйства) в другую (рыночная конкуренция). Никогда не было понятно, что такое литера-

<sup>52</sup> Кожина, М. Н. 2002. „Функциональная стилистика (учение о функциональных стилях)”. *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. Москва: Флинта: 576–577. [KOŽINA, M. N. 2002. „Funkcional'naja stilistika (učenie o funkcional'nyh stiljah)”. *Stilističeskij enciklopedičeskij slovar' risskogo jazyka*. Moskva: Flinta: 576–577.]

<sup>53</sup> Крысин, Л. П. 2004. „Религиозно-проповеднический стиль и его место в функционально-стилистической парадигме русского литературного языка”. *Русское слово, свое и чужое*. Москва: Языки славянских культур: 287–292. [KRYŠIN L. P. 2004. „Religiozno-propovedničeskij stil' i ego mesto v funkcional'no-stilističeskoj paradigme russkogo literaturnogo jazyka”. *Russkoe slovo, svoje i čužoe*. Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur: 287–292.]

<sup>54</sup> Москвин, В. П. 2019. „О месте церковно-религиозной речи в системе русского языка. Разработка проблемы религиозного стиля в славянском языкознании”. *Настоящее и будущее стилистики: сб. науч. ст. Междунар. науч. конф. (13–14 мая 2019 г.)*. Под ред. Е. Л. Варгановой, Н. И. Клушиной, С. Ф. Барышевой. Москва: 520–529. [MOSKVIN, V. P. 2019. „O meste cerkovno-religioznoj reči v sisteme russkogo jazyka. Razrabotka problemy religioznogo stilja v slavjanskom jazykoznanii”. *Nastojščee i buduščee stilistiki: zbor. nauč. st. Meždunar. nauč. konf. (13–14 maja 2019 g.)*. Pod red. E. L. Vartanovoj, N. I. Klušinoj, S. F. Baryševoj. Moskva: 520–529.]

турно-художественный и разговорный стили. Газетно-публицистический стиль тоже перешел из старой реальности в новую, с ее рекламой, *PR*, политическими технологиями и социальными сетями. Впрочем, внешние факторы менялись слишком быстро, и винить функциональных стилистов не стоит. Моя же критика обусловлена тем, что я вынужден рассматривать всю ситуацию в стилистике в целом.

Следует признать, что сильной стороной функционально-стилистических теорий является их зона ответственности – уместность речи в зависимости от ситуации общения. Это, безусловно, вносит порядок в общение и обосновывает независимое от риторического и холистического подхода направление. Но мнимая независимость функциональной стилистики от глобальных процессов, протекающих в области языковой нормы, не относится к ее сильным сторонам.

Между тем движение от нормы к фитнесу находится именно в логике уместности. Функциональная стилистика давно стремится к дифференциации своих стилей, к выделению подстилей. Отсюда один шаг до соответствия стилистическим стандартам, принятым в том или ином учреждении, в той или иной корпорации. С моей точки зрения, нормативные теории стиля оказываются сегодня на распутье: или переход к стандартам и отказ от универсализма, или обслуживание имитационных процессов, где стилистические идеалы выдаются за действительность.

#### 4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные теории стиля можно критиковать с той или иной позиции, от чего и я не смог удержаться, но совершенно очевидно, что они образуют три группы, которые дают нам три подхода к стилю.

**Стиль – либо инструмент (риторика), либо медиатор идентичности (холистические теории), либо медиатор уместности (функциональная стилистика).**

## ЛИТЕРАТУРА

- АВЕРИНЦЕВ, С. С. 1996. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва. [AVERINCEV, S. S. 1996. *Ritorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii*. Moskva.]
- АЗИМОВ, Э. Г., А. Н. ЩУКИН. 2009. „Языковой стандарт”. *Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам)*. Москва: ИКАР: 365. [AZIMOV, E. G., A. N. ŠČUKIN. 2009. „Jazykovej standart”. *Novyj slovar' metodičeskikh terminov i ponjatij (teorija i praktika obučenija jazykam)*. Moskva: IKAR: 365.]
- АРИСТОТЕЛЬ. 1978. „Риторика”. *Античные риторики*. Москва: Изд-во МГУ. [ARISTOTEL. 1978. „Ritorika”. *Antičnye ritoriki*. Moskva: Izdatel'stvo MGU.]
- АРНОЛЬД, И. В. 1975. „Интерпретация художественного текста: типы выдвижения и проблемы экспрессивности”. *Экспрессивные средства английского языка*. Ленинград. [ARNOL'D, I. V. 1975. „Interpretacija hudožestvennogo teksta: tipu vydvizenija i problemy ekspressivnosti”. *Ekspressivnye sredstva anglijskogo jazyka*. Leningrad.]
- Архивная публикация 2001 года: „Всех накроет парашУт, или Остановите Лопатина!”, *Профиль*. URL: <https://profile.ru/archive/vseh-nakroet-parashut-ili-ostanovite-lopatina-106139/> [Arhivnaja publikacija 2001 goda: „Vseh nakroet parašUt, ili Ostanovite Lopatina!”, *Profil'*. URL: <https://profile.ru/archive/vseh-nakroet-parashut-ili-ostanovite-lopatina-106139/>]
- БАЛЛИ, Ш. 1961. *Французская стилистика*. Москва: Изд-во иностр. лит. 394 с. [BALLI, Š. 1961. *Francuzskaja stilistika*. Moskva: Izdatel'stvo inostr. literatury. 394 str.]
- БЕЛИНСКИЙ, В. Г. 1956. „Общая риторика Н. Ф. Кошанского (рецензия)”. *Полное собрание сочинений в 13 т.* Т. 8. Москва. [BELINSKIJ, V. G. 1956. „Obščaja ritorika N. F. Košan'skogo (recenzija)”. *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.* Т. 8. Moskva.]
- БЕНВЕНИСТ, Э. 1995. *Словарь индоевропейских социальных терминов*. Москва: Прогресс. [BENVENIST, E. 1995. *Slovar' indoevropejskih social'nyh terminov*. Moskva: Progress.]
- ВИНОГРАДОВ, В. В. 1959. „История обсуждения вопросов стилистики”. *Вопросы языкознания*, № 1. [VINOGRADOV, V. V. 1959. „Historija obsuždenija voprosov stilistiki”. *Voprosy jazykoznanija*, 1.]
- ВИНОГРАДОВ, В. В. 1959. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. Москва. [VINOGRADOV, V. V. 1959. *Stilistika. Teorija poetičeskoj reči. Poetika*. Moskva.]

- ГАЙДА, С. 2013. „Что такое стиль?“ *Славянская стилистика. Век XXI*. Санкт-Петербург: 33–44. [GAJDA, S. 2013. „Čto takoe stil'?“ *Slavjanskaja stilistika. Vek XXI. Sankt-Peterburg*: 33–44.]
- ГАЙДА, С. „Национальный стиль как стилистическая категория“. *Жанры речи. Международный научный журнал*. URL: <https://old-zhanry-rechi.sgu.ru/ru/articles/nacionalnyu-stil-kak-stilisticheskaya-kategoriya> [GAJDA, S. „Nacional'nyj stil' kak stilističeskaja kategorija“. *Žanry reči. Meždunarodnyj naučnyj žurnal*. URL: <https://old-zhanry-rechi.sgu.ru/ru/articles/nacionalnyu-stil-kak-stilisticheskaya-kategoriya>]
- ГАСПАРОВ, М. Л. 1997. „Античная риторика как система“. *Избранные труды. Том 1. О поэтах*. Москва: Языки русской культуры: 556–586. [GASPAROV, M. L. 1997. „Antičnaja ritorika kak sistema“. *Izbrannye trudy. Tom 1. O poetah*. Moskva: Jazyki russoj kul'tury: 556–586.]
- ГАЧЕВ, Г. 1988. *Национальные образы мира*. Москва: Советский писатель. [GAČEV, G. 1988. *Nacional'nye obrazy mira*. Moskva: Sovetskij pisatel'.]
- ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР, А. [s. a.] „В защиту права“. С. 5 URL: [https://thelib.ru/books/goldenveyzer\\_a/v\\_zaschitu\\_prava\\_stati\\_i\\_rechi-read-5.html](https://thelib.ru/books/goldenveyzer_a/v_zaschitu_prava_stati_i_rechi-read-5.html) [GOL'DENVEJZER, A. „V zaščitu prava“. S. 5. URL: [https://thelib.ru/books/goldenveyzer\\_a/v\\_zaschitu\\_prava\\_stati\\_i\\_rechi-read-5.html](https://thelib.ru/books/goldenveyzer_a/v_zaschitu_prava_stati_i_rechi-read-5.html)]
- ГУРЕВИЧ, А. Я. 1972. *Категории средневековой культуры*. Москва: Искусство. [GUREVIČ, A. Ja. 1972. *Kategorii srednevekovoj kul'tury*. Moskva: Iskusstvo.]
- ДЕМЕТРИЙ. 1978. „О стиле“. *Античные риторики*. Москва: Изд-во МГУ. [ДЕМЕТРИЙ. 1978. „O stile“. *Antičnye ritoriki*. Moskva: Izdatel'stvo MGU.]
- ДОБРОСКЛОНСКАЯ, Т. Г. 2008. *Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиаречь*. Москва: Флинта, Наука. 264 с. [DOBROSKLONSKAJA, T. G. 2008. *Medialingvistika: sistemnyj podhod k izučeniju jazyka SMI: sovremennaja anglijskaja mediareč'*. Moskva: Flinta, Nauka. 264 s.]
- ДУСКАЕВА, Л. Р., О. В. ПРОТОПОПОВА. 2002. „Официально-деловой стиль“. *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. Москва: Флинта: 273–277. [DUSKAJEVA, L. R., O. V. PROTODPOVA. 2002. „oficial'no-delovoj stil'“. *Stilističeskij enciklopedičeskij slovar' risskogo jazyka*. Moskva: Flinta: 273–277.]
- КЛУШИНА, Н. И. 2023. „Введение“. *Стилистика славянских стран на рубеже XX–XXI веков*. Москва: Флинта, Наука (в печати). [KLUŠINA, N. I. „Vvedenie“. *Stilistika slavjanskih stran na rubeže XX–XXI vekov*. Moskva: Flinta, Nauka (u tisku).]
- КЛУШИНА, Н. И. 2018. *Медиастилистика*. Москва: Флинта, Наука. [KLUŠINA, N. I. 2018. *Mediastilistika*. Moskva: Flinta, Nauka.]

- КОЖИНА, М. Н. 1968. *К основаниям функциональной стилистики*. Пермь. [KOŽINA, M. N. 1968. *K osnovanijam funkcional'noj stilistiki*. Perm'.]
- КОЖИНА, М. Н. 2002. „Функциональная стилистика (учение о функциональных стилях)”. *Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. Москва: Флинта: 576–577. [KOŽINA, M. N. 2002. „Funkcional'naja stilistika (učenie o funkcional'nyh stiljah)”. *Stilističeskij enciklopedičeskij slovar' risskogo jazyka*. Moskva: Flinta: 576–577.]
- КРЫСИН, Л. П. 2004. „Религиозно-проповеднический стиль и его место в функционально-стилистической парадигме русского литературного языка”. *Русское слово, свое и чужое*. Москва: Языки славянских культур: 287–292. [KRYGIN, L. P. 2004. „Religiozno-propovedničeskij stil' i ego mesto v funkcional'no-stilističeskoj paradigme ruskogo literaturnogo jazyka”. *Russkoe slovo, svoje i čužoe*. Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur: 287–292.]
- Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник*. Москва: Флинта, Наука. 2003. [Kul'tura russoj reči. *Enciklopedičeskij slovar'-spravočnik*. Moskva: Flinta, Nauka. 2003.]
- КУПИНА, Н. А. „Креативная стилистика и практическая филология”. *Стилистика сегодня и завтра: материалы конференции*. Часть 1. Москва: Факультет журналистики: 140–144. URL: [tps://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24211/1/kupina\\_2014\\_1.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24211/1/kupina_2014_1.pdf) [KUPINA, N. A. „Kreativnaja stilistika i praktičeskaja filologija”. *Stilistika segodnja i zavtra: materialy konferencii*. Čast' 1. Moskva: Fakul'tet žurnalistiki: 140–144. URL: [tps://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24211/1/kupina\\_2014\\_1.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24211/1/kupina_2014_1.pdf)]
- ЛАХМАНН, Р. 1989. „Два этапа риторики ‘приличия’ (*decorum*) – Риторика Макария и Искусство риторики Феофана Прокоповича”. *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в.* Москва: Наука. [LAHMANN, R. 1989. „Dva etapa ritoriki ‘priličija’ (*decorum*) – Ritorika Makarija i Iskusstvo ritoriki Feofana Prokopoviča” *Razvitie barokko i zaroždenie klassicizma v Rossii XVII – načala XVIII v.* Moskva: Nauka.]
- ЛАХМАНН, Р. 2001. *Демонтаж красноречия*. Санкт-Петербург: Академический проект. [LAHMANN, R. 2001. *Demontaž krasnorečija*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij projekt.]
- ЛИХАЧЕВ, Д. С. 1973. *Развитие русской литературы X–XVII веков*. Ленинград: Наука. [LIHAČOV, D. S. 1973. *Razvitie russoj literatury X–XVII vekov*. Leningrad: Nauka.]
- МАТЕЗИУС, В. „О необходимой стабильности литературного языка”. *Избранные труды по языкознанию*: 94–209. [MATEZIUS, V. „O neobhodimosti stabil'nosti

- literaturnogo jazyka". *Izbrannye trudy po jazykoznaniju*: 94–209.]
- МАТЕЗИУС, В. 1967. „Язык и стиль”. *Пражский лингвистический кружок*. Москва: 444–523. [MATEZIUS, V. 1967. „Jazyk i stil”. *Pražskij lingvističeskij kružok*. Moskva: 444–523.]
- МАХОВ, А. Е. [s. a.] „Из истории европейской поэтики”, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/srednevekovaya-latinskaya-poetika-osnovnye-idei-i-kontseptsii> [МАНОВ, А. Е. „Iz istorii evropejskoj poetiki”, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/srednevekovaya-latinskaya-poetika-osnovnye-idei-i-kontseptsii>]
- „Министерство просвещения предлагает экзамен по русскому языку для иностранцев”. *TASS*. URL: <https://tass.ru/obschestvo/6741640> [„Ministerstvo prosvješćenija predlagaet ekzamen po ruskomu jazyku dlja inostrancev”. *TASS*. URL: <https://tass.ru/obschestvo/6741640>]
- МОСКВИН, В. П. 2019. „О месте церковно-религиозной речи в системе русского языка. Разработка проблемы религиозного стиля в славянском языкознании”. *Настоящее и будущее стилистики: сб. науч. ст. Междунар. науч. конф. (13–14 мая 2019 г.)*. Под ред. Е. Л. Варгановой, Н. И. Клушиной, С. Ф. Барышевой. Москва: 520–529. [MOSKVIN, V. P. 2019. „O meste cerkovno-religioznoj reči v sisteme ruskogo jazyka. Razrabotka problemy religioznogo stilja v slavjanskom jazykoznanii”. *Nastojščee i buduščee stilistiki: zbor. nauč. st. Meždunar. nauč. konf. (13–14 maja 2019 g.)*. Pod red. E. L. Vartanovoj, N. I. Klušinoj, S. F. Baryševoj. Moskva: 520–529.]
- МОСКВИН, В. П. 2016. *Теоретические основы стилистики*. Москва: Флинта. [MOSKVIN, V. P. 2016. *Teoretičeskie osnovy stilistiki*. Moskva: Flinta.]
- МОСКОВИЧИ, С. 1998. *Век толп. Исторический трактат по психологии масс*. Пер. с фр. Москва: Центр психологии и психотерапии. [MOSKOVİČI, S. 1998. *Vek tolp. Istoričeskij traktat po psihologii mass*. Prijevod s franc. Moskva: Centr psihologii i psihoterapii.]
- ОРУ, С. 2000 [1985]. „Две гипотезы о происхождении соссюровской концепции языковой значимости”. *История. Эпистемология. Язык*. Пер. с фр. Москва: 274–280. [ORU, S. 2000 (1985). „Dve gipotezy o proišoždenii sossjurovskoj koncepcii jazykovoј značimosti”. *Historija. Epistemologija. Jazyk*. Prijevod s franc. Moskva: 274–280.]
- РЕЙХЛИН, Г. 2004. *Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля в Италии*. Азбука классика. URL: [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/istorija\\_vozrozhdenie/vjolfliin\\_g\\_renessans\\_i\\_barokko/9-1-0-2549](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_vozrozhdenie/vjolfliin_g_renessans_i_barokko/9-1-0-2549) [REJHLIN, G. 2004. *Renessans i barokko. Issledovanie suščnosti i stanovlenija stilja v Italii*. Azbuka klassika. URL: [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/istorija\\_vozrozhdenie/vjolfliin\\_g\\_renessans\\_i\\_barokko/9-1-0-2549](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_vozrozhdenie/vjolfliin_g_renessans_i_barokko/9-1-0-2549)]

- vozhrozhdenie/vjolfliin\_g\_renessans\_i\_barokko/9-1-0-2549]
- СКРЕБНЕВ, Ю. М. 1987. „Тропы и фигуры как объект классификаций”. *Проблемы экспрессивной стилистики*. Изд-во РГУ. [SKREBNEV, Ju. M. 1987. „Tropy i figury kak ob’ekt klassifikacij”. *Problemy ekspressivnoj stilistiki*. Izdatel’stvo RGU.]
- СТЕПАНОВ, Ю. С. 1997. *Константы. Словарь русской культуры*. Москва: Языки русской культуры. [СТЕПАНОВ, Ju. S. 1997. *Konstanty. Slovar’ russkoj kul’tury*. Moskva: Jazyki russkoj kul’tury.]
- СТЕПАНОВ, Ю. С. 1990. „Стиль”. *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва: 494–495. [СТЕПАНОВ, Ju. S. 1990. „Stil’”. *Lingvističeskij enciklopedičeskij slovar’*. Moskva: 494–495.]
- Стилистический энциклопедический словарь русского языка*. Москва: Флинта, Наука. 2006. [*Stilističeskij enciklopedičeskij slovar’ russkogo jazyka*. Moskva: Flinta, Nauka. 2006.]
- СТРЕЛЬНИКОВА, И. П. 1976. „Риторическая теория и практика. Цицерон”. *Ораторское искусство в Древнем Риме*. Ур. Т. И. Кузнецова, И. П. Стрельникова. Москва: Наука: 92–135. [STREL’NIKOVA, I. P. 1976. „Ritoričeskaja teorija i praktika. Ciceron”. *Oratorskoe iskusstvo v Drevnem Rime*. Ур. Т. I. Kuznetsova, I. P. Strel’nikova. Moskva: Nauka: 92–135.]
- ТОШОВИЧ, Б. 2015. *Интернет-стилистика*. Москва: Флинта, Наука. [TOŠOVIĆ, B. 2015. *Internet-stilistika*. Moskva: Flinta, Nauka.]
- ХАЗАГЕРОВ, Г. 2023. „От символа к симулякру: к истории советской пропаганды”. *Вестник Хакасского государственного университета*, № 3: 61–65. [HAZAGEROV, G. 2023. „Ot simvola k simuljakru: k istorii sovetskoj propagandy”. *Vestnik Hakasskogo gosudarstvennogo universiteta*, № 3: 61–65.]
- ХАЗАГЕРОВ, Т. Г., Л. С. ШИРИНА. 1999. *Общая риторика*. Ростов-на-Дону. [HAZAGEROV, T. G., L. S. ŠIRINA. 1999. *Obščaja ritorika*. Rostov-na-Donu.]
- ЦИЦЕРОН. 1994. *Три трактата об ораторском искусстве*. Москва: Ладомир. [CICERON. 1994. *Tri traktata ob oratorskom iskusstve*. Moskva: Lodomir.]
- ШПЕНГЛЕР, О. 1998. *Закат Европы*. Ростов-на-Дону: 36. [ŠPENGLER, O. 1998. *Zakat Evropu*. Rostov-na-Donu.]
- ЯКОБСОН, Р. 1975. „Лингвистика и поэтика”. *Структурализм: „за” и „против”*. Москва. URL: <https://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm> [JAKOBSON, R. 1975. „Lingvistika i poetika”. *Strukturalizm: „za” i „protiv”*. Moskva. URL: <https://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm>]
- BEAL, Joan C. (2018). “‘Back to the Future’: The ‘New Prescriptivism’ in Twenty-First-Century Britain”. *E-rea* 15 (2). Accessed 7 February 2020. URL: <https://journals.openedition.org/erea/6090>

- CRYSTAL, David. 1997. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*.
- KLEMPERER, V. 1947. *Lingua Tertii Imperii Notizbucheines Philologen*. Berlin.
- PERELMAN, Ch. and L. OLBRECHTS-TYTECA. "The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation". URL: <https://matveychev-oleg.livejournal.com/12724835.html>
- Quintilian's institutes of oratory or education of an orator. L. 1909.
- Rhetorica ad C. Herennium liber primo //M. Tullii Cicironis opera. Paris. 1798.
- Toward a Theory of Creative Stylistics by Vosilifuni Saito MA. URL: <https://eprints.nottingham.ac.uk/12549/1/363611.pdf>

## THREE-DIMENSIONAL SPACE OF STYLE

---

G. G. HAZAGEROV

---

### ABSTRACT

The article makes an attempt at a unified conceptualization of stylistic theories. Therefore, a three-dimensional space of style should be considered. One axis of this space describes rhetorical theories of style, the other refers to holistic theories, and the third relates to normative theories. First, rhetorical theories are distinguished by their instrumental nature and connection with the speaker's intention. In this regard, theories of three styles are considered. The actual rhetorical understanding is found in the "Rhetoric to Herennium", the treatises of Cicero and Quintilian. Among modern theories, media stylistics and creative stylistics are of a similar kind. Second, holistic theories of style do not approach the phenomenon of style from a normative or instrumental point of view and leave wide scope for hermeneutical thought. It is noted that among modern stylists the most consistent advocate of holism is academician Stanislav Gajda. Similarly, the theory of epochal styles by academician D.S. Likhachev can be considered. Third, normative theories of style have a long history, the culmination of which is the theory of norms developed by the Prague Linguistic Circle. This theory is reflected in modern functional stylistics. However, the article provides criticism of Soviet functional stylistics. Finally, it is concluded that style is either a tool (rhetoric), or a mediator of identity (holistic theories), or a mediator of relevance (functional stylistics).

### KEYWORDS:

*rhetoric, style, stylistics*

# EPISTOLARY TOPOI IN THE CORRESPONDENCE BETWEEN BYZANTINE EMPEROR CONSTANTINE VII PORPHYROGENITUS AND THEODORE, BISHOP OF CYZICUS

---

TEUTA SERREQI JURIC

---

*University of Zadar*  
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, 23000 Zadar  
tserreqi@unizd.hr

UDK: 821.14-6\*  
811.14'04'373.7  
DOI: 10.15291/csi.4615  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 19. 7. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

---

The letters exchanged between Byzantine emperor Constantine VII Porphyrogenitus (913-959) and his close friend Theodore, Bishop of Cyzicus, are of the utmost importance, representing the only preserved example of authentic writings from the emperor. Other than the fact that the correspondence offers details concerning the relationship between Theodore and Porphyrogenitus and their personal lives, it also provides a good foundation for the study of Porphyrogenitus' style of writing, which is very useful considering that the authorship of the emperor's literary inheritance is still the object of scholarly discussion. The corpus of this study is made up of ten letters written by Theodore and addressed to Constantine (whose letters of reply have not been preserved) from the Vindobonensis Collection and correspondence between Theodore and Porphyrogenitus from the Athos Collection (ten of Theodore's and eight of Constantine's letters). Epistolary topoi found in the letters will be analyzed and divided into two groups: contemplative and linguistic. The aim is primarily to present the features of Porphyrogenitus' letter-writing style, but also that of his correspondent, with special reference to the extent to which rhetorical recommendations were followed when composing letters.

KEYWORDS:

*Constantine VII Porphyrogenitus,  
Theodore of Cyzicus, Byzantine  
epistolography, epistolary topoi,  
Greek epistolary phraseology*

## 1. INTRODUCTION<sup>1</sup>

The corpus preserved in literary tradition under the name of Byzantine emperor Constantine VII Porphyrogenitus (913–959), the central figure of the Macedonian Renaissance,<sup>2</sup> has attracted the attention of scholars for almost one and a half centuries.<sup>3</sup> Throughout this period, various aspects of the emperor's writings were studied, but the question of authorship, still not completely clarified, remains particularly interesting.<sup>4</sup> There are several reasons why it is still not possible to reach a consensus on what Porphyrogenitus actually wrote. Namely, it is known that the emperor did not engage research and literary work alone, but was assisted by learned associates gathered at his court.<sup>5</sup> For this reason it is difficult to distinguish the extent to which

<sup>1</sup> The preliminary results of this study were presented at the 24<sup>th</sup> International Congress of Byzantine Studies, Venice and Padua, 22–27 August 2022. Further work on this research for the purposes of this paper was financed by the institutional grant from the University of Zadar through the project *Digitalizacija izvora za poznavanje ranosrednjovjekovne hrvatske povijesti I: Konstantin Porfirogenet, De administrando imperio* (IP.01.2023.19).

<sup>2</sup> The term appears for the first time in Weitzmann 1948. The alternate name *First Byzantine Humanism*, introduced by Lemerle in 1971, is also used to describe the same period, a period during which the strong cultural, political and economic revival of the Byzantine Empire that followed the dark period of iconoclasm occurred. Beginning about eighty years before the reign of Basil I (867–886), the founder of the Macedonian dynasty, its peak was reached in the 10<sup>th</sup> century during the reign of Constantine VII Porphyrogenitus. A leading role in this cultural phenomenon was played by the Byzantine court with Porphyrogenitus and his assistants (cf. Weitzmann 1963: 22–29). Due to great attempts to proliferate literary production and systematically organize knowledge in all spheres of the arts and sciences, the same period is also called *Byzantine encyclopaedism*. For more on the first Byzantine Humanism and the concept of encyclopaedism in the 10<sup>th</sup> century see Lemerle 1971, Treadgold 1984: 75–98, Magdalino 2013.

<sup>3</sup> An excellent review of Porphyrogenitus' literary and scientific activities is provided by Dagron and Flusin 2020: I, 16\*–36\*. From older literature, see: Lemerle 1971: 267–297; Toynbee 1973: 575–605; Hunger 1978: I/339–343, 360–367, 532–533; II/96, 265–266, 273, 305–306, 329, 334–335, 455–457; Moravcsik 1983: I/356–390, 540–544.

<sup>4</sup> As literature on the emperor's works is quite extensive, we shall use this occasion to mention only a few key studies dealing with their authorship: Bury 1906; Moravcsik and Jenkins 1967: 7–14; Lemerle 1971: 267–297; Toynbee 1973: 575–605; Ševčenko 1978; Moravcsik 1983: I/356–390, 540–544; Markopoulos 1985; Signes Codoñer 1989; Ševčenko 1992; Signes Codoñer 1995; Anagnostakis 1999; Varona 2010; Ševčenko 2011: 3\*–13\*; Featherstone 2014; Featherstone and Signes Codoñer 2015: 14\*–19\*; Signes Codoñer 2017; Dagron and Flusin 2020: I, 16\*–36\*.

<sup>5</sup> Several names are known from among the learned collaborators from Porphyrogenitus' circle. Josephus Genesisius is associated with the *History of the Emperors* (Βασιλευται) in four books, compiled on Porphyrogenitus' behalf between 944 and 959. Theodore Daphnopates, a high-ranking official during the reigns of Romanus I Lecapenus, Constantine VII Porphyrogenitus and Romanus II, is mentioned as a possible author of the second part of the sixth book of the chronicle *Theoph. Cont.*, favorable to the Macedonian dynasty, the oration *De imag. Edessena*, composed on the occasion of the transfer of the *acheioropoiotos* image of Edessa to Constantinople in 944, and an epistle composed on the occasion of the transfer of the relics of Gregory of Nazianzus from Cappadocia to Constantinople. In recent studies, Basil the Nothos, the illegitimate son of Romanus I Lecapenus, who served as *parakoimomenos*

the works were written by Porphyrogenitus himself, and the extent to which they may be attributed to his collaborators judging only by the titles of his works.<sup>6</sup> The situation is further complicated due to different levels of style appearing in the corpus.<sup>7</sup> More than three decades ago I. Ševčenko devoted special attention to the study of this issue, concluding that Porphyrogenitus used at least five different writing styles, provided that everything attributed to him is, indeed, authentic (Ševčenko 1992: 184,

and received the highest title of *proedros* during the reign of Emperor Nicephorus II Phocas (963-969), is identified as a possible redactor of the *De cerim.* and the final version of the chronicle *Theoph. Cont.* Porphyrogenitus entrusted Theodore, Bishop of the city of Cyzicus, with the writing of a speech (δημηγορία), as evidenced by their correspondence (cf. Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 25–29). Another ecclesiastical author, Nicetas David the Paphlagonian, was also a member of Porphyrogenitus' circle of *literati*, composing the *Life of St. John Chrysostom* on Porphyrogenitus' behalf, likely during the reign of Romanus I. Theophanes Chrysobalantes, known as Theophanes Nonnus in previous scholarship, dedicated two medical works, an *Abstract of All Medical Art* (σύνοψις ἐν ἐπιτομῇ τῆς ἰατρικῆς ἀπάσης τέχνης) and a treatise *On Diet* (Περὶ διαίτης) in two books, to Porphyrogenitus.

<sup>6</sup> For a clearer insight, the titles of some works will be listed here. The title of the *Vita Bas.* reads: Ἱστορικὴ δῆγησις τοῦ βίου καὶ τῶν πράξεων Βασιλείου τοῦ αἰοιδίμου βασιλέως, ἦν Κωνσταντίνος βασιλεὺς ἐν θεῷ Ῥωμαίων, ὁ τοῦτου υἱανός, φιλοπόνως ἀπὸ διαφόρων ἀθροίσεως διηγημάτων τῷ γράφοντι προσανέθετο (Const. Porph. *Vita Bas.*, ed. Ševčenko, p. 8, tit. 1–6.), transl. “Historical narrative of the life and deeds of Basil, emperor of glorious memory, which his grandson Constantine, emperor of the Romans by the grace of God, diligently collected from various accounts and submitted to the writer.” Chronicle *Theoph. Cont.* begins with a partially reconstructed title: Χρονογραφία συγγραφείσα ἐκ προστάξεως Κωνσταντίνου τοῦ φιλοχρίστου καὶ πορφυρογεννήτου δεσπότης ἡμῶν, υἱοῦ Λέοντος τοῦ σοφωτάτου δεσπότης καὶ αἰοιδίμου ἡμῶν βασιλέως... (*Theoph. Cont. I–IV*, ed. Featherstone and Signes Codoñer, p. 8, tit. 1–3), transl. “Chronicle written by order of Constantine, our Christ-loving lord born in the purple, son of Leo, our most wise lord and emperor of glorious memory.” Porphyrogenitus' role is explained in more detail in the subtitle: Ἦς τὰς τε καθ' ἕκαστα ὑποθέσεις ὁ αὐτὸς βασιλεὺς Κωνσταντίνος φιλοπόνως συνέλεξε καὶ εὐσυνόπτως ἐξέθετο πρὸς εὐκρινῆ τοῖς μετέπειτα δῆλωνσιν (*Theoph. Cont. I–IV*, ed. Featherstone and Signes Codoñer, p. 8, tit. 6–8), transl. “Of which (sc. narrative) the same emperor Constantine diligently collected and adeptly set forth the subjects in detail for clear demonstration to future generations.” In the prologue, there is an interesting note on the emperor's writing written with the hand of his assistant: Ἱστορεῖς δὲ αὐτὸς, χεῖρα μόνον λαβὼν ἡμᾶς διακουμένην σοι, ὅσα τοῖς πρὸ σοῦ βεβίωται (*Theoph. Cont. I–IV*, ed. Featherstone and Signes Codoñer, p. 10, l. 16–18), transl. “You narrate yourself, taking us simply as an assisting hand, about what your predecessors lived through.” A speech written on the occasion of the transfer from Cappadocia to Constantinople of the relics of Gregory of Nazianzus contains the following title: Ἐπιστολὴ ὡς ἐκ τοῦ βασιλέως Κωνσταντίνου τοῦ Πορφυρογεννήτου σχεδιασθεῖσα καὶ ἀποσταλεῖσα τῷ μεγάλῳ Γρηγορίῳ τῷ Θεολόγῳ, ἠνίκα ἀνεκομίζετο (Theod. Daph. *Ep.* 11, ed. Darrouzès and Westerink, p. 143, l. 1–4), transl. “An epistle as by the emperor Constantine Porphyrogenitus improvised and sent to the great theologian Gregory, when he was delivered.” All quotes in the paper were translated by the author.

<sup>7</sup> German philologist T. Mommsen, observing that the use of prepositions in *De adm. imp.* and *De cerim.* abounds in vulgarisms, while in *Vita Bas.* and *De them.* is classical in style, was the first to suspect that all works were composed by the same author (Mommsen 1895: 449, note 190; 522–523, note 41). Apart from Mommsen, valuable contributions to knowledge on Porphyrogenitus' language and style was made by Moravcsik 1939, Tartaglia 1982, Ševčenko 1992. See also recent research dealing with the stylistic peculiarities of some of Porphyrogenitus' works: SerreŢi Juric 2016; 2017; 2019; 2020; Lončar and SerreŢi Juric 2016; SerreŢi Juric and Jurišić 2023.

note 44).<sup>8</sup> At the same time, Ševčenko (1992: 176, 182, note 40, 184–186, 187, note 49, 188) challenged the emperor's authorship of the most of the works,<sup>9</sup> establishing that only the emperor's letters from the correspondence with Theodore, Bishop of the city of Cyzicus, and parts of the work *De adm. imp.* (Prologue, ch. 1.4–24, and ch. 13.12–200) can be considered the authentic writings of Porphyrogenitus.<sup>10</sup>

Since Porphyrogenitus' correspondence with Theodore is his most personal work, as noted by Ševčenko, the study of this corpus is of exceptional importance for research on Porphyrogenitus' writings.<sup>11</sup> The question of the authorship of Porphyrogenitus' literary inheritance is still discussed, so this material, in addition to providing us with important details about Theodore and Constantine's relationship and their private lives, also represents a good basis for studying and gaining knowledge on Constantine VII Porphyrogenitus' writing style and stylistic preferences.<sup>12</sup> In addition, considering that more case studies on individual authors and collections, on epistolary types, epistolary motifs and the formal elements of letters are needed to improve understanding

<sup>8</sup> In the emperor's oeuvre, Ševčenko singled out the following stylistic levels: correspondence with Theodore of Cyzicus, *Vita Bas.* and the sermon *De imag. Edessena*, harangues to the army, prologue of the *De cerim.*, parts of the *De adm. imp.* (prologue, ch. 1.4–24, ch. 13.12–200), prologue of the *De them.*

<sup>9</sup> According to Ševčenko, twenty-five lexical and phraseological parallels observed in the *Vita Bas.* and the *De imag. Edessena* are proof that Basil's biography was not written by Porphyrogenitus, but by the same person who composed the sermon on the transfer of the Christ's image from Edessa to Constantinople. In the *De them.* and the *De cerim.* only prologues can be attributed to the emperor, and the rest of the writings is based on different sources. Military harangues show only a few lexical and no stylistic similarities with Porphyrogenitus' authentic works. As for the other speeches, namely the sermon given on the transfer of the relics of St. John Chrysostom to Constantinople and a speech composed on the transfer of the relics of Gregory of Nazianzus from Cappadocia to Constantinople, it has already been pointed out in previous studies that their attribution to emperor is false.

<sup>10</sup> Taking into account that Porphyrogenitus had collaborators, some of whose names are known to us and some of which remain unknown (Ševčenko uses the term *ghostwriters* for the emperor's assistants; cf. Ševčenko 1992: 186), it is necessary to observe the creation of the emperor's oeuvre in the context of the Byzantine literary production of the 10<sup>th</sup> century, realized through the emperor's cooperation with associates and scribes, as already highlighted by Signes Codoñer 1989: 27 (cf. also Ševčenko 1992: 187, note 49, and Dagron and Flusin 2020: I, 36\*).

<sup>11</sup> The evaluation of Porphyrogenitus' letters by Joannes Zonaras, who was familiar with the emperor's works and correspondence, is interesting. According to him, although Porphyrogenitus did not follow the rules of rhetoric, he nevertheless adorned his letters with various figures of speech and types of style (cf. Zonar. *Epit. Hist.* 16.21, ed. Büttner-Wobst, vol. 3, pp. 482–483, l. 17–3: Ἦν δὲ ὁ Κωνσταντῖνος τὰ πρὸς θεὸν εὐσεβῆς καὶ λόγοις προσκείμενος, ὡς ἔστι καταμαθεῖν ἐκ συγγραμμάτων αὐτοῦ, ἀλλὰ μέντοι καὶ ἐξ ἐπιστολῶν, ἃ κἂν μὴ πρὸς τέχνην ἠκριβῶνται τὴν ῥητορικὴν, ἀλλὰ γὰρ σχήμασι ταύτης καὶ τισὶν ιδέαις ποικίλλονται.)

<sup>12</sup> Ševčenko points out that the emperor's letters should be the starting point for considering Porphyrogenitus' writing style and authenticating other writings attributed to the emperor, and that in recent scholarship (with a few exceptions, such as Darrouzès, 1960: 60, and Lemerle 1971: 268–269) too little attention is paid to this body of evidence (Ševčenko 1992: 176–177).

on epistolary culture in Byzantium and beyond, as already observed by Riehle 2020a: 22,<sup>13</sup> we hope that the results of this research will contribute, at least to a small extent, to our knowledge of epistolary communication in 10<sup>th</sup> century Byzantium.

## 2. CORPUS AND RESEARCH SCOPE

The letters that form the corpus of the correspondence between Constantine VII Porphyrogenitus and Theodore, Bishop of Cyzicus, are preserved in two collections.<sup>14</sup> Ten of Theodore's letters addressed to Porphyrogenitus, to which Porphyrogenitus' replies have not been preserved, can be found as part of the Vindobonensis Collection.<sup>15</sup> In another collection, namely the Athos Collection, there are eighteen letters, i.e., ten from Theodore and eight from Porphyrogenitus.<sup>16</sup> There are no common letters between them.<sup>17</sup>

The letters included in the Athos Collection (letters 1-18, as numbered in the Tziatzi-Papagianni edition) are dated during the reign of Romanus I Lecapenus, Porphyrogenitus' father-in-law and usurper of his throne, more precisely between 941 (the attack of Russian prince Igor on Constantinople) and the fall of Romanus at the end of 944 (Darrouzès 1960: 59; Tziatzi-Papagianni 2012: 4\*). As for the letters from the Vindobonensis Collection, letters 1–4 undoubtedly date before the year 944 (the end of the rule of Romanus Lecapenus), while letters 5, 6, 17, 47, 51 and 52 follow the appointment of Constantine as sole ruler (Tziatzi-Papagianni 2012: 6\*, 8\*, 10\*).

<sup>13</sup> See also Hatlie 1996.

<sup>14</sup> A complete edition of the letters of Bishop Theodore of Cyzicus, including the letters written by Constantine VII Porphyrogenitus, was published in M. Tziatzi-Papagianni, ed., *Theodori metropolitae Cyzici epistulae. Accedunt epistulae mutuae Constantini Porphyrogeniti* (Berlin and Boston: De Gruyter, 2012).

<sup>15</sup> The main manuscript of the Vindobonensis Collection is the Codex Vindobonensis phil. graecus 342, 11<sup>th</sup> century, parchment, kept in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna (59 of Theodore's letters addressed to various individuals: ff. 52v-71r (letters 1-23 in the Tziatzi Papagianni edition); 72v-80r (letters 24-32); 108r-111r (letter 33); 123v-125r (letters 34-35); 1r (letters 35-36); 202r-214v (letters 37-59); ten of Theodore's letters addressed to Porphyrogenitus are numbered as letters 1-6, 17, 47, 51 and 52 in the Tziatzi-Papagianni edition, with the note that in the 52<sup>nd</sup> letter, only the title and the end of the letter are legible).

<sup>16</sup> The main manuscript of the Athos Collection is the Codex Athous Laura Ω 126, an 11<sup>th</sup> century papyrus kept in the Vlatadon Monastery in Thessaloniki (18 letters exchanged between Constantine and Theodore: ff. 230r l. 4 - 258r l. 7 (letters 1–18 in the Tziatzi Papagianni edition); 15 of Theodore's letters to various ecclesiastical people: ff. 258r l. 8 - 271v l. 7 (letters 19–33)). For a detailed study on the manuscript transmission and manuscript description see Tziatzi Papagianni 2012: 20\*–51\*.

<sup>17</sup> On the creation of the two collections see Tziatzi Papagianni 2012: 18\*–19\*.

In his correspondence with Theodore, Porphyrogenitus often apologizes to his beloved friend for obvious mistakes in his letters and complains of his own lack of education, alluding to Romanus I Lecapenus as the main culprit. He also expresses his shame that he does not often send letters to his friend due to his boorishness and poor writing style:

“What prevents me from sending letters frequently is nothing more than lack of education and rudeness that has grown old with me. For I am truly illiterate, and I certainly haven’t tasted a bowl of Muses; for this reason, as if I am tightly bound by a rope of boorishness and ignorance, I somehow hesitate to write, and above all to send solecisms and reprehensible and non-Greek words to such a learned man.”<sup>18</sup>

“Forgive me, therefore, for my want of education and, if any solecism or non-Greek word is found in my letter, do not blame me, rather the one who is responsible for it and for all other evils.”<sup>19</sup>

Although Porphyrogenitus’ apologies can also be considered a conventional *topos* (*locus communis*), considering that expressions of humility and modesty were desirable and common in the letters of Byzantine writers (Koskenniemi 1956: 96),<sup>20</sup> the fact that the emperor really did not have the education he aspired to is confirmed by Theodore himself:

“I know clearly (I am not deceived by love) that although, due to murderous envy and insulting treatment, alas, you did not fully enjoy the milk of the Muses, nevertheless, your soul, watered by the heavenly and divine dew of the

<sup>18</sup> Cf. Theod. Cyz. *Ep.* B5, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 91, l. 17–23 (Constantine): Τὸ δὲ μὴ συχνῶς ἐπιστέλλειν οὐκ ἄλλο τι τὸ κωλύον ἡμᾶς ἢ ἡ συγγρασασα ἡμῖν ἀπαιδευσία καὶ ἀμουσία. Αναγράφητοι γὰρ τῷ ὄντι ἡμεῖς καὶ μουσικοῦ κρατῆρος παντάπασιν ἄγευστοι· διὸ ταῖς σειραῖς τῆς ἀγροικίας καὶ ἀμαθίας οἰονεὶ περισφιγγόμενοι ὀκνηρότεροι πῶς πρὸς τὸ γράφειν καθιστάμεθα καὶ μάλιστα πρὸς οὗτω λόγιον ἄνδρα σόλοικα καὶ ἐπιλήψιμα καὶ βάρβαρα ἐπιστέλλειν.

<sup>19</sup> Cf. Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, pp. 84–85, l. 36–38 (Constantine): Σύγγνωθι τοίνυν περὶ τῆς ἀμουσίας ἡμῶν καὶ, εἰ τι σόλοικον ἢ βάρβαρον ἐγκείται τῇ ἡμετέρᾳ γραφῇ, μὴ ἡμᾶς αἰτιάσῃ, ἀλλὰ τὸν αἴτιον καὶ τούτου καὶ τῶν ἄλλων πάντων κακῶν. For more passages in which the emperor expresses the idea of his poor writing style, cf: Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 83, l. 5–11; B1, pp. 83–84, l. 11–16; B3, p. 87, l. 5–8; B7, pp. 93–94, l. 2–3, 5–15; B8, p. 108, l. 8–13.

<sup>20</sup> For example, cf. Basil. Caes. *Ep.* 344, ed. Courtonne, vol. 3, p. 210, l. 1–2: Τὸ μὴ συνεχῶς με γράφειν πρὸς τὴν σὴν παιδευσιν πείθουσι τό τε δέος καὶ ἡ ἀμαθία (transl. “Fear and lack of education urge me to not constantly write to your erudition.”). Darrouzès, 1960: 60, and Lemerle 1971: 268–269 consider Porphyrogenitus’ repeated references to his stylistic inadequacies as rhetorical exaggeration, and that the emperor’s letter-writing style contradicts his complaints.

Holy Spirit, speaks and thinks better than the wise, the doctors of the law and God's notaries. And, among the braying donkeys, or rather among the roaring beasts, you shine with your intelligence, language and voice inspired by divine wisdom."<sup>21</sup>

Given that Porphyrogenitus constantly points out the shortcomings of his letter writing, the aim of this paper is to analyze the peculiarities of the emperor's epistolographic style, that is, to determine to what extent he was influenced by rhetorical education and epistolary theory when writing, and whether his apologies were justified. Theodore's letters will also be analyzed correspondingly. Here, the emphasis will be on the presence of epistolary *topoi* in the letters, which will be divided into contemplative *topoi* (a conversation between absent interlocutors, presence in absence, the brevity of the letters, a desire for correspondence, complaints due to letters without reply, longing for reunion, concern for the addressee's health and well-being, mutual remembrance, etc.) and linguistic *topoi* (the use of friendly terms of address instead of the correspondent's name, the use of quotations and proverbs, various petitions to God, colloquial expressions, etc.). Since it is very likely that the epistolary form, taught based on the model letters of canonical authors, was a standard part of rhetorical education in schools, although it is still unknown to what extent exercises in letter writing were part of the school curriculum (Malherbe 1988: 6),<sup>22</sup> there is a possibility that there will be fewer epistolary *topoi* in Porphyrogenitus' letters, considering that the emperor himself constantly draws attention to his lack of education. On the other hand, given that letters addressed to people of a higher hierarchical position were certainly written in a more elevated style compared to communication with those from the secular realm (Riehle 2020a: 9–10),<sup>23</sup> and that Theodore, being one of the most educated people in the Constantinople of his time, was praised by his contemporaries

<sup>21</sup> Cf. Theod. Cyz. *Ep.* B8, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 95, l. 9–16: Καὶ (οὐ γὰρ ἀπατᾷ με τὸ φίλτρον) οἶδα σαφῶς ὅτι, εἰ καὶ τῷ ἀνθρωποκτόνῳ φθόνῳ καὶ τῇ βασκάνῳ ἐπηρείᾳ, οἴμοι, δαυιλῶς τοῦ τῶν Μουσῶν οὐ κατετῤυφῆσας γάλακτος, ἀλλ' ὁμως τῇ οὐρανίῳ καὶ θεῖᾳ δρόσῳ τοῦ ἁγίου Πνεύματος ἀρδευθεῖσά σου ἡ ψυχὴ κρείττω καὶ σοφῶν καὶ νομικῶν καὶ γραμματέων Θεοῦ χάριτι καὶ φθέγγεται καὶ φρονεῖ· καὶ μέσον τῶν ὀγκωμένων ὄνων, μᾶλλον δὲ τῶν ὠρουμένων θηρίων, τῇ θεοσόφῳ καὶ συνέσει καὶ γλώσσει καὶ φωνῇ διαλάμπεις αὐτός.

<sup>22</sup> For more on training the letter writing in schools see Stowers 1986: 32–35, and Malherbe 1988: 6–7.

<sup>23</sup> Cf. Demetr. *Eloc.* 234, ed. Chiron, p. 66, l. 1–3: Ἐπεὶ δὲ καὶ πόλεσιν ποτε καὶ βασιλεῦσι γράφομεν, ἔστωσαν τοιαῦτα [αἱ] ἐπιστολαὶ μικρὸν ἐξηρμένα πῶς. στοχαστέον γὰρ καὶ τοῦ προσώπου ᾧ γράφεται (transl. "Since we sometimes write to cities and kings, let such letters be composed in a slightly heightened tone. For it is necessary to pay attention to the person to whom the letter is addressed.").

for his elegant writing style,<sup>24</sup> it is expected that we will find a richer epistolary style and more epistolary topoi in his letters.<sup>25</sup> It should also be taken into account that more of Theodore's than of Porphyrogenitus' letters have been preserved in this correspondence, so due to this circumstance more examples from his letters will probably be present.

### 3. PORPHYROGENITUS' AND THEODORE'S RELATIONSHIP

Byzantine emperor Constantine VII Porphyrogenitus is a well-known figure in Byzantine history as well as in Byzantine literature, but little information, based mainly on the preserved correspondence, is available on his close friend Bishop Theodore of Cyzicus. Nothing precise is known about the place and date of his birth and death. It can be assumed, based on information found in the letters, that he was originally from a city not far away from Olympos of Bithynia. Theodore grew up and was educated in Constantinople. He was a teacher to Theophylact (933-956), the Patriarch of Constantinople, to whom he was very loyal, and held a high ecclesiastical position during his patriarchate. At the end of his life and after the change of the Macedonian dynasty in 963 (the death of Porphyrogenitus' son Romanus II), Theodore was exiled to Nicaea due to a conflict with Polyeuctus (956-970), the Patriarch of Constantinople (Tziatzi-Papagianni 2012: 4\*–5\*).

He had a very close friendship with Constantine VII Porphyrogenitus, resulting in him playing an important role in the history of the church of that time. Being highly educated and praised for his elegant writing style, he was included in Porphyrogenitus' circle of learned associates. Based on information from the correspondence, we learn that Porphyrogenitus often entrusted to him the compilation of various writings on his behalf. Theodore composed speeches in Constantine's name,<sup>26</sup> and later, when Porphyrogenitus became self-ruler, verses;<sup>27</sup> Romanus II also commissioned Theodore to write documents for him.<sup>28</sup> During the period when the emperor was going through a difficult time under the reign of Romanus I Lecapenus Theodore supported his friend by encouraging him and wishing that he take over the throne belonging to him and destined for him by God as soon as possible; in addition, he

<sup>24</sup> See Tziatzi-Papagianni 2012: 12\*–14\*.

<sup>25</sup> On Theodore's language and style see Tziatzi-Papagianni 2012: 52\*–55\*.

<sup>26</sup> Cf. Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 26–29.

<sup>27</sup> Cf. Theod. Cyz. *Ep.* A51, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 73, l. 15–19.

<sup>28</sup> Cf. Theod. Cyz. *Ep.* A7, ed. Tziatzi-Papagianni, pp. 21–24.

also often expressed very negative opinions on the usurper Romanus Lecapenus and his rule (Tziatzi-Papagianni 2012: 5\*–7\*).<sup>29</sup>

#### 4. EPISTOLARY TOPOI IN THE CORRESPONDENCE BETWEEN CONSTANTINE VII PORPHYROGENITUS AND THEODORE, BISHOP OF CYZICUS

Epistolary theorists define the letter by means of formal and functional criteria.<sup>30</sup> In terms of functional features, the letter is a medium of communication, “one half of the dialogue”,<sup>31</sup> or “a substitute for an actual dialogue”.<sup>32</sup> Furthermore, it is “a written conversation of someone absent with another absent person and fulfills a practical purpose”.<sup>33</sup> From the basic purpose of letter writing (i.e. to bridge the gap between two physically separated people) a series of epistolary motifs and set phrases emerged which, due to their frequent and stereotypical use, are considered *loci communes* or *topoi*, such as presence in absence, the *unio mystica*, grief over separation, etc. (Riehle 2020a: 7–8).<sup>34</sup>

Thanks to exhaustive research on the individual epistolary oeuvres of the Greco-Roman world, a number of epistolary *topoi* have been identified in Greek and Latin letters. In this context, the exhaustive monographs by H. Koskenniemi and K. Thraede

<sup>29</sup> Cf. Theod. Cyz. *Ep.* A2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 12, l. 48–51; A3, p. 16, l. 61–68; A4, pp. 18–19, l. 28–33; B2, pp. 85–86, l. 9–16; B8, pp. 96–97, l. 28–36; B9, pp. 98–99, l. 27–32, 40–46; B11, pp. 101–102, l. 10–13, 30–33; B14, pp. 104–105, l. 13–23; B16, p. 106, l. 11–14. For more on the life and work of Theodore of Cyzicus see Tziatzi-Papagianni 2012: 3\*–17\*.

<sup>30</sup> A detailed introduction to Greek and Roman letter writing up to the fourth century AD is provided by Trapp 2003: 1–47. See also Klauck 2006, Petrucci 2008: 3–24, Ceccarelli 2013, Sarri 2018, and Bauer 2020. For general introductions to Byzantine epistolography see Grünbart 2004, Mullett 2008, Papaioannou 2010, and Riehle 2020a. For more about the various functions of Byzantine letter writing see Littlewood 1976.

<sup>31</sup> Cf. Demetr. *Eloc.* 223, ed. Chiron, p. 63, l. 5–6: Εἶναι γὰρ τὴν ἐπιστολὴν οἶον τὸ ἕτερον μέρος τοῦ διαλόγου.

<sup>32</sup> Cf. Cic. *Fam.* 12.30, ed. Shackleton Bailey, vol. 2, p. 286, l. 4–6: Aut quid mi iucundius quam, cum coram tecum loqui non possim, aut scribere ad te aut tuas legere litteras?

<sup>33</sup> Cf. Ps.-Liban. *Charact. Ep.*, ed. Weichert, p. 14, l. 1–2: Ἐπιστολὴ μὲν οὖν ἐστὶν ὁμιλία τις ἐγγράμματος ἀπόντος πρὸς ἀπόντα γινομένη καὶ χρειώδη σκοπὸν ἐκπληροῦσα; Cic. *Fam.* 2.4, ed. Shackleton Bailey, vol. 1, p. 107, l. 1–4: Epistularum genera multa esse non ignoras sed unum illud certissimum, cuius causa inventa res ipsa est, ut certiores faceremus absentis si quid esset quod eos scire aut nostra aut ipsorum interesset.

<sup>34</sup> For more on formal elements and set phrases in ancient Greek and Latin letters see Koskenniemi 1956, Cugusi 1983: 43–104, Trapp 2003: 34–42, Klauck 2006: 9–42 and 188–194, Sarri 2018: 40–52, Kotzabassi 2020.

and several valuable works on this topic should be singled out, which were of significant use when analyzing the corpus that is the object of this study.<sup>35</sup> In addition, the division of epistolary topoi into contemplative and linguistic, which was applied by P. Cugusi in his analysis of the letters of the most important representatives of Latin epistolary production, has proven to be effective because it enables a clear and systematic overview of the use of topoi;<sup>36</sup> thus, Cugusi's division model was applied in this study. According to Cugusi, contemplative topoi include motifs such as a conversation between absent interlocutors, the brevity of the letters, complaints due to letters without replay, the author's promise to write a letter or request for a letter, etc. Linguistic topoi refer to the use of colloquial expressions, invocations to deities, the insertion of quotations (from Greek and Latin authors) and proverbs into the content of the letter and the use of stereotypical formulations in official correspondence.

Byzantine scholars followed the rules of rhetoric when writing letters,<sup>37</sup> and aspired to imitate the style of canonical Greek authors, especially those of late antiquity,<sup>38</sup> in order to compose letters perfect in language and style.<sup>39</sup> An analysis of the corre-

<sup>35</sup> Koskenniemi 1956; Thraede 1970; Steen 1938; White 1978; Klauck 2006: 188-194; Kotzabassi 2020.

<sup>36</sup> Cugusi 1983: 73–104.

<sup>37</sup> Manuals on Greek epistolary theory are attested from the early imperial period (the first century BC/ first century AD), with the earliest being the treatise *On style* (*De elocutione*/Περὶ ἐρμηνείας), falsely attributed to Demetrius of Phaleron (letters are discussed in the section on “plain style”, *De eloc.* 223–235). After Pseudo-Demetrius, a theoretical discussion on letters was written by Philostratus of Lemnos in the third century (*Letter against Aspasius* in *Soph.* 2.33.3), and by Gregory of Nazianzus in his letter addressed to Nicobulus (*Ep.* 51) in the fourth century. In addition to works on epistolary theory, two Greek handbooks have survived, containing collections of sample letters intended to serve as models for the composition of various types of letters. The first, older handbook, titled *Epistolary types* (Τύποι ἐπιστολικοί) and compiled by Pseudo-Demetrius, contained 21 types of letters, and the second, titled *Epistolary styles* (Ἐπιστολμαῖοι χαρακτῆρες), preserved in two different versions, one under the name of Libanius and one under the name of Proclus, contained 41 types of letters (Bauer 2020: 54, 56). The text of the noted manuals and handbooks along with their translation and commentary can be found in Malherbe 1988; for descriptions of ancient epistolary theory and manuals for practical letter writing see Koskenniemi 1956: 21–47, 54–57, and Klauck 2006: 183–205.

<sup>38</sup> Along with handbooks containing collections of sample letters, the letters of famous epistolographers from earlier centuries were also used as models. For example, Patriarch Photius in a letter addressed to Amphilochius of Cyzicus (cf. Phot. *Ep.* 207, ed. Laourdas and Westerink, vol. 2, p. 107, l. 10–22) recommends the letters of Libanius, Basil of Caesarea, Gregory of Nazianzus and Isidore of Pelusion, as well as letters attributed to Phalaris and Brutus, as patterns, and in *Bibliotheca* (cf. Phot. *Bibl.* 143, ed. Henry, vol. 2, pp. 109–110) he refers to Basil of Caesarea's letters as a model for the epistolary style (Kotzabassi 2020: 178–179; Riehle 2020a: 10).

<sup>39</sup> In the letter addressed to his nephew Nicobulus, Gregory of Nazianzus gives useful tips on letter writing (cf. Greg. Naz. *Ep.* 51, ed. Gallay, vol. 1, pp. 66–68). A letter should not be extensive, but of a length appropriate to its topic. It must be clear and equally comprehensible to both an educated and an uneducated person. It should not be dry and unadorned, however, rather the epistolographer should add charm to it by using maxims, proverbs or quips in a moderate way. The moderate use of figures

spondence between Theodore and Constantine shows that both correspondents sought to fulfill rhetorical demands and that they were influenced not only by the ancient, but also by the Byzantine epistolary tradition. Furthermore, given that these letters belong to *τύπος φιλικός*,<sup>40</sup> we find in them a number of typical phrases and motifs related to togetherness that are generally common in friendship letters.<sup>41</sup>

#### 4.1. CONTEMPLATIVE TOPOI<sup>42</sup>

##### 4.1.1. A CONVERSATION BETWEEN ABSENT INTERLOCUTORS

The concept of the letter as a conversation between two absent people (i.e., spatially separated people) is considered one of the most frequent epistolary topoi (Thraede 1970: 27 and ff.). The author emphasises the pleasure he gets from writing or reading a letter when there is no opportunity for a face-to-face conversation with his correspondent. This topos is found in two of Constantine's letters, and in one of Theodore's letters:

“That is why you yearn for a very short letter, and want a short conversation, and often see in a dream the one you long for”<sup>43</sup> (Constantine).

“Although I have had enough of everything, both dreams and love for him men-

of speech is also recommended (but not antithesis, parison and isocolon), and the discourse should be as similar as possible to natural speech (Kotzabassi 2020: 178).

<sup>40</sup> A definition of friendship letters is given, among others, in Ps.-Demetr. *Epist.*, ed. Weichert, p. 2, l. 19–23: Ὁ μὲν οὖν φιλικός ἐστιν ὁ δοκῶν ὑπὸ φίλου γράφεσθαι πρὸς φίλον. γράφουσι δὲ οὐχ οἱ πάντως φίλοι. πολλάκις γὰρ ἐν ὑπάρχοις κείμενοι πρὸς ὑποδεεστέρους ὑπὸ τινῶν ἀξιοῦνται φιλικὰ γράψαι καὶ πρὸς ἄλλους ἴσους, στρατηγούς, ἐπιστρατήγους, διοικητάς (transl. “The friendly type of the letter is one that seems to be written by a friend to a friend. But it is by no means only friends who write (sc. such letters). Often those in prominent positions are expected by some to write friendly letters to subordinates and other equals, military commanders, viceroys, governors.”).

<sup>41</sup> For more on friendship letters and general phrases and formulas of endearment in Greek letters see Koskenniemi 1956: 115–154.

<sup>42</sup> Given that survey of epistolary topoi in the correspondence between Theodore and Porphyrogenitus is not intended to be an extensive catalogue of all topoi found in the letters, which would require a much more space than is available in this paper, selected examples are given below.

<sup>43</sup> Theod. *Cyz. Ep.* B5, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 90, l. 11–12 (Constantine): Διατοῦτο καὶ βραχυτάτης ἐπιστολῆς ὀρέγη, καὶ μικρᾶς ὁμιλίας ἐπιθυμῶ, καὶ ἐν ὄνειρῳ πολλάκις ἰδεῖν τὸν ποθοῦμενον. Another example is found in Theod. *Cyz. Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 93, l. 2–4 (Constantine): Ἐπεὶ οὕτω τῇ περὶ ἡμᾶς δέδεσαι τῆς ἀγάπης χρυσοῦν σειρᾶ καὶ τοὺς ἐμοὺς ποθεῖς ἀμούσους καὶ ἀηδεῖς καὶ σολοικῶν πληρεῖς λόγους, πάλιν διὰ τῆς παρουσίας γραφῆς προσφθεγγόμεθα ἡδεῖ καὶ γλυκυτάτῳ φίλῳ (transl. “Since you are so bound by the golden chain of love to me and long for my unrefined and unpleasant words full of errors, I address again my lovely and sweetest friend with this letter.”).

tioned (sc. emperor), still, the sweetest master I long for, I never have enough conversations with you”<sup>44</sup> (Theodore).

#### 4.1.2. PRESENCE IN ABSENCE

The concept of the letter as a conversation between two correspondents is closely linked to the idea of presence. The letter provides a kind of substitute for an absent sender, making him present, in a certain way, by means of his letter. The writer usually expresses joy at the arrival of the letter and compares it with the personal presence of the sender. The idea of presence was especially widespread among epistolographers of the 4<sup>th</sup> century AD (Gregory of Nazianzus, Basil of Caesarea, Synesius of Cyrene, etc.) (Koskenniemi 1956: 173). The motif is found in the following example:

“Seeing that enchanting letter, Homer would have compared it to the shield of Zeus, or the horn of Amalthea, or the charmed girdle of Aphrodite, or the golden staff of Hermes, or something like that, which he especially exalts as miraculous and praises in songs. It was completely beautiful, shiny and truly golden, and the ending, by Heracles, as if I had seen you, as if I had enveloped you with my eyes and kissed you with my mouth, thinking that I was kissing the very hand that wrote, and that I was embracing incorporeally and spiritually the tongue that dictated and the mind that devised...”<sup>45</sup> (Theodore).

#### 4.1.3. BREVITY OF THE LETTERS

Many epistolary theorists and epistolographers took special note of brevity as an important formal characteristic of letters.<sup>46</sup> As a man educated in rhetoric, Theodore

<sup>44</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A17, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 34, l. 2–4 (Theodore): Εἰ καὶ πάντων κατὰ τὸν εἰπόντα κόρος ἐστὶν καὶ ὕπνου καὶ φιλότιτος, ἀλλ’ ἐμοὶ τῆς πρὸς σὲ ὁμιλίας, γλυκύτατε δέσποτα καὶ ποθοῦμενε, οὐδέποτε κόρος ἐστίν.

<sup>45</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A2, ed. Tziatzi-Papagianni, pp. 9–10, l. 19–27 (Theodore): Ταύτην οὕτω θέλγουσιν ἐπιστολὴν ἰδὼν Ὅμηρος ἀπέειπεν ἂν τῆ τοῦ Διὸς αἰγίδι ἢ τῷ τῆς Ἀμαλθείας κέρατι ἢ τῷ τῆς Ἀφροδίτης κροσσῷ ἢ τῇ χρυσοῦ ῥάβδῳ Ἐπιμοῦ ἢ τινι τῶν τοιούτων, ἃ διαφερόντως ἐκεῖνος ὡς θαυμάσια τῶν ἄλλων ἐξαίρει τε καὶ ἀνομνεῖ. Καὶ γὰρ ἦν ὅλη καλὴ καὶ λαμπρὰ καὶ τῷ ὄντι χρυσή, τὸ δὲ ἀκροτελευτίον, Ἡράκλειος, ὅπως τε εἶδον καὶ ὅπως τοῖς ὀφθαλμοῖς περιέθηκα καὶ τῷ στόματι κατεφίλησα, αὐτὴν δοκῶν τὴν γράψασαν χεῖρα ἀσπάζεσθαι καὶ τὴν ὑπαγορεύσασαν γλῶσσαν καὶ τὸν γεννήσαντα νοῦν ἀσωμάτως καὶ νοερώς περιπτύσσεσθαι...

<sup>46</sup> It is preferable that the letters be brief (Demetr. *Eloc.* 228), but overly brief letters are not approved either (Greg. Naz. *Ep.* 51.1–5). The length of the letters is determined by the subject matter, and despite their brevity, the letters should be clear in what they say (Malherbe 1988: 13).

pays great attention to this epistolary postulate. In two of his letters, he apologizes to Constantine for the length of the letter, and in one he states that he will write a short letter to the emperor, aware of the fact that emperor as a sole ruler no longer has much time to listen to long letters:

“I’ve probably chattered too much and bored your ears, forgive me; the longing for you and the assumption that I will not write to you again in a short time caused the abundance of words”<sup>47</sup> (Theodore).

“Judging that it is good, longed-for master, to know the right moment for everything, I think that now it is not necessary to write extensively in the Attic style, but concisely in the Laconic”<sup>48,49</sup> (Theodore).

#### 4.1.4. *DESIRE FOR CORRESPONDENCE, IF SUCH IS LACKING / COMPLAINTS DUE TO LETTERS WITHOUT REPLY*

Complaints about the lack of a letter are encountered more frequently in Greek letters from the 2<sup>nd</sup> century AD onwards (Koskenniemi 1956: 64). The failure to communicate by letter was accompanied by feelings of disappointment, and the lack of a letter was often seen as a sign of the negligence and disrespect of the correspondent (Koskenniemi 1956: 66–67). We often find a writer who complains about a long pause in communication and a lack of desired news, mostly about the well-being of the addressee. Bearing this in mind, separated friends aspire to maintain correspondence through letters, not only to feel connected and close, but also to get some news from their interlocutors. This topos is found in one of Constantine’s and one of Theodore’s letters:

<sup>47</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 8, l. 49–52 (Theodore): “Ἴσως κατελήρησά σου καὶ τὰς ἀκοὰς παρηνώχλησα, ἀλλὰ σύγγνωθι; ὁ τε γὰρ πόθος καὶ ἡ ἐλπίς τοῦ μὴ συντόμως αὐθις γράψαι τὸ πλῆθος ἐποίησεν.

<sup>48</sup> Gregory of Nazianzus in his letter addressed to nephew Nicobulus explains the meaning of the word λακωνίζειν. Cf. Greg. Naz. *Ep.* 54, ed. Gallay, vol. 1, p. 70: Τὸ λακωνίζειν οὐ τοῦτο ἐστίν, ὅπερ οἶει, ὀλίγας συλλαβὰς γράφειν, ἀλλὰ περὶ πλείστων ὀλίγας (transl. “To be laconic is not what you think it is, to write few syllables, rather to say much while writing little.”).

<sup>49</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A47, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 68, l. 2–4 (Theodore): Καλὸν εἶναι κρίνων, ποθοῦμενε δέσποτα, παντὸς πράγματος εἰδέναι καιρὸν, οὐκ ἐν τῷ πολλὰ γράφειν ἀττικίζειν νῦν οἶμαι δεῖν, ἀλλὰ λακωνίζειν ἐν τῷ γράφειν μικρά. Another example is found in Theod. Cyz. *Ep.* A2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 12, l. 51–52 (Theodore): ... ἐπεὶ τῶν ἀττικῶν τεττίγων λαλίστερος γέγονα διὰ σέ. Ἀλλὰ σύγγνωθι (transl. “... For I have become more talkative than Attic crickets thanks to you. But forgive me.”).

“I strongly resent my (sc. friend) and I think that I am rightly angry when I think about the length of his being abroad and that I was not considered worthy of even a short mountain letter from Olympus”<sup>50</sup> (Constantine).

“Now I realize that my stay in a foreign country has been extended because of the long absence of greetings (sc. letters) from my bound master and emperor”<sup>51</sup> (Theodore).

#### 4.1.5. REQUESTS FOR A LETTER

This topos is closely related to the previous one. From the 2<sup>nd</sup> century AD onward requests for letters become significantly more numerous. They mainly refer to news about the wellbeing of the addressee and his life circumstances (σωτηρία, namely both physical and spiritual wellbeing; from the 3<sup>rd</sup> century onwards the word *όλοκληρία* is used with the same meaning), as well as to all kinds of news about the addressee (Koskeniemi 1956: 70-71). Furthermore, they serve to maintain an interpersonal relationship between the correspondents. We find this topos twice in Theodore’s and once in Constantine’s letters.

“If he greets me by letter, he will quickly eat the fruits of his crops”<sup>52</sup> (Constantine).

“Even though the letters that arrived during the winter still comfort me and make me happy, nevertheless, my insatiable mood also asks for spring letters to speak to me and enchant me, and to remove the winter of life’s turmoil, and make spring shine as the true light of life”<sup>53</sup> (Theodore).

<sup>50</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B10, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 100, l. 8–10 (Constantine): Ἐγὼ δὲ πολλὰ μέφομαι τὸν ἐμὸν, καὶ οὐκ ἔξω δικαίας ἀγανακτήσεως εἶναι λογίζομαι τό τε χρόνιον τῆς ἀποδημίας ἐννοῶν καὶ τὸ μηδέ με γραφῆς μικρᾶς ὀλυμπιακῆς καὶ ὀρεινῆς ἀξιώθηναί.

<sup>51</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B17, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 107, l. 2–3 (Theodore): Νῦν ἔγνων ὅτι ἐμακρόνθη ἢ παροικία μου ἐν τῷ μακροθύμῳ τῆν τοῦ παμποθήτου μου δεσπότη καὶ βασιλέως προσφώνησιν.

<sup>52</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 94, l. 25–27 (Constantine): Εἰ δὲ καὶ δι’ ἐπιστολῆς οὗτος ἡμᾶς δεξιώσεται, τάχα ἂν τῶν αὐτοῦ σπερμάτων τοὺς καρποὺς φάγεται.

<sup>53</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B17, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 107, l. 5–10 (Theodore): Εἰ γὰρ καὶ αἱ διὰ τοῦ χειμῶνος ἐπιτάσαι ἡμῖν καὶ ἐτι παρηγοροῦσι τε καὶ εὐφραίνουσιν, ἀλλ’ ἡ ἀκόρεστος διάθεσις καὶ τὰς ἔαρινὰς ἐπιζητεῖ περιφονούσας καὶ καταθελγούσας ἡμᾶς καὶ τὸν τῶν βιωτικῶν θορύβων χειμῶνα διαλυούσας καὶ ἔαρ ὡς ἀληθῶς τοῦ βίου περιλαμπούσας φαιδρότατον. Another example is found in Theod. Cyz. *Ep.* B17, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 107, l. 12–13 (Theodore): ...ἡκέτω πάλιν ἡμῖν ἃ καὶ πρότερον καὶ παραμυθεῖσθω τὸν πόθον καὶ τὴν ἐκ τῆς διαστάσεως διαλυέτω κατήφειαν (transl. “...Let the letter come to me as before and comfort the longing and remove the grief due to separation.”).

#### 4.1.6. MOTIVE FOR WANTING A LETTER

The letter requests were sometimes accompanied by motives through which the writer of a letter wanted to express what the desired letter meant to him. The most common is a reference to the writer's anxiety due to the lack of news from the addressee. Furthermore, we often find passages in which the letter is described as a cause of joy, and as a relief from the pain of longing caused by the physical separation of the correspondents (Koskenniemi 1956: 73–74).

Although it is not accompanied by a request for a letter, here we will single out one passage, embellished with rhetorical phrases, which vividly evokes the significance of the emperor's letters for Theodore:

“If my beloved master considers my slovenly and short letter sweeter than honey, how should I consider the letter of my master's desired soul? It's more valuable than mythical bliss, than immortality itself, than angel food, whatever it is. And while I am constantly unwrapping it with my hands and looking at it eagerly with my eyes and keeping it in my bosom, I pay no attention to anything other than that, neither the gold of Midas, nor the treasure of Croesus, nor Tantalus' torments, nor Peleus' sword, nor Chryso's speed, nor the strength of Polydamantus, nor the ring of Gyges, nor the Median gardens, nor the horses of Nisaea, nor anything else that is considered valuable by humans”<sup>54</sup> (Theodore).

#### 4.1.7. MOTIVE FOR SENDING ONE'S OWN LETTER / *ἀφορμή*-FORMULA

In epistolary phraseology, phrases used by the writer to express what prompted him to write the letter are often encountered. A common type of motive is a reference to the opportunity that has arisen for sending the letter (Koskenniemi 1956: 79). Several forms of fixed formulas, including typical words like *εὐκαιρία*, *καιρὸς ἐπιτήδειος* or *ἀφορμή*, were used. From the beginning of the 2<sup>nd</sup> century the *ἀφορμή*-formula rapidly spreads, often including references not only to the occasion for sending a letter,

<sup>54</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B6, ed. Tziatzi-Papagianni, pp. 91–92, l. 2–11 (Theodore): *Εἰ τὰ λόγια τὰ ἐμὰ τὰ ῥυπῶντα καὶ μικρὰ ὑπὲρ μέλι λογίζονται τῷ φιλουμένῳ δεσπότη μου, ἐμοὶ πῶς εἰκὸς λογίσεσθαι τὰ τῆς δεσποτικῆς καὶ ποθουμένης ψυχῆς; Ὑπὲρ τὴν μυθικὴν μακαρίαν, ὑπὲρ τὴν ἀθανασίαν αὐτὴν, ὑπὲρ τὴν τῶν ἀγγέλων, ἥτις ποτέ ἐστιν ἐκείνη, τροφήν· ἃ ταῖς χερσὶ συνεχῶς ἀνελίττων καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἐπιτρέχων καὶ ἐν τῷ κόλπῳ φρουρῶν οὐδὲν ἄλλα πρὸς ταῦτα λογίζομαι, οὐ Μίδου χρυσόν, οὐ Κροίσου θησαυρούς, οὐ Ταντάλου τάλαντα, οὐ Πηλέως μάχαιραν, οὐ Κρίσωνος τάχος, οὐ Πουλυδάμαντος ῥώμην, οὐ Γύγου σφενδόνην, οὐ κήπους Μηδικούς, οὐ Νισαίος ἵππους, οὐκ ἄλλο τῶν παρ' ἀνθρώποις νομισθέντων τιμίων οὐδέν.*

but also to the opportunity to greet the recipient. This popular motif often appears rhetorically embellished, especially in the letters of the great epistolographers of the 4<sup>th</sup> century (Koskenniemi 1956: 82-85). A type of the ἀφορμή-formula is found in the following letter by Theodore:

“Therefore using again the cheap gifts from Olympus as an opportunity,<sup>55</sup> I greet and I bow down and kiss your thrice longed-for head, crowned by God, and your soul, because I don’t expect to write to you from Olympus any more, considering the current situation”<sup>56</sup> (Theodore).

#### 4.1.8. CONCERN FOR THE ADDRESSEE’S HEALTH AND WELL-BEING

It has already been previously discussed that concern for the health and well-being of the correspondent is a common motive for letter requests. Conventional phraseology in letters is most concentrated on this topic, something that is expected considering the fact that concern for the other person is one of the strongest expressions of mutual connection in interpersonal relationships (Koskenniemi 1956: 128). Surprisingly, this topos occurs only once in the correspondence, in one of Constantine’s letters:<sup>57</sup>

“How is my Olympian friend doing, who is so far away from home?”<sup>58</sup> (Constantine).

<sup>55</sup> Letters were considered a gift (cf. Demetr. *Eloc.* 224, ed. Chiron, p. 63, l. 3–4: Ὁ μὲν γὰρ μιμεῖται αὐτοσχεδιάζοντα, ἡ δὲ γράφεται καὶ δῶρον πέμπεται τρόπον τινά.), and often together with the letter, presents such as foodstuffs, textiles, books, etc. were sent to the recipient (Riehle 2020a: 8). During his stay on Olympus, Theodore often sent Constantine fruits that grow there as a gift; on several occasions he mentions the lettuce from Olympus that he sends to the emperor (cf. Theod. *Cyz. Ep.* A47, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 69, l. 10–12; B11, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 102, l. 23).

<sup>56</sup> Theod. *Cyz. Ep.* A17, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 34, l. 4–8 (Theodore): Διὸ καὶ πάλιν τούτοις τοῖς εὐνόοις τοῦ Ὀλύμπου ξενίοις χρησάμενος ἀφορμὴ προσαγορεύω καὶ προσκυνῶ καὶ ἀσπάζομαι τὴν τριπλόητόν μου ἐκ Θεοῦ ἐστεμμένην σου κεφαλὴν καὶ ψυχὴν, ἐπεὶ μηδὲ ἐλπίζω ἔτι τό γε νῦν ἔχον ἀπὸ τοῦ Ὀλύμπου προσομιλῆσαι σοι.

<sup>57</sup> A kind of health formula, called *formula valetudinis*, was in general use in private letters. It is usually placed in the letter immediately after the prescript, with its basic type being εἰ ἔρρωσαι, εὖ ἂν ἔχοι, καὶ αὐτὸς δ’ ὑγίαινον. It has an equivalent in the Latin *si uales, bene est, ego ualeo*. This formula does not only refer to health, with other things particularly important for the addressee also considered. These types of formulaic expressions about the addressee’s health fell out of use in the 4<sup>th</sup> century AD. In Byzantine letters a corresponding formula is missing, as well as, usually, the prescript (Koskenniemi 1956: 131–132, 137). Accordingly, the *formula valetudinis* is not found in our corpus either.

<sup>58</sup> Theod. *Cyz. Ep.* B10, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 99, l. 2 (Constantine): Πῶς ὁ ἡμέτερος ἔχεις ὀλυμπιακὸς καὶ ἀπόδημος φίλος;

#### 4.1.9. LONGING FOR A REUNION / HOPE FOR A FACE-TO-FACE MEETING

Expressions of longing for a reunion can also be considered one of the most popular epistolary motifs (Koskenniemi 1956: 171). Given that the separation was difficult for both Theodore and Constantine, this topos is often encountered in this corpus. Here are some examples:

“I wanted to be honoured with a face-to-face conversation, so that what is hidden in my heart and what oppresses and torments it, I could say to one who can cure it with the wisest medicines and make it better”<sup>59</sup> (Constantine).

“I pray and hope to be with you, God willing, in person soon, if possible, far from shadows and dreams...”<sup>60</sup> (Theodore).

<sup>59</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 94, l. 16–19 (Constantine): “Ἐθελον δὲ καὶ τῆς αὐτοψηλὸς ὁμιλίας ἀξιοθῆναι, ἵνα τὰ κρύφια τῆς ἐμῆς καρδίας, τὰ θλίβοντα ταύτην καὶ κατατρύχοντα, ἀναγγεῖλω τῷ ταύτην δυναμένῳ διὰ τῶν σοφωτάτων καὶ ἀλεξητηρίων φαρμάκων ὑγιῶσα καὶ βελτίονα ἀπεργάσασθαι.

<sup>60</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B9, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 99, l. 35–36 (Theodore): Εὐχόμεθα γὰρ καὶ ἐλπίζομεν καὶ αἰσθητῶς Θεοῦ διδόντος αὐθὶς σοι συγγενέσθαι, εἰ μὲν οἶόν τε, τῶν σκιῶν καὶ τῶν ὄνειρων ἐκτός... For other examples, cf. Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 32–35 (Constantine): Ἡμεῖς γὰρ τῷ περὶ σὲ φίλτρῳ ἐκκαυθέντες, μᾶλλον δὲ καὶ νῦν ἔτι καιόμενοι, τὴν συναυλίαν ἐπιζητοῦμεν, καὶ τὴν αὐτοψηλὴν προσλαλίαν οἰοεὶ τινα δρόσον πρῶινην ἐφιέμεθα, ἀποτυγχάνοντες δὲ κἂν κατ’ ὄναρ εὐχόμεθα σὲ τὸν ποθοῦμενον θεωρεῖν (transl. “Fired up with love for you and, better to say, burning even now, I’m looking for a dwelling together, and I want a face-to-face conversation like the morning dew, and I pray that I see the desired you in my dreams.”); B2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 86, l. 26–27 (Theodore): Χαίρω σὺν τῇ ἑορτῇ ἑορτῆν τῇ ἀληθείᾳ λογιζόμενος, εἰ σε ἀξιοθῶ ἐν ταύτῃ κἂν ἀμυδρῶς καὶ ὡς ἐν παραπετάσματι κατιδεῖν (transl. “I am looking forward to the ceremony, considering that it is a real one, if I am honoured to see you even secretly and behind closed doors.”); B3, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 88, l. 26–30 (Constantine): Οὐ γὰρ καθ’ ὑπνοῦς ἀπολαύω καὶ ποσῶς τῆς ἐφέσεως ἐμφοροῦμαι, καὶ ἀφυπνισθεὶς μάταιος τῆς τοιαύτης ἡδονῆς εὐρίσκομαι, καὶ εὐχομαι Κυρίῳ τῷ Θεῷ μου δοῦνα καιρὸν φιλεῖν τὸν φιλούμενον καὶ ποθῆσαι τὸν ποθοῦμενον καὶ δακεῖν οὐχὶ πληκτικῶς ἀλλὰ φιλικῶς (transl. “What I enjoy in my dream and how full of desire I am, when I wake up I look for that pleasure in vain (sc. to see you), and I pray to the Lord to give me the opportunity to kiss the beloved, and long for the longed for, and to bite him not to give him pain, but in a friendly way.”); B4, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 89, l. 19–20 (Theodore): Ἡμᾶς δὲ εἴη τῆς ἀληθοῦς ἐμφορηθῆναι συνουσίας καὶ ὁμιλίας σου, ὦ Θεὲ καὶ Κύριε, ὁ πάντα μετασκευάζων ἐπὶ τὸ βέλτιον (transl. “Let me enjoy true company being together with you, oh God and Lord, who makes everything better.”); B6, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 92, l. 11–14 (Theodore): Ἐν μόνον μοι πλέον ἐράται, ἢ ἀληθῆς τούτων καὶ ἄμεσος ἀπόλαυσις, ἢ αὐτοπρόσωπος ὁμιλία, ἢ καθαρὰ τῶν ἐφετῶν μετοχή, ἢ κοσμικὴ ἑορτή, ἢ ὅμως τις καὶ βάσκανος κωλύει δαίμων (transl. “I only prefer one thing, the real and immediate enjoyment of it, face-to-face company, the pure communion of those who yearn for one another, a heavenly feast, prevented by some cruel and evil demon.”); B13, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 103, l. 8–11 (Theodore): Ἐπιθυμοῦμεν λαμπρότερον τὸν ἥλιον κατιδεῖν ταῖς ἀπὸ τῶν σῶν ἀκτίνων ἀντανάκλασσι φαίδρυνόμενον· μὴ σὺν ἀναβάλλῃ τὴν παρουσίαν σου καὶ ἀνέορτα <τὰ> τῆς ἑορτῆς ποιήσης ἡμῖν καὶ στυγνάζουσαν ὄψιν ἐπιβαλεῖς τοῖς ποθοῦσί σε (transl. “I want to see your brighter

## 4.1.10. JOY AT THE RECEIPT OF THE LETTER

Statements about the receipt of the letter have a special importance because they provide information about the meaning of the received letter for the recipient. Correspondents often express their joy at receiving the letter in a very direct manner (Koskenniemi 1956: 75). Byzantine epistolographers often use this opportunity to add rhetorical phrases, such as the “dew from Hermon”, a phrase borrowed from Psalm 133, which evokes the joy of companionship and expresses the happiness caused by receiving the letter (Kotzabassi 2020: 187). Such an example is found in one of Theodore’s letters:

“The only thing that can put out the fire in me, the only dew from Hermon, the only paradise, is now this honey-flowing letter of yours, and soon, God willing, an incomparable conversation and a viewing of you”<sup>61</sup> (Theodore).

sun shining with the reflections of your rays; don’t delay your arrival, and make the festival inauspicious for me, and put a gloomy look to the one who longs for you.”); B16, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 106, l. 8–11 (Theodore): Ἐν σβεστήριον ἐν ἐμοὶ καμίνου, μία δρόσος ὑπὲρ τὴν Ἀερμών, μία τε ἡ γῆ ἀναψύξεως, νῦν μὲν οἱ μελισταγεῖς οὔτοι καὶ μελίρρυτοι λόγοι σου, μικρὸν δὲ ὅσον Θεοῦ διδόντος ἢ ἀνυπέρθετος ὁμιλία καὶ θεωρία σου (transl. “The only thing that can put out the fire in me, the only dew from Hermon, the only paradise, now is this honey-flowing letter of yours, and soon, God willing, an incomparable conversation and a looking at you.”).

- <sup>61</sup> Theod. Cyz. Ep. B16, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 106, l. 8–11 (Theodore): Ἐν σβεστήριον ἐν ἐμοὶ καμίνου, μία δρόσος ὑπὲρ τὴν Ἀερμών, μία τε ἡ γῆ ἀναψύξεως, νῦν μὲν οἱ μελισταγεῖς οὔτοι καὶ μελίρρυτοι λόγοι σου, μικρὸν δὲ ὅσον Θεοῦ διδόντος ἢ ἀνυπέρθετος ὁμιλία καὶ θεωρία σου. Other examples can be found in the few of Theodore’s letters, cf. Theod. Cyz. Ep. A2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 8, l. 2–4: Πῶς σοι παραστήσω τὴν ἡδονὴν, γλυκύτατε καὶ ποθούμενε δέσποτα, ἦν μου πρὸς τὴν καρδίαν κατέσταξεν ἡ πάνσοφος σου καὶ μελισταγῆς τῶν λόγων σειρήν (transl. “How to describe to you the joy, the sweetest and longed-for master, that the all-wise and mellifluous Siren of your letter brought to my heart?”); A4, ed. Tziatzi-Papagianni, pp. 16–17, l. 7–10: Ἀλλ’ ὅμως ἐμνήσθην ὑμῶν μετὰ τοῦ Θεοῦ καὶ εὐφράνθην καὶ τοῖς πανσόφοις ὑμῶν καὶ μελισταγέσι λόγοις ψυχαγωγηθεὶς τῆς ἀθυμίας τὸ νέφος ἀπεκρυσάμην... (transl. “But still I remembered you next to God and rejoiced, and gladdened by your letter, wise and sweet as honey, I rejected the cloud of dishonour...”); A51, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 72, l. 2–6: Ὡσπερ οἱ διὰ χρόνον φίλον ἰδόντες ἀπόδημον φιλοφρόνως τε καὶ περιχαρῶς ὑποδέχονται καὶ περὶ πολλοῦ ποιοῦνται καὶ κατασπάζονται, οὕτω δὴ ἐγὼ, ποθούμενε δέσποτα, διὰ χρόνον πάλιν τὸν συνήθη τῆς βασιλείας σου ἄγγελον, τοὺς ποθεινοὺς σου λόγους φημί, θεασάμενος ἡδέως τε διετέθην... (transl. “Like those who, after seeing a friend from abroad after a while, welcome him kindly and joyfully, appreciate him very much and embrace him, so I rejoiced too, longed-for master, seeing again after some time the usual messenger of your Majesty, your desired letter I say...”); B2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 85, l. 2–7: Οὐχ οὕτω τις ἅπαντα κτησάμενος τῶν ὑπὲρ γῆς τε καὶ ὑπὸ γῆς πραγμάτων, εἴπερ οἶόν τε ἦν, οὐδ’ οὕτω μαργάρων τε καὶ σμαράγδων θησαυρὸν εὐρηκῶς, οὐδ’ οὕτω ἀπάσας τὰς παρ’ ἀνθρώποις τιμὰς ἐκ κοινῆς ψήφου δεξάμενος ἠυφράνθη ἄν, ὅσον ἠυφράνθη ἐγὼ τὰς τῆς μακαρίας καὶ γλυκείας καὶ τῷ ὄντι βασιλείου καὶ αὐτοκράτορος ψυχῆς σου εὐγενεῖς ἀγγέλους δεξάμενος (transl. “No one could be so happy, even if he had gained everything that is found above or below

#### 4.1.11. GRIEF DUE TO PHYSICAL SEPARATION

Given the fact that the prerequisite for the realization of correspondence is the spatial distance between the two addressees, statements expressing the writer's painful feelings due to his deprivation of the correspondent's physical presence are a frequent motif in letters (Koskenniemi 1956: 169; Kotzabassi 2020: 188). This topos appears frequently in our corpus as well.

“What is more painful than a thorn or a double-edged sword, if not deprivation of the one you love, the absence and migration of a friend and such a faithful and wise person who is first in everything?”<sup>62</sup> (Constantine).

“I am sending kisses and greetings from Cyzicus to the one who is dearest to me in all of Constantinople and for whom I yearn most of all, and I am sad because of many other things, all the more so because I am deprived of both your company and of our secret meetings”<sup>63</sup> (Theodore).

the earth, if it is possible, or discovered a treasure of pearls and emeralds, or had received all human honours unanimously, how happy I was when I received the noble letter of your blessed, sweet and truly imperial and sovereign soul.”); B4, ed. Tziatzi-Papagianni, pp. 88-89, l. 2–6: Τὴν ἐκ τῆς ἀπουσίας ὑμῶν χθεσινὴν κατῆφειαν ἢ σήμερον ἐλθοῦσά μοι τιμία καὶ πάνσοφος καὶ φρονιμωτάτη γραφὴ διεσκέδασε καὶ πρὸς εὐθυμίαν μετήμειψε, καὶ τὴν ἐν τῇ καρδίᾳ μου φλόγα τοῦ πόθου τῆς βασιλείου ὑμῶν στεφηφόρου καὶ θείας κεφαλῆς ἐπὶ πλείον ἀνήγνε τε καὶ ἐξέκαυσε... (transl. “The valuable, clever and most prudent letter that came today dispelled yesterday’s sadness due to your absence and turned it into joy, and flared up even more and kindled in my heart the fire of longing for my crown-bearer and divine emperor...”); B8, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 95, l. 2–4: Χαρὰ καὶ λύπη ἐμερίσαντό μου τὴν ψυχὴν, γλυκύτατε δέσποτα, διεξιόντι τὰ γράμματα: ἔχαιρον γὰρ ὅτι τῆς παρὰ σοὶ γνώσεως καὶ προσαγορεύσεως ἄξιόν με ἐποίησεν ὁ Θεός... (transl. “Joy and sorrow divided my soul, sweetest lord, while I was reading the letter; I rejoiced because God made me worthy of your acquaintance and greeting...”); B11, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 100, l. 2–6: Εἰ καὶ ὄρειοι αὔραι κρυεραὶ περιπνέουσι, καὶ ὑδάτων αὐτόβρυτος νυχρότης τὴν θέρμην ἀποσοβεῖ, καὶ θριδάκων χρῆσις παραμυθεῖται τὸν καύσωνα, ἀλλὰ τὸν περὶ σὲ διάπυρον ἡμῶν καὶ ἐγκάρδιον φλογμὸν οὐδὲν παρεμυθήσατο ἕτερον ἢ ἡ ὡσπερ ὄμβρος ἐπ’ ἄγρωσιν καταπεμφθεῖσα γλυκεῖα σου καὶ φιλουμένη φωνή... (transl. “Although the cold mountain winds are blowing and the coldness of self-springing waters dispels the heat, and eating lettuce relieves the summer heat, the burning fire in my heart for you will be quenched by nothing but your sweet and loving words, like the rain that fell on the grass of the field...”).

<sup>62</sup> Theod. Cyz. Ep. B3, ed. Tziatzi-Papagianni, pp. 87–88, l. 16–19 (Constantine): Τί γὰρ ἀκάνθης ἢ ῥομφαίας διστόμου πληκτικώτερον, εἰ μὴ στήρησις ἐρωμένου καὶ φίλου ἀποικία καὶ ἀπουσία, καὶ τοιοῦτου οὕτω πιστοῦ καὶ φιλοσόφου καὶ κατὰ πάντα ἤδη τὸ πρωτεῖον ἔχοντος.

<sup>63</sup> Theod. Cyz. Ep. A1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 5, l. 2–5 (Theodore): Ἐκ τῆς Κυζίκου προσκυνῶ καὶ προσφθέγγομαι τὸν πρὸ πάντων ἐν τῇ Κωνσταντίνου μοι τιμιώτερον καὶ παρὰ πάντας ποθοῦμενον ἀλγῶν μὲν καὶ ἐπ’ ἄλλοις πολλοῖς, πλέον δὲ ἐπὶ τῷ στερηθῆναι καὶ τῆς ἀμυδράς καὶ διὰ παραπετασμάτων ὀμιλίας καὶ θεωρίας σου. More examples can be found in Theodore’s and Constantine’s letters, cf. Theod. Cyz. Ep. B11, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 101, l. 8–13 (Theodore):

#### 4.1.12. MUTUAL REMEMBRANCE

Affirmations of mutual remembrance and requests for it are frequently encountered in friendship letters. They play an important role in maintaining correspondence. The writer of the letter asks the recipient to think of him, and in return promises not to forget him (Koskenniemi 1956: 145–146). There are several examples of this epistolary motif in the correspondence between Constantine and Theodore:

“Farewell, and remember your Constantine, and don’t forget the one whom many have often forgotten, and whom his own, more appropriate to say, do not know”<sup>64</sup> (Constantine).

“If I forget the request not to forget you in this letter and if I do not make an effort to maintain it to the end, may my right hand wither and my tongue stick to my palate...”<sup>65</sup> (Theodore).

#### 4.1.13. HUMILITY OF THE WRITER

The idea of the inferiority of the writer becomes especially popular in Byzantine letters (Koskenniemi 1956: 96). This motif is very common in the letters of Porphy-

Μάλλον δὲ οἷον ἔλαιον πυρὶ ἐποχτευόμενον πλείονα τὴν φλόγα ἀνάπτει, οὕτω δὴ καὶ ἡμᾶς μειζόνως διὰ γραφῆς εἰς τὸ περὶ σὲ φίλτρον ἐξέκαυσας καὶ ἐπὶ πλέον ἐξέτηξας ἐνθυμουμένους οἷου ἀγαθοῦ ζῶντες ζῶντος ἀποστερούμεθα... (transl. “Better to say, like the fuel added to the fire kindles even a stronger fire, that’s how you, through this letter, ignited an even greater love for you in me, and even more you have let me pain thinking of what good I am deprived of while I live...”).

<sup>64</sup> Theod. Cyz. Ep. B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 30–32 (Constantine): “Ἐρρωσο τοίνυν καὶ μέμνησο τοῦ σοῦ Κωνσταντίνου καὶ μὴ ἐπιλήση τοῦ ὑπὸ πολλῶν πολλακίς ἐπιλησθέντος καὶ ὑπὸ τῶν οικείων, εἰπεῖν οικειότερον, ἀγνοηθέντος.

<sup>65</sup> Theod. Cyz. Ep. B2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 86, l. 21–24 (Theodore): Εἰ οὖν ἐπιλήσωμαι τῆς ἐν τῇ παρουσίᾳ γραφῆς τοῦ μὴ ἐπιλανθάνεσθαί σε παρακλήσεως καὶ οὐ μέχρι τέλους σπουδάσω ταύτην διαφυλάξαι, ἐπιλησθεῖη μου ἡ δεξιὰ καὶ κολληθεῖη μου ἡ γλῶσσα τῷ λάρυνγι...; For other examples, cf. Theod. Cyz. Ep. B10, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 100, l. 15–16 (Constantine): “Ἐρρωσθέ μοι καὶ μὴ λήθῃ τὸν ὑμέτερον ἐμὲ παραπέμψητε, αἱ μόνον καὶ μνημονεύομεναι ἡδοναὶ καὶ γλυκύτητες (transl. “Farewell and don’t leave me to oblivion, only joys and delights are to be remembered.”); B11, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 102, l. 21–26 (Theodore): Ὡς ἂν δὲ μὴ μόνον τῶν ὄρεινῶν εὐχῶν ἡμῖν κοινωνῆς, ἅς πολλὰς καὶ παρὰ πολλῶν σοι μνηστεύομεν, ἀλλὰ τινος μετέχοις καὶ τῶν ἐκτὸς, ἀπὸ τῶν ἐνταῦθα θριδάκων ὀλύμπια δῶρά σοι ἀπεστείλαμεν, ἵνα τούτων ἐν τῷ γλυκυτάτῳ σου συστρεφομένῳ στόματι καὶ ἡ μνήμη ἡμῶν ἐν τῷ ἱερῷ θαλάμῳ τῆς διανοίας σου διαιτᾶται καὶ ἀναστρέφεται... (transl. “But so that you would not only have mountain requests in common with me, which I ask of you many times and for many things, but also enjoy a share of something other besides that, I have sent you gifts from Olympus, the lettuce that grows there, so that while your sweet mouth is biting it, the memory of me lives and dwells in the temple of your mind...”).

rogenitus, with eight examples occurring:

“I tremble and I’m pale, as God himself knows, as I send the letter to your love of God. For, knowing that you are so wise and beyond the wise, and knowing exactly my boorishness, I hesitate to write today’s letter as well”<sup>66</sup> (Constantine).

## 4.2. LINGUISTIC TOPOI

### 4.2.1. THE USE OF TERMS OF ENDEARMENT INSTEAD OF THE CORRESPONDENT’S NAME IN ADDRESS

Since the beginning of the Roman period various forms of address occur in Greek letters, depending on the type of letter and the relationship between the correspondents, characterized by the use of superlative adjectives, mainly based on the classical tradition, such as φίλτατος “dearest” and τιμιώτατος “most esteemed” (which do not occur in family letters), or γλυκύτατος “sweetest” or “dearest”, in addition to ἴδιος (Koskenniemi 1956: 96–97; Klauck 2006: 190). Among these, γλυκύτατος is used for an addressee who is in a significantly close relationship with the writer (Koskenniemi 1956: 103).<sup>67</sup>

Byzantine letter writers strove to avoid addressing their correspondent by name, preferring to use other types of address and often including references to their correspondent’s capacity (τίμιε δέσποτα, θεσπέσιε δέσποτα, ἀνδρῶν σοφώτατε, ποθεινότητα ἀδελφὲ καὶ φίλε ἔρασμιώτατε, etc.) (Kotzabassi 2020: 189).<sup>68</sup> In our corpus various terms of endearment characteristic of friendship letters, used to express the close relationship and mutual affection of the correspondents, can be found.

Theodore uses the following phrases when addressing Constantine: γλυκύτατε καὶ ποθοῦμενε δέσποτα (“sweetest and longed-for master”),<sup>69</sup> κοσμοπόθητε

<sup>66</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, pp. 93–94, l. 5–8: Τρέμομεν δὲ καὶ ὠχριῶμεν, ὡς οἶδεν αὐτὸς ὁ Θεός, πρὸς τὴν σὴν θεοφύλειαν ἐπιστέλλοντες· σοφὸν γὰρ σε οὕτω γινώσκοντες καὶ σοφῶν ἐπέκεινα καὶ τὴν ἡμετέραν ἀγροικίαν ἀκριβῶς ἐπιστάμενοι, ὀκηρότεροι καὶ πρὸς τὰς καθημερινὰς γινόμεθα γραφάς. All examples of this motif are listed in the Ch. 3 in this paper.

<sup>67</sup> For more on forms of address in Greek letters up to the fourth century AD see Koskenniemi 1956: 95–104, and especially Zilliagus 1949 and Zilliagus 1964.

<sup>68</sup> On forms of address in Byzantine epistolography see Grünbart 2005, who provides an overview of formulas from the 6<sup>th</sup> to the 12<sup>th</sup> century.

<sup>69</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 8, l. 2; A17, p. 34, l. 3 (γλυκύτατε δέσποτα καὶ ποθοῦμενε).

δέσποτα (“master desired by the world”),<sup>70</sup> γλυκύτατε δέσποτα (“sweetest lord”),<sup>71</sup> ποθούμενε δέσποτα (“longed-for master”),<sup>72</sup> φιλανθρωπότατε βασιλεῦ (“most benevolent emperor”),<sup>73</sup> φιλάγαθε δέσποτα (“goodness-loving master”),<sup>74</sup> παμπόθητε καὶ παντέραστε δέσποτα (“longed-for and dearest master”),<sup>75</sup> ὃ δέσποτα φωσφόρε καὶ [...] μενε ἦλιε (“master, light bringing and ... sun”),<sup>76</sup> πανθαύμαστε δέσποτα (“all-wonderful master”),<sup>77</sup> ἄξιε τοῦ Θεοῦ (“worthy of God”),<sup>78</sup> γλυκύτατε ἦλιε (“sweetest sun”),<sup>79</sup> ποθούμενε καὶ ἀξιέραστε δέσποτα (“longed-for master, worthy of love”),<sup>80</sup> φιλανθρωπότατε δέσποτα (“most benevolent master”).<sup>81</sup>

Another way of avoiding the correspondent’s name in addressing, preferred in Byzantine epistolography, is the use of metaphorical wordplay (*paronomasia*) based on the person’s name (Kotzabassi 2020: 189). Such an example occurs in one of Porphyrogenitus’ letters, but attached to Theodore’s name:

“I know that you are God’s gift, o Theodore”<sup>82</sup> (Constantine).

In other cases, when addressing Theodore, Porphyrogenitus uses expressions such as ἡδεὶ καὶ γλυκυτάτῳ φίλῳ (“my lovely and sweetest friend”),<sup>83</sup> ἡ ἡδίστη καὶ γλυκυτάτη καὶ ἐμοὶ φιλουμένη καὶ ψυχὴ καὶ καρδιά (“my sweetest, dearest and beloved soul and heart”),<sup>84</sup> ὁ ἐμοὶ ἡγαπημένος καὶ πολὺ τῶν ἄλλων πλέον φιλούμενος (“my beloved, much more dear than the others”).<sup>85</sup> In addition, the emperor does not hesitate to mention Theodore’s name on several occasions: ὁ

<sup>70</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A3, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 14, l. 33; A47, p. 69, l. 14–15 (δέσποτα κοσμοπόθητε); B16, p. 106, l. 4.

<sup>71</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A3, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 15, l. 48-49; B8, p. 95, l. 2.

<sup>72</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A5, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 19, l. 2, 14; A47, p. 68, l. 2; A51, p. 72, l. 4.

<sup>73</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A5, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 19, l. 10.

<sup>74</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A6, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 20, l. 2-3; B9, p. 97, l. 2-3 (φιλάγαθε δέσποτα καὶ βασιλεῦ).

<sup>75</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 86, l. 17.

<sup>76</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 87, l. 35–36.

<sup>77</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B8, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 95, l. 9.

<sup>78</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B8, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 97, l. 35.

<sup>79</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B13, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 103, l. 6.

<sup>80</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B14, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 104, l. 3.

<sup>81</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B14, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 104, l. 20.

<sup>82</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B12, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 102, l. 2: Δῶρόν σε Θεοῦ ἵμεν, ὃ Θεόδωρε.

<sup>83</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 93, l. 4.

<sup>84</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B12, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 103, l. 11–12.

<sup>85</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B18, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 107, l. 2–3.

ἐμὸς ὄντως ὑπέργλυκος Θεόδωρος (“my truly sweetest Theodore”),<sup>86</sup> τὸν ἐμὸν Θεόδωρον (“my Theodore”).<sup>87</sup>

#### 4.2.2. THE USE OF QUOTATIONS

Byzantine epistolographers, systematically seeking to demonstrate their knowledge and skills in composing letters in order to impress their correspondents, preferred the use of quotations and paraphrases, a device recommended by epistolary theorists. Quotations from ancient Greek literature, being a main element of mimesis as a reflection of the Atticism to which Byzantine authors aspired, were combined with quotations from Holy Scripture.<sup>88</sup> The passages copied from other authors are not based on direct quotation, but are rather paraphrased, with the name of the author being alluded to frequently omitted (Kotzabassi 2020: 189–191). In our corpus, quotations and paraphrases from the Bible mostly appear, in addition to quotations from classical and Byzantine authors, which are mostly integrated into the sentence structure without indicating their source. Some interesting examples are highlighted below.<sup>89</sup>

As for allusions to classical authors, paraphrases are more frequent than direct quotations. In addition, phrases taken from classical authors are often incorporated into sentences.<sup>90</sup> Among the most cited authors we find Homer, Demosthenes, Diodorus Siculus, Aristophanes, Plutarch, Plato, Dionysius of Halicarnassus, etc. Allusions to classical authors are extremely frequent in the letters of Theodore, while in the letters

<sup>86</sup> Theod. Cyz. Ep. B5, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 90, l. 8–9.

<sup>87</sup> Theod. Cyz. Ep. B15, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 105, l. 4–5.

<sup>88</sup> The use of quotations, seen not as a slavish attempt of copying, but as a reflection of the author’s knowledge and education, is common in Byzantine literature. On the imitation (mimesis) of antiquity in Byzantine literature see Hunger 1969-70. On the use of quotations in Byzantine letters see Littlewood 1988.

<sup>89</sup> Given that the focus of our research is primarily on Porphyrogenitus’ epistolary style, a statistical overview of the use of quotations and paraphrases in the emperor’s letters will be provided. A small selection from Theodore’s letters, however, will be included due to the large number of examples found in the corpus. A detailed *Apparatus fontium* and the *Index locorum* of the critical edition of Theodore of Cyzicus’ *Letters*, ed. Tziatzi-Papagianni, were used for the search, with those examples singled out that, in the opinion of the author of this paper, reflect the strongest link with the source.

<sup>90</sup> Some examples of phrases taken from classical authors: φίλων χωρισμὸς καὶ συνήθων καὶ ὁμηλικίης ἐρατεινῆς, εἶπεν ἄν’ Ὅμηρος (Theod. Cyz. Ep. A1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 5, l. 7–8, Theodore), cf. καὶ ὁμηλικίης ἐρατεινῆς (Hom. *Il.* 3.175, ed. Allen); γενοῦ οὖν μοι σὺ οὗτος, φίλτατε, ἐκείνος καὶ ἐπίτρεψον τῷ κόμητι τῶν ὑδάτων παρασχεῖν μοι ὕδωρ χειμέριον τὴν θερινὴν μου δίψαν παραμυθούμενον (Theod. Cyz. Ep. A5, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 19, l. 6–8, Theodore), cf. ῥωχμὸς ξὴν γαίης, ἢ χειμέριον ἄλλεν ὕδωρ (Hom. *Il.* 23.420, ed. Allen).

of Porphyrogenitus they rarely appear, with two examples found (one from Demosthenes and one from Diodorus Siculus).<sup>91</sup>

Εἰ καὶ πάντων κατὰ τὸν εἰπόντα κόρος ἐστὶν καὶ ὕπνου καὶ φιλότητος, ἀλλ' ἐμοὶ τῆς πρὸς σὲ ὀμιλίας, γλυκύτατε δέσποτα καὶ ποθούμενε, οὐδέποτε κόρος ἐστίν. (Theod. Cyz. Ep. A17, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 34, l. 2–4, Theodore)  
Cf. Πάντων μὲν κόρος ἐστὶ καὶ ὕπνου καὶ φιλότητος. (Hom. Il. 13.636, ed. Allen)

Ἐν γὰρ ἀδυνάτῳ τοῦ μεταστῆσαι τι τῶν μὴ καλῶν, ἑαυτοῦ ἀφειδεῖν ἀλόγιστον ἢ μανικόν. (Theod. Cyz. Ep. A3, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 14, l. 31–32, Theodore)

Cf. Ἐν δ' ἀδυνάτῳ τῷ μεταστῆσαι τι τῶν γεγονότων ἀφειδεῖν ἑαυτοῦ παντάπασι ἀνόητον καὶ μανικόν. (Plut. Cat. Min. 32.8–9, ed. Ziegler)

Ψύλλαι δὲ καὶ νῦν εἰσι, μεσοῦντος ἤδε χειμῶνος, ὑπὲρ τὴν ἀπὸ Σωκράτους πρὸς Χαιρεφῶντα πιθήσασαν, ἧς αἱ ἐκ κηροῦ κατὰ τὸν παίζαντα περσικαὶ τὸ τοῦ ἄλματος ἀνεμέτρουν διάστημα. (Theod. Cyz. Ep. A1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 6, l. 29–32, Theodore)

Cf. ἀνήρετ' ἄρτι Χαιρεφῶντα Σωκράτης  
ψύλλαν ὀπόσους ἄλλοιτο τοὺς αὐτῆς πόδας.  
δακοῦσα γὰρ τοῦ Χαιρεφῶντος τὴν ὄφρυν  
ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τὴν Σωκράτους ἀφήλατο.

{Στ.} πῶς δῆτα διεμέτρησε;

{Μα.} δεξιότατα.

κηρὸν διατήξας, εἶτα τὴν ψύλλαν λαβὼν  
ἐνέβαμεν εἰς τὸν κηρὸν αὐτῆς τῷ πόδε,  
κᾶτα ψυχεῖση περιέφυσαν Περσικαί.

ταύτας ὑπολύσας ἀνεμέτρει τὸ χωρίον. (Aristoph. Nub. 144–152, ed. Dover)

When it comes to quotations and paraphrases from the Bible, in the letters of both correspondents the most numerous are allusions to Psalms:

<sup>91</sup> Ὁ γὰρ παρὼν οὗτος καιρὸς τῶν σοφῶν ἐνδεῆς τυγχάνων (Theod. Cyz. Ep. B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 85, l. 38–39, Constantine), cf. ὁ μὲν οὖν παρὼν καιρὸς (Dem. Or. 1.2, ed. Butcher); καὶ τί τὸ πείσαν τὸν ἐμὸν Θεόδωρον τοιοῦτοις κακοῖς ἐλαττώμασι περιπεσεῖν (Theod. Cyz. Ep. B15, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 105, l. 4–5, Constantine), cf. τοιοῦτοις ἐλαττώμασι περιπετωκότες (Diod. Sic. 13.29.6, ed. Vogel).

Χαρίσαιτό σε ὁ Θεὸς τῇ οἰκουμένη πάσῃ καὶ ἡμῖν, δέσποτα κοσμοπόθητε, εἰς χρόνων περιόδους πολλῶν πρὸς τὸ ῥύσασθαι πένητα καὶ πτωχὸν ἐκ χειρὸς στερεωτέρων αὐτοῦ... (Theod. Cyz. *Ep.* A47, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 69, l. 14–16, Theodore)

Cf. ῥυόμενος πτωχὸν ἐκ χειρὸς στερεωτέρων αὐτοῦ. (Ps 34, 10)

Τὸ δὲ διάκλυσμα ἀπελάβομεν μὲν, οὐκ ἀπηλαύσαμεν δὲ τῆς συνήθους γλυκύτητος διὰ τὸ μὴ ἀπὸ τῆς φιλτάτης χειρὸς τὴν κύλικα προσάγεσθαι, μηδὲ τὸν ὀφθαλμὸν ἐστιᾶσθαι τῇ ποθουμένη θέᾳ ἐνατενίζοντα· ὡς γλυκέα δέ, φησί, τὰ λόγια σου τῷ λάρυγγί μου, ὑπὲρ τὸ πάλαι νέκταρ λελόγισται. (Theod. Cyz. *Ep.* B5, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 91, l. 24–28, Constantine)

Cf. Ὡς γλυκέα τῷ λάρυγγί μου τὰ λόγια σου, ὑπὲρ μέλι καὶ κηρίον τῷ στόματι μου. (Ps 118, 103)

Οἱ γὰρ ἡμῶν δοκοῦντες εἶναι φίλοι καὶ πλησίον τούναντίον περὶ ἡμᾶς ἔχουσι· προφητικῶς γὰρ παροιμιάσομαι πρὸς αὐτούς· οἱ φίλοι μου καὶ οἱ πλησίον μου ἐξ ἐναντίας μου ἤγγισαν καὶ ἔστησαν, καὶ οἱ ἔγγιστα μου ἀπὸ μακρόθεν ἔστησαν. (Theod. Cyz. *Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 94, l. 19–22, Constantine)

Cf. Οἱ φίλοι μου καὶ οἱ πλησίον μου ἐξ ἐναντίας μου ἤγγισαν καὶ ἔστησαν, καὶ οἱ ἔγγιστα μου ἀπὸ μακρόθεν ἔστησαν. (Ps 37, 12)

Νῦν ἐγενόμην ὡς στρουθίον μονάζον ἐπὶ δώμασιν ἐν τῷ μὴ ἔχειν με ταῖς σαῖς ἐνεαρίζειν χελιδόσι καὶ ἀηδόσι καὶ ὑπ' αὐτῶν κατατέρπεσθαι. (Theod. Cyz. *Ep.* B17, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 107, l. 3–5, Theodore)

Cf. Ἠγρῦνθησα καὶ ἐγενήθην ὡσεὶ στρουθίον μονάζον ἐπὶ δώματι. (Ps 101, 8)

It should also be singled out that in Porphyrogenitus' letters scriptural allusions are significantly more numerous than allusions to classical authors, with nine examples found (five examples from the Psalms, two from John's Gospel and one example from the Book of Daniel, including the *locus communis* Θεοῦ ἄνθρωπος).<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Apart from the examples listed above, other biblical allusions found in the emperor's letters are: καὶ Θεοῦ ἄνθρωπος καὶ ἐγγίζων Θεῶ καὶ ἐπιθυμῶν ἀνὴρ τῶν κρειττόνων (Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 22–23), cf. ὅτι ἀνὴρ ἐπιθυμῶν σὺ εἶ (Dan 9, 23); ταῦτα δὲ κατελυμήνατο μονιὸς ἄγριος καὶ Σκυθῶν ἔφοδος (Theod. Cyz. *Ep.* B5, ed. Tziatzi-Papagianni, pp. 90–91, l. 16–17), cf. ἐλυμήνατο αὐτὴν σὺς ἐκ δρυμοῦ, καὶ μονιὸς ἄγριος κατενεμήσατο αὐτὴν (Ps 79, 14); τάχα ἂν τῶν αὐτοῦ σπερμάτων τοὺς καρποὺς φάγεται (Theod. Cyz. *Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 94, l. 26–27), cf. τοὺς πόνους τῶν καρπῶν σου φάγεται (Ps. 127, 2); ἐγὼ δὲ τὰς ὄρεινὰς ἀπολαβὼν θρίδακας καὶ νοστήμους ταῦτα ὑπὲρ μέλι καὶ κηρίον λογισάμενος ἠχαρίστησα τῷ πεπομοφί (Theod. Cyz.

Considering the fact that Byzantine writers used the letters of renowned Byzantine epistolographers as patterns (Kotzabassi 2020: 178), interesting allusions to older Byzantine epistolographers such as Libanius and Theophylact Simocatta, as well as to highly educated church fathers such as Gregory of Nazianzus, Basil of Caesarea, etc., can be found in Theodore's and Constantine's letters. Here are some examples:

Οὐδ' οὕτω τέρπει ταῶς, ὁ μηδικὸς ὄρνις καὶ ἀλαζῶν, τὸ κάλλος θεατρίζων, ὅτ' ἂν κυκλοτερὲς τὸ πτερὸν περιστήσῃ τὸ χρυσαυγὲς καὶ κατάστερον, ὡς ἔτερπον ἐμὲ οἱ τῶν λόγων ἀστερές σου καὶ εἰστία ὁ σὸς ὠραῖος λειμών... (Theod. Cyz. *Ep.* A2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 9, l. 15–18, Theodore)

Cf. Πόθεν ταῶς, ὁ ἀλαζῶν ὄρνις καὶ Μηδικός, οὕτω φιλόκαλος καὶ φιλότιμος, ὥστε ..., ὅταν ἴδῃ τινὰ πλησιάζοντα, ἢ ταῖς θηλείαις, ὡς φασί, καλλωπίζηται, τὸν αἰχένα διάρας, καὶ τὸ πτερὸν κυκλοτερῶς περιστήσας τὸ χρυσαυγὲς καὶ κατάστερον, θεατρίζει τὸ κάλλος τοῖς ἐρασταῖς μετὰ σοβαροῦ τοῦ βαδίσματος. (Greg. Naz. *Or.* 28.24.16–21, ed. Barbel)

Ἐξ ὧν λαμπρότερος ἐδείχθη παρὰ τοῖς πολλοῖς καὶ ἐρασιμώτερος ὡς καὶ υἱὸς φωτὸς ὑπάρχων καὶ Θεοῦ ἄνθρωπος καὶ ἐγγίζων Θεῷ καὶ ἐπιθυμιῶν ἀνὴρ τῶν κρειττόνων (Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 20–23, Constantine)

Cf. Εἰ δὲ καὶ υἱὸς φωτὸς, ἢ ἄνθρωπος τοῦ Θεοῦ, ἢ ἐγγίζων Θεῷ, ἢ ἀνὴρ ἐπιθυμιῶν τῶν κρειττόνων. (Greg. Naz. *Or.* 11.1.10–12, ed. Calvet-Sebasti)

Οὐχ οὕτω γὰρ φλέβα χρυσοῦ μεταλλουργοῖς ἀνιχνεύουσιν εὐρεῖν ἀναγκαῖον... ὡς ὁ ἐμὸς ὄντως ὑπέργλυκος Θεόδωρος πρὸς τὸ αἰεὶ συνεῖναι ἐμοὶ τῷ ποθουμένῳ καὶ διαπύρως ἔχεις καὶ ἐφετῶς ὑπὲρ παντοίας ὕλης εὐχροίαν καὶ τῶν τῆδε νομιζομένων τῷ βίῳ ἀναγκαίων. (Theod. Cyz. *Ep.* B5, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 90, l. 6–11, Constantine)

Cf. Οὔτε φλέβα χρυσοῦ μεταλλουργοὶ ἀνιχνεύοντες... οὕτω περὶ τὴν ἑαυτῶν ἐσπουδάκασιν τέχνην, ὡς ἐγὼ τὴν πόλιν ἐσκινδαλάμιζον ἅπασαν, εἰ ποῦ τὸν Ἀγῆσιλαον ἦν μοι θεάσασθαι. (Theoph. Sim. *Ep.* 24.2–5, ed. Zanetto)

*Ep.* B12, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 103, l. 5–6), cf. ὡς γλυκέα τῷ λάρυγγί μου τὰ λόγιά σου, ὑπὲρ μέλι καὶ κηρίον τῷ στόματί μου (Ps 118, 103); ὁ γὰρ ἀγρότης ὄχλος καὶ τὸν Θεὸν μὴ γινώσκων (Theod. Cyz. *Ep.* B15, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 105, l. 7–8), cf. ὁ ὄχλος οὗτος ὁ μὴ γινώσκων τὸν νόμον ἐπάρατοί εἰσιν (Io 7, 49); ὅτ' ἂν τις καὶ τοῦ φωτὸς τὸ σκότος προτιμήσειεν (Theod. Cyz. *Ep.* B18, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 107, l. 3–4), cf. ἠγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς (Io 3, 19).

Τὸ δὲ μὴ συχρῶς ἐπιστέλλειν οὐκ ἄλλο τι τὸ καλύον ἡμᾶς ἢ ἡ συγγηράσασα ἡμῖν ἀπαιδευσία καὶ ἀμουσία. (Theod. Cyz. *Ep.* B5, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 91, l. 17–19, Constantine)

Cf. Τὸ μὴ συνεχῶς με γράφειν πρὸς τὴν σὴν παιδευσιν πείθουσι τό τε δέος καὶ ἡ ἀμαθία. (Basil. Caes. *Ep.* 344.1–2, ed. Courtonne)

Ἄ ταῖς χερσὶ συνεχῶς ἀνελίττων καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἐπιτρέχων καὶ ἐν τῷ κόλπῳ φρουρῶν οὐδὲν τᾶλλα πρὸς ταῦτα λογίζομαι, οὐ Μίδου χρυσόν, οὐ Κροίσου θησαυρούς, οὐ Ταντάλου τάλαντα, οὐ Πηλέως μάχαιραν, οὐ Κρίσωνος τάχος, οὐ Πουλυδάμαντος ῥώμην, οὐ Γύγου σφενδόνην, οὐ κήπους Μηδικούς, οὐ Νισαίος ἵππους, οὐκ ἄλλο τῶν παρ' ἀνθρώποις νομισθέντων τιμίων οὐδέν. (Theod. Cyz. *Ep.* B6, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 91–92, l. 5–11, Theodore)

Cf. Καὶ μικρά μοι πάντα ἤδη φαίνεται, Μίδου πλοῦτος, κάλλος Νιρέως, Κρίσωνος τάχος, Πολυδάμαντος ῥώμη, μάχαιρα Πηλέως. (Liban. *Ep.* 758.1, ed. Foerster)

Approximately twenty allusions to Byzantine authors found in the emperor's letters (nine examples from Ioannes Chrysostomus, five from Gregory of Nazianzus, two from Basil of Caesarea, two from Theophylact Simocatta, one from Libanius and one from St. Athanasius) confirm that Porphyrogenitus mostly relied on works from Byzantine literature when writing his letters.<sup>93</sup> Compared to the small number of allu-

<sup>93</sup> Apart from the examples listed above, other allusions to Byzantine authors found in the emperor's letters are: καὶ συνέσει τῶν πολλῶν διαφέροντα καὶ παιδεῖαν παντοῖαν πεπαιδευμένον (Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 18–20), cf. συνέσει τε γὰρ διαφέρων καὶ παιδείας γέμων (Lib. *Ep.* 948.2, ed. Foerster); τῷ περὶ σὲ φίλτρῳ ἐκκαυθέντες (Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 32), cf. ἐκκαίόμενοι τῷ φίλτρῳ τῷ περὶ σέ (Io. Chrys. *Ep.* 84, PG 52, 653.2); μανικὸς γὰρ ὄντως ἐραστὴς τυγχάνων πρὸς τοὺς ἐμὲ οὕτω φιλοῦντας (Theod. Cyz. *Ep.* B3, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 88, l. 19–20), cf. ὁ μανικὸς ἐραστὴς τοῦ Χριστοῦ (Io. Chrys. *De studio praesent.*, hom. 5, PG 63, 489.46); ἐπεὶ οὕτω τῇ περὶ ἡμᾶς δέδεσαι τῆς ἀγάπης χρυσεῖ σειρᾷ (Theod. Cyz. *Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 93, l. 2), cf. οἱ ταῖς σειραῖς τῆς ἀγάπης συσφίξαντες (Io. Chrys. *In Ps.* 94 (sp.) PG 55, 617.3); καὶ τοὺς ἐμοὺς ποθεῖς ἀμούσους... λόγους (Theod. Cyz. *Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 93, l. 2–3), cf. ἡ θεωρία ἀφίκετο... ἐνεγκαμένη λόγον οὐκ ἀμουσον (Theoph. Sim. *Quaest. phys.* 32.2–3, ed. Positano); δίδου συγγνώμην τῷ περὶ φιλίᾳ διὰ τὸν πάντα τυραννοῦντα πόθον (Theod. Cyz. *Ep.* B10, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 100, l. 10–11), cf. ἔγνω τὸν πόθον τὸν γλυκὺν τύραννον (Greg. Naz. *Or.* 26.2.13–14, ed. Mossay-Lafontaine), ὄρα πόθου τυραννικοῦ μανίαν (Io. Chrys. *In Genes.* PG 54, 482.13); καὶ τὸ οὕτως ἐκκρεμάσασθαι τῆς ἡμῶν ἀγάπης (Theod. Cyz. *Ep.* B12, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 102, l. 3–4), cf. διὰ τὸ λίαν ἐκκρεμᾶσθαι τῆς ἀγάπης τοῦ Χριστοῦ (Io. Chrys. *De Babyla c. Iul.* 63.4, ed. Schatkin); ὁ περὶ ἐμὲ ἔρωσ διακαῆς καὶ ἐγκάρδιος (Theod. Cyz. *Ep.* B15, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 105, l. 6), cf. τὸν ἐκείνου πρὸς αὐτὸν ἐγκάρδιον διετράνωσεν ἔρωτα (Io. Chrys. *In catenas s. Petri* (sp.) 32.9–10, ed. Batareikh); οὔτε νόμους οἶδε φιλίας (Theod. Cyz. *Ep.* B15, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 105, l. 8), cf. ἀλλ' εἰδέναι

sions to classical authors, this could indicate that the emperor was not deeply versed in classical literature.

#### 4.2.3. VARIOUS EXCLAMATIONS

As previously mentioned, epistolographers from late antiquity recommended that letters be written in a style as similar as possible to natural speech.<sup>94</sup> As a feature of everyday speech, various exclamations can often be found in letters. Such examples are not numerous in this corpus, mostly appearing in Porphyrogenitus' letters: Ἡράκλεις ("by Heracles!"),<sup>95</sup> οἴμοι ("woe is me!")<sup>96</sup> μὰ τὴν σὴν ἀρετὴν ("by your virtue!"), μὰ τὴν φίλην καὶ καλὴν δωδεκάδα τῶν σοφῶν ἀποστόλων ("by the dear and noble twelve wise apostles!").<sup>97</sup>

#### 4.2.4. INVOCATIONS AND PETITIONS TO GOD

Different petitions to God or invocations of God are also very common *topoi* in Greek and Latin letters. In the correspondence between Theodore and Constantine, more often in Theodore's letters, a number of such examples is found, in accordance with the fact that religion played an important role in the life of the Byzantines. The following examples were found: ὁ Κτίστης καὶ Πλάστης ("Restorer and

φιλίας νόμους (Io. Chrys. *Exposit. in Ps. PG* 55, 82.2-3) ; καὶ φιλεργὸς ἡμῖν ἀναφανεῖσα μέλισσα, ἡ σὺλᾶν ἐπισταμένη τὰ καλὰ καὶ τὰ εὐώδη (Theod. *Cyz. Ep.* B15, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 105, l. 13–14), cf. ἡ φιλεργὸς μέλισσα... καὶ σὺλᾶ τὰ ἄνθη (Greg. *Naz. Or.* 44, *PG* 36, 620A); καὶ βοῦς πελάγιος γένηται καὶ δελφὶς χερσαῖος (Theod. *Cyz. Ep.* B18, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 107, l. 4–5), cf. εἰ μὴ καὶ τὸν δελφῖνα κακίζοιτό τις, ὅτι μὴ χερσαῖος· καὶ τὸν βοῦν, ὅτι μὴ πελάγιος (Greg. *Naz. Or.* 33.6.12–13, ed. Moreschini-Gallay); καὶ ἔτι περιφέρουσι τῆς ἀρρωστίας λείψανα (Theod. *Cyz. Ep.* B18, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 108, l. 8), cf. καὶ ἔτι λείψανα ἀρρωστίας περιφέροντες (Io. Chrys. *Ep.* 194, *PG* 52, 720.30); τῆς ἀγνωσίας σκότος βαθὺ (Theod. *Cyz. Ep.* B18, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 108, l. 9), cf. καὶ τὸ βαθὺ τῆς ἀγνωσίας σκότος (Io. Chrys. *In illud: Filius ex se nihil facit PG* 56, 252.37); καὶ ἄλλαι βιοτικά τρικυμῖαι καθ' ἐκάστην περικλύζουσαι τὴν ἡμῶν βιοτὴν (Theod. *Cyz. Ep.* B18, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 108, 10–11), cf. καὶ ταῖς παντοδαπαῖς περικλύζεται τρικυμῖαις (Athan. *Exposit. in Ps. PG* 27, 397B); καὶ τῆς φιλίας ἐμφορεῖσθαι (Theod. *Cyz. Ep.* B18, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 108, l. 12–13), cf. ἐμφορεῖσθαι τῆς φιλίας ὑμῶν (Basil. *Caes. Ep.* 109.1.3, ed. Courtonne); προειρησιασθαι τὴν σὴν ἀγχίνουαν καὶ τὴν κύλικα λαμπρῶς ἀποσημζάμενον ἐπ' ἄκρων δακτύλων εὐφρῶς ταύτην τῷ ποθουμένῳ προσαγαγεῖν (Theod. *Cyz. Ep.* B18, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 108, l. 15–17), cf. τοὺς δὲ τὰς κύλικας ἐπ' ἄκρων δακτύλων ἔχοντας, ὡς οἶόν τε εὐπρεπέστατά τε ὁμοῦ καὶ ἀσφαλέστατα (Greg. *Naz. Or.* 14, *PG* 35, 880A).

<sup>94</sup> Cf. *Greg. Naz. Ep.* 51, ed. Gallay, vol. 1, p. 68, l. 6–7.

<sup>95</sup> *Theod. Cyz. Ep.* A2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 10, l. 24 (Theodore).

<sup>96</sup> *Theod. Cyz. Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 15 (Constantine); B8, p. 95, l. 11 (Theodore).

<sup>97</sup> *Theod. Cyz. Ep.* B18, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 107, l. 5–6 (Constantine).

Creator”),<sup>98</sup> Κύριε καὶ Θεέ (“Lord and God”),<sup>99</sup> Κύριε τοῦ ἐλέους καὶ οἰκτιρμῶν Θεέ (“Lord of mercy and God of compassion”),<sup>100</sup> Δέσποτα Κύριε καὶ Θεέ (“Lord and God”),<sup>101</sup> Θεοῦ συνευδοκοῦντος καὶ ἐπαμύνοντος (“with God’s consent and help”),<sup>102</sup> ὃ Θεὲ καὶ Κύριε (“God and Lord”),<sup>103</sup> φιλόανθρωπε καὶ ἀγαθοδότα Θεέ (“benevolent God and giver of good”),<sup>104</sup> ὡς οἶδεν αὐτὸς ὁ Θεός (“as God himself knows”),<sup>105</sup> Ἰησοῦ Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν (“Jesus Christ, our God”),<sup>106</sup> Θεοῦ διδόντος (“God willing”).<sup>107</sup>

#### 4.2.5. THE USE OF PROVERBS

According to epistolary theorists from antiquity and late antiquity, although the epistolary style should be plain, it should not be dry and unadorned; therefore, letters should be enriched with the discreet usage of maxims, proverbs or quips, which add charm.<sup>108</sup> Proverbs are found in several of Porphyrogenitus and Theodore’s letters:

- a) Τῷ τῆς Ἀμαλθείας κέρατι (“cornucopia”).<sup>109</sup>
- b) Τὸ γῆρας τῆς ἀσθενείας μὴ δυνηθέντες ἐκδύσασθαι (“not being able to escape the weakness of old age”).<sup>110</sup>
- c) Ἴν’ εἶη τὰ τῶν φίλων τῷ ὄντι κοινά (“that which belongs to friends should be

<sup>98</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 12, l. 47 (Theodore).

<sup>99</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A3, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 12, l. 6 (Theodore).

<sup>100</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A4, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 18, l. 31 (Theodore).

<sup>101</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 86, l. 14-15 (Theodore).

<sup>102</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 86, l. 18 (Theodore).

<sup>103</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B4, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 89, l. 20 (Theodore).

<sup>104</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B6, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 92, l. 14-15 (Theodore).

<sup>105</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B7, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 93, l. 5 (Constantine).

<sup>106</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B9, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 99, l. 40 (Theodore).

<sup>107</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B16, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 106, l. 10 (Theodore).

<sup>108</sup> Cf. Demetr. *Eloc.* 232, ed. Chiron, p. 65: Κάλλος μέντοι αὐτῆς αἶ τε φιλικὰ φιλοφρονήσεις καὶ πυκνὰ παροιμίαι ἐνοῦσαι· καὶ τοῦτο γὰρ μόνον ἐνέστω αὐτῇ σοφόν, διότι δημοτικόν τί ἐστιν ἡ παροιμία καὶ κοινόν, ὃ δὲ γνωμολογῶν καὶ προτρεπόμενος οὐ δι’ ἐπιστολῆς ἔτι λαλοῦντι εἰσικεν, ἀλλὰ μηχανῆς; Greg. Naz. *Ep.* 51, ed. Gallay, vol. 1, p. 67, l. 14-20: Τρίτον ἐστὶ τῶν ἐπιστολῶν, ἡ χάρις. Ταύτην δὲ φυλάξομεν, εἰ μὴτε παντάσῃ ξηρὰ καὶ ἀχάριστα γράφομεν καὶ ἀκαλλώπιστα, ἀκόσμητα καὶ ἀκόρητα, ὃ δὴ λέγεται, οἷον δι’ γνωμῶν καὶ παροιμιῶν καὶ ἀποφθεγμάτων ἐκτός, ἔτι δὲ σκωμμάτων καὶ αἰνιγμάτων, οἷς ὁ λόγος καταγλυκαίνεται· μὴτε λίαν τοῦτοις φαινοίμεθα καταχρόμενοι.

<sup>109</sup> Theod. Cyz. *Ep.* A2, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 10, l. 21 (Theodore); Diogen. I 64, ed. Leutsch and Schneidewin (CPG I, 191).

<sup>110</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 83, l. 11-12 (Constantine); cf. Zen. VI 18, ed. Leutsch and Schneidewin (CPG I, 166); Suda τ 578, ed. Adler.

shared”).<sup>111</sup>

d) Ταντάλου τάλαντα (“Tantal’s wealth”).<sup>112</sup>

e) Γύγου σφενδόνη (“Gyges’ sword”).<sup>113</sup>

f) Ὅταν δὲ ἡ ὄνος ἢ κάρθαρος εὐωδίας αἰσθησιν λάβη καὶ ἐρασθῆ (“when a donkey or a dung-beetle smells something nice and starts to love it”).<sup>114</sup>

## 5. CONCLUSION

Research on the extremely rich epistolary culture of the Byzantine period demonstrates that Byzantine writers devotedly followed rhetorical rules in order to impress their correspondents, as well as a wider audience, with their letter-writing skills, especially if the correspondence was intended for publication. The extent to which the rhetorical rules were implemented by the person penning a letter depended primarily on the writer’s rhetorical education, but also on his stylistic preferences and personality. In the epistolary corpus considered in this paper, it is evident that both correspondents were familiar with the epistolary practice of the time, and that they followed the recommendations of epistolary theorists from antiquity and late antiquity in composing of their letters. Great skill in both composition and style is especially seen in Theodore’s letters, with a more elevated style appearing in them due to the fact that these letters were addressed to a highly ranked person.<sup>115</sup> Still,

<sup>111</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B1, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 84, l. 27 (Constantine); cf. Zen. *Prov. Ath.* 2.93, ed. Bühler.

<sup>112</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B6, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 92, l. 8 (Theodore); cf. Zen. *Prov. Ath.* 2.66, ed. Bühler.

<sup>113</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B6, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 92, l. 9–10 (Theodore); cf. Mich. *Apost. Coll. Paroem.* XV 85, ed. Leutsch and Schneidewin (CPG II, 649).

<sup>114</sup> Theod. Cyz. *Ep.* B16, ed. Tziatzi-Papagianni, p. 106, l. 12–13 (Theodore). Tziatzi-Papagianni 2012: 106, in *apparatus fontium* states that a proverb is not included in the CPG edition. Cf. also: πρὸς μὲν τὸ μύρον ἔουκας ὥσπερ οἱ κάρθαροι διαφθείρεσθαι, Liban. *Decl.* 32.1.35, ed. Foerster; ὡσαύτως δὲ καὶ τοὺς κανθάρους ὑπὸ τῆς τῶν ῥόδων ὀσμῆς (sc. λέγεται ἀποθνήσκειν), Arist. *Mir. ausc.* 845b2, ed. Bekker; ὥσπερ οἱ κάρθαροι λέγονται τὸ μὲν μύρον ἀπολείπειν τὰ δὲ δυσώδη διώκειν, Plut. *Stoicos absurd. poetis dicere* 1058A.7-9.

<sup>115</sup> Although the focus of this study was primarily on the features of Porphyrogenitus’ epistolary style, and therefore Theodore’s letters were not subjected to a detailed lexical and stylistic analysis, nevertheless Theodore’s sublime letter-writing style can be observed even through a cursory reading of the letters. Cf. Tziatzi-Papagianni 2012: 53\*-54\*: “The epistolographer uses all the stylistic means at his disposal: In addition to the aforementioned special features of his use of language and his rich vocabulary, the long periods, the complicated sentence order, the parenthetical sentences, the countless hyperbata and the numerous rhetorical figures (especially asyndeta, polysyndeta, rhetorical questions, polypota, comparisons, metaphors, homoeoarkta, homoeoteleuta, isokola, antitheses, all kinds of puns), which give his letters a high aesthetic value, should be mentioned here.”

it cannot be claimed that Theodore's elegant style is only a consequence of this circumstance; it should also be taken into account that Theodore was one of the most learned and eminent citizens in Constantinople at that time, as evidenced by the fact that he was praised by his contemporaries for his linguistic elegance and that he was included in Porphyrogenitus' circle of *literati*. On the other hand, the conclusion that Porphyrogenitus did not have level of rhetorical education equal to that of his correspondent can be drawn based on some indications in the correspondence that will be highlighted below.

As for the epistolary topoi, in the correspondence analyzed in this paper almost all of the topoi that commonly appear in the classical and Byzantine Greek epistolary tradition are present, especially the motifs and phrases characteristic of friendship letters. Among contemplative topoi thirteen different motifs were found, some of them appearing frequently in the letters of both correspondents and some appearing only once. The most prevalent motifs, longing for reunion (six examples in the letters of Theodore, and three in the letters of Porphyrogenitus'), joy at the receipt of the letter (eight examples in the letters of Theodore), grief due to physical separation (two examples in the letters of Theodore, and one in the letters of Porphyrogenitus) and mutual remembrance (two examples in the letters of Theodore, and two in the letters of Porphyrogenitus), are evidence that both friends had a hard time coping with their physical distance. The topos of humility, otherwise very popular among Byzantine letter writers, is frequently represented in the letters of Porphyrogenitus (eight examples).

As for linguistic topoi, both correspondents prefer the use of terms of endearment instead of the correspondent's name in address, which is common in Byzantine epistolography. Also, both correspondents try, in accordance with the advice of eminent epistolographers, to add charm to the letters by using proverbs, quotations and mythological allusions. In this regard, Theodore's letters represent an excellent example of the discourse of learned Byzantine correspondence; they abound in rhetorical sophistication, numerous figures of speech and quotations from classical Greek authors (Homer, Aristophanes, Demosthenes, Diodorus Siculus, Dionysius of Halicarnassus, Plutarch, Thucydides, Aristotle, Plato, Pindar, etc.), combined with passages from Christian literature and earlier eminent epistolographers (Libanius, Synesius of Cyrene, Basil of Caesarea, Gregory of Nazianzus, etc.), confirming Theodore's excellent classical education and extensive knowledge of secular authors. On the other hand, in Porphyrogenitus' letters allusions to classical authors rarely occur (only one quote from Demosthenes and one from Diodorus Siculus was found); rather, scriptural quotations and allusions to Byzantine authors, such

as Gregory of Nazianzus, Basil of Caesarea, Theophylact Simocatta and especially St. John Chrysostom are preferred, although they are not nearly as frequent as is the case with Theodore's letters. Therefore, judging only by the letters, which are considered to be Porphyrogenitus' most personal writings, and without referring to the language and style of other works attributed to him, it may be concluded that the emperor was not deeply learned in classics, contrary to the statements of many modern scholars.<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Cf. Moravcsik and Jenkins 1967: 9 ("deeply versed in classical learning"); Lemerle 1971: 268 ("Byzantine encyclopaedism was largely an obsession with Hellenic past").

## BIBLIOGRAPHY

### PRIMARY SOURCES

- ADLER, Ada. 1928–1938. *Suidae lexicon. Vol. I-V*. Leipzig: Teubner.
- ALLEN, Thomas W. 1931. *Homeri Ilias. Vol. II-III*. Oxford: Clarendon Press.
- BARBEL, Joseph. 1963. *Gregor von Nazianz. Die fünf theologische Reden*. Düsseldorf: Patmos-Verlag.
- BUTCHER, Samuel H. 1903. *Demosthenis Orationes. Vol. I*. Oxford: Clarendon Press.
- BÜTTNER-WOBST, Theodorus. 1897. *Ioannis Zonarae Epitomae historiarum. Vol. III*. Bonnae: Impensis Ed. Weberi.
- CALVET-SÉBASTI, Marie-Ange. 1995. Grégoire de Nazianze. Discours 6–12. Paris: Éditions du Cerf.
- CHIRON, Pierre. 2002. *Démétrios. Du style*. 2<sup>nd</sup> ed. Paris: Les Belles Lettres.
- COURTONNE, Yves. 1966. *Saint Basile. Lettres. Tome III*. Paris: Les Belles Lettres.
- DAGRON, Gilbert, Bernard FLUSIN. 2020. *Constantin VII Porphyrogénète. Le livre des cérémonies. Tome I*. Paris: Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisations de Byzance.
- DARROUZÈS, Jean, Leendert G. WESTERINK. 1978. *Théodore Daphnopatès. Correspondance*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- DOVER, Kenneth J. 1968. *Aristophanes. Clouds*. Oxford: Clarendon Press.
- FEATHERSTONE, Michael, Juan SIGNES CODOÑER. 2015. *Chronographiae quae Theophrastus Continuati nomine fertur libri I-IV*. Boston-Berlin: Walter de Gruyter.
- FOERSTER, Richardus. 1913. *Libanii opera. Vol. VII*. Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri.
- FOERSTER, Richardus. 1963. *Libanii opera. Vol. X*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- GALLAY, Paul. 1964/1967. *Saint Grégoire de Nazianze. Lettres. Tome I-II*. Paris: Les Belles Lettres.
- HENRY, René. 1960. *Photius. Bibliothèque. Tome II*. Paris: Les Belles Lettres.
- LAOURDAS, Basileios, Leendert G. WESTERINK. 1984. *Photii Patriarchae Constantinopolitani Epistulae et Amphilochia. Vol. II*. Leipzig: B. G. Teubner Verlagsgesellschaft.
- LEUTSCH, Ernst L. von, Friedrich W. SCHNEIDEWIN. 1839/1851. *Corpus paroemiographorum Graecorum. Vol. I-II*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- MASSA POSITANO, Lidia. 1965. *Teofilatto Simocata. Questioni naturali*. 2<sup>nd</sup> ed. Napoli: Libreria Scientifica Editrice.

- MIGNE, Jacques-Paul. 1860. *Patrologiae cursus completus, series Graeca. Vol. 63.* Paris: Apud Garnier fratres et J.-P. Migne successores.
- MIGNE, Jacques-Paul. 1862. *Patrologiae cursus completus, series Graeca. Vol. 55.* Paris: Apud Garnier fratres et J.-P. Migne successores.
- MORAVCSIK, Gyula, Romilly J. H. JENKINS. 1967. *Constantine Porphyrogenitus. De administrando imperio.* 2<sup>nd</sup> ed. Washington: Dumbarton Oaks.
- MORESCHINI, Claudio, Paul GALLAY. 1985. *Grégoire de Nazianze. Discours 32-37.* Paris: Les Éditions du Cerf.
- MOSSAY, Justin, Guy LAFONTAINE. 1981. *Grégoire de Nazianze. Discours 24-26.* Paris: Les Éditions du Cerf.
- SCHATKIN, Margaret Amy. 1967. *Critical edition of, and introduction to St. John Chrysostom's "De sancto Babyla, contra Iulianum et gentiles".* Doctoral dissertation. New York: Fordham University.
- SHACKLETON BAILEY, David R. 1977. *Cicero. Epistulae ad familiares. Vol. I-II.* Cambridge, London, New York and Melbourne: Cambridge University Press.
- ŠEVČENKO, Ihor. 2011. *Chronographiae quae Theophanis Continuati nomine fertur liber quo vita Basilii imperatoris amplectitur.* Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
- TZIATZI-PAPAGIANNI, Maria. 2012. *Theodori metropolitae Cyzici epistulae. Accedunt epistulae mutuae Constantini Porphyrogeniti.* Berlin-Boston: De Gruyter.
- VOGEL, Fridericus. 1893. *Diodori Bibliotheca historica. Vol III.* Leipzig: Teubner.
- WEICHERT, Valentinus. 1910. *Demetrii et Libanii qui feruntur τόποι επιστολικοί et ἐπιστολιμαῖοι χαρακτήρες.* Lipsiae: In aedibus B. G. Teubner.
- ZANETTO, Giuseppe. 1985. *Theophylacti Simocatae epistulae.* Leipzig: Teubner.
- ZIEGLER, Konrat. 1964. *Plutarchi vitae parallelae. Vol. II, fasc.1.* 2<sup>nd</sup> ed. Leipzig: Teubner.

## SECONDARY SOURCES

- ANAGNOSTAKIS, Elias. 1999. "Οὐκ εἰσιν ἐμὰ τὰ γράμματα. Ιστορία και ιστορίες στον Πορφυρογέννητο". *Σύμμεικτα* 13: 97–139.
- BAUER, Thomas Johann. 2020. "Letter Writing in Antiquity and Early Christianity". *A Companion to Byzantine Epistolography*. Ed. by Alexander Riehle. Leiden and Boston: Brill: 33–67.
- BURY, John B. 1906. "The treatise De administrando imperio". *Byzantinische Zeitschrift* 15: 517–577.
- CECCARELLI, Paola. 2013. *Ancient Greek Letter Writing: A Cultural History (600 BC–150 BC)*. Oxford: Oxford University Press.
- CUGUSI, Paolo. 1983. *Evoluzione e forme dell'epistolografia latina*. Roma: Herder.
- DARROUZÈS, Jean. 1960. *Épistoliers byzantins du X<sup>e</sup> siècle*. Paris: Institut français d'Études byzantines.
- FEATHERSTONE, Michael. 2014. "Basileios Nothos as Compiler: the De Cerimoniis and Theophanes Continuatus". *Textual Transmission in Byzantium: between Textual Criticism and Quellenforschung*. Ed. by Juan Signes Codoñer and Inmaculada Pérez Martín. Turnhout: Brepols: 353–372.
- GRÜNBART, Michael. 2004. "L'epistolografia". *Lo spazio letterario del Medioevo. 3. Le culture circostanti. Vol. I: La cultura bizantina*. Ed. by Guglielmo Cavallo. Roma: Salerno Editrice: 345–378.
- GRÜNBART, Michael. 2005. *Formen der Anrede im byzantinischen Brief vom 6. bis zum 12. Jahrhundert*. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- HATLIE, Peter. 1996. "Redeeming Byzantine Epistolography". *Byzantine and Modern Greek Studies* 20: 213–248.
- HUNGER, Herbert. 1978. *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. Vol. I-II*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- HUNGER, Herbert. 1969-1970. "On the Imitation (Mimesis) of Antiquity in Byzantine Literature". *Dumbarton Oaks Papers* 23/24: 17–38.
- KLAUCK, Hans-Josef. 2006. *Ancient Letters and the New Testament: A Guide to Context and Exegesis*. Waco, Texas: Baylor University Press.
- KOSKENNIEMI, Heikki. 1956. *Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. Chr.* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- KOTZABASSI, Sofia. 2020. "Epistolography and Rhetoric". *A Companion to Byzantine Epistolography*. Ed. by Alexander Riehle. Leiden and Boston: Brill: 177–199.
- LEMERLE, Paul. 1971. *Le premier humanisme byzantin. Notes et remarques sur ensei-*

- gnement et culture à Byzance des origines au Xe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LITTLEWOOD, Antony R. 1976. "An 'Ikon of the Soul': the Byzantine Letter". *Visible Language* 10, 3: 197–226.
- LITTLEWOOD, Antony R. 1988. "A Statistical Survey of the Incidence of Repeated Quotations in Selected Byzantine Letter-writers". *Gonimos. Neoplatonic and Byzantine Studies Presented to Leendert G. Westerink at 75*. Ed. by John Duffy and John Peradotto. Buffalo, New York: Arethusa: 137–154.
- LONČAR, Milenko, Teuta SERREQUI JURIĆ. 2016. "Stilske varijacije Porfirogenetovih izvještaja o pohodu Saracena na Dalmaciju i južnu Italiju". *Živa Antika* 66, 1–2: 109–137.
- MAGDALINO, Paul. 2013. "Byzantine Encyclopaedism of the Ninth and Tenth Centuries". *Encyclopaedism from Antiquity to the Renaissance*. Ed. by Jason König and Greg Woolf. Cambridge: Cambridge University Press: 219–231.
- MALHERBE, Abraham J. 1988. *Ancient Epistolary Theorists*. Atlanta: Scholars Press.
- MARKOPOULOS, Athanasios. 1985. "Théodore Daphnopatès et la Continuation de Théophane". *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 35: 171–182.
- MOMMSEN, Tycho. 1895. *Beiträge zu der Lehre von den griechischen Präpositionen*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- MORAVCSIK, Gyula. 1939. "Τὰ συγγράμματα τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Πορφυρογεννήτου ἀπὸ τῆς γλωσσικῆς ἀπόψεως". *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma 20–26 settembre 1936*. Vol. I. Roma: Istituto per l'Europa Orientale: 514–520.
- MORAVCSIK, Gyula. 1983. *Byzantinoturcica. Vol. I-II*. 3<sup>rd</sup> ed. Leiden: E. J. Brill.
- MULLETT, Margaret. 2008. "Epistolography". *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Ed. by Elizabeth Jeffreys, John F. Haldon and Robin Cormack. Oxford: Oxford University Press: 882–893.
- PAPAIOANNOU, Stratis. 2010. "Letter-writing". *The Byzantine World*. Ed. by Paul Stephenson. London and New York: Routledge: 188–199.
- PETRUCCI, Armando. 2008. *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*. Roma: Editori Laterza.
- RIEHLE, Alexander. 2020a. "Byzantine Epistolography: A Historical and Historiographical Sketch". *A Companion to Byzantine Epistolography*. Ed. by Alexander Riehle. Leiden and Boston: Brill.
- RIEHLE, Alexander. 2020b. *A Companion to Byzantine Epistolography*. Leiden and Boston: Brill.
- SARRI, Antonia. 2018. *Material Aspects of Letter Writing in the Graeco-Roman World*

- (500 BC – AD 300). Berlin: De Gruyter.
- SERREQUI JURIC, Teuta. 2016. *Usporedba jezično-stilskih osobitosti Porfirogenetovih spisa Vita Basilii i De thematibus*. Doctoral dissertation. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.
- SERREQUI JURIC, Teuta. 2017. “Ideja Božje providnosti i utjecaj Svetoga pisma u Porfirogenetovoj *Vita Basilii*”. *Fluminensia* 29, 2: 157–178.
- SERREQUI JURIC, Teuta. 2019. “Stilske razine u djelima Konstantina Porfirogeneta”. *Hum* 14, 21: 132–159.
- SERREQUI JURIC, Teuta. 2020. “Stilska sredstva u funkciji oblikovanja lika idealnog bizantskog cara: primjer iz Porfirogenetova spisa *Vita Basilii*”. *Fluminensia* 32, 2: 159–181.
- SERREQUI JURIC, Teuta, Tihana JURISIC. 2023. “The Reflection of Ancient Greek Biography in Constantine VII Porphyrogenitus’ *Vita Basilii*”. *Fluminensia* 35, 1: 265–292.
- SIGNES CODOÑER, Juan. 1989. “Algunas consideraciones sobre la autoría del Theophanes Continuatus”. *Erytheia* 10, 1: 17–28.
- SIGNES CODOÑER, Juan. 1995. *El periodo del segundo iconoclasmo en Theophanes Continuatus. Análisis y comentario de los tres primeros libros de la crónica*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- SIGNES CODOÑER, Juan. 2017. “The Author of *Theophanes Continuatus* I-IV and the Historical Excerpts of Constantine VII Porphyrogenitus”. *Investigatio Fontium II. Griechische und lateinische Quellen mit Erläuterungen*. Ed. by László Horváth and Erika Juhász. Budapest: Eötvös József Collegium: 17–41.
- STEEN, Henry A. 1938. “Les clichés épistolaires dans les lettres sur papyrus grecques”. *Classica et mediaevalia* 1: 119–176.
- STOWERS, Stanley K. 1986. *Letter writing in Greco-Roman Antiquity*. Philadelphia: The Westminster Press.
- ŠEVČENKO, Ihor. 1978. “Storia Letteraria”. *La civiltà bizantina dal IX all’XI secolo: aspetti e problemi*. Ed. by André Guillou. Bari: Università degli Studi di Bari, Centro di Studi Bizantini: 91–127.
- ŠEVČENKO, Ihor. 1992. “Re-reading Constantine Porphyrogenitus”. *Byzantine Diplomacy: Papers from the Twenty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, Cambridge, March 1990*. Ed. by Jonathan Shepard and Simon Franklin. Aldershot: Variorum: 167–195.
- TARTAGLIA, Luigi. 1982. “Livelli stilistici in Costantino Porfirogenito”. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32, 2: 197–206.
- THRAEDE, Klaus. 1970. *Grundzüge griechisch-römischer Briefepik*. München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung.

- TOYNBEE, Arnold. 1973. *Constantine Porphyrogenitus and his World*. London, New York and Toronto: Oxford University Press.
- TRAPP, Michael. 2003. *Greek and Latin Letters: An Anthology with Translation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TREADGOLD, Warren T. 1984. *Renaissances before the Renaissance. Cultural Revivals of Late Antiquity and the Middle Ages*. Stanford, California: Stanford University Press.
- VARONA, Patricia. 2010. "Contribución al problema de la cronología y las fuentes de la *Vita Basilii*". *Byzantinische Zeitschrift* 102, 2: 739–775.
- WEITZMANN, Kurt. 1948. *The Joshua Roll: A Work of the Macedonian Renaissance*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- WEITZMANN, Kurt. 1963. *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*. Köln: Springer Fachmedien Wiesbaden GMBH.
- WHITE, John L. 1978. "Epistolary Formulas and Cliches in Greek Papyrus Letters". *Society of Biblical Literature Seminar Papers* 14: 289–319.
- ZILLIACUS, Henrik. 1949. *Untersuchungen zu den abstrakten Anredeformen und Höflichkeitstiteln im Griechischen*. Helsingfors: Societas Scientiarum Fennica.
- ZILLIACUS, Henrik. 1964. "Anredeformen". *Jahrbuch für Antike und Christentum* 7: 167–182.

## PISMOVNA TOPIKA U KORESPONDENCIJI IZMEĐU BIZANTSKOG CARA KONSTANTINA VII. PORFIROGENETA I KIZIČKOG BISKUPA TEODORA

TEUTA SERREQI JURIC

### SAŽETAK

Pisma razmijenjena između bizantskog cara Konstantina VII. Porfirogeneta (913. – 959.) i kizičkog biskupa Teodora, njegova bliskog prijatelja, iznimno su važna jer predstavljaju jedini primjerak carevih autentičnih zapisa. Osim što donosi detalje o Teodorovu i Porfirogenetovu prijateljskom odnosu i njihovim privatnim životima, sačuvana korespondencija predstavlja i dobar temelj za proučavanje Porfirogenetova stila pisanja, što je vrlo korisno s obzirom na to da je autorstvo careve književne ostavštine i dalje predmetom znanstvenih rasprava. Korpus istraživanja sastoji se od deset Teodorovih pisama adresiranih Porfirogenetu (na koja nisu sačuvani carevi odgovori) iz kolekcije *Vindobonensis* i korespondencije između Teodora i Porfirogeneta iz kolekcije *Athos* (deset Teodorovih i osam Konstantinovih pisama). U pismima se analiziraju pismovni topisi podijeljeni u dvije grupe, misaone i jezične. Cilj je prvenstveno prikazati obilježja Porfirogenetova epistolarnog stila, ali i njegova korespondenta, pri čemu se nastoji utvrditi u kojoj su mjeri korespondenti slijedili retorička pravila pri sastavljanju pisama.

### KLJUČNE RIJEČI:

*Konstantin VII. Porfirogenet, Teodor iz Kizika, bizantska epistolografija, pismovni topisi, grčka pismovna frazeologija*

# NEKA OBILJEŽJA PUPAČIĆEVA LEKSIKA U ZBIRCI PJESAMA *MLADIĆI*

SANJA BARIČEVIĆ

Sveučilište u Zadru, Odjel za kroatistiku  
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, HR – 23 000 Zadar  
sbaricev@unizd.hr

UDK: 821.163.42-1.09 Pupačić, J.  
DOI: 10.15291/csi.4614  
Pregledni članak  
Primljen: 15. 7. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

Poetski tekst može se raščlanjivati različitim metodama koje pripadaju području lingvostilistike. U ovome se radu kvantitativnom metodom raščlanjuju morfološka i leksička obilježja ranoga stvaralaštva Josipa Pupačića, odnosno njegove prve objavljene zbirke *Mladići* (1955). Određuju se leksička raznolikost i leksička gustoća te se daje uvid u zastupljenost pojedine vrste riječi i bogatstvo leksika. Leksička gustoća i raznolikost idu u prilog tvrdnji o jednostavnosti Pupačićeva stila i ponavljanju kao njegovoj bitnoj odrednici. Zastupljenost pojedine vrste riječi povezuje se sa stilskim obilježjima Pupačićeva teksta. Kao bitno obilježje tumači se i veća zastupljenost pojedinih suznačnih riječi, poput zamjenica i veznika. Najzastupljenija vrsta riječi nakon imenica i glagola u Pupačićevu stvaralaštvu zamjenica, a posvojna zamjenica *moj* četvrta je najzastupljenija riječ u korpusu. Sintagmatske veze sa zamjenicom *moj* i posvojnim zamjenicama kao zavisnom sastavnicom donose i motive koji su konstantni u Pupačićevu stvaralaštvu. Izdvajaju se najzastupljenije natuknice te se raščlanjuju kao idejno-motivske konstante prve faze njegova stvaralaštva. Na temelju najzastupljenijih sastavnica tumači se značenjski sloj teksta. Najzastupljeniji leksemi u tekstu *kuća, more, brat, braća, sestra, nebo, voda, rijeka* itd. potvrđuju dva kompleksa u njegovu stvaralaštvu – animističko-panteistički i obiteljski kompleks (Lemac 2017).

## KLJUČNE RIJEČI:

*Josip Pupačić, leksička gustoća, leksička raznolikost, Mladići, morfološka ii leksička obilježja*

## 1. UVOD

Stilistička istraživanja „mogu se pojednostavljeno svrstati u dva osnovna usmjerenja: lingvističku stilistiku, koja se bavi općim zakonitostima uporabe jezika, i književno-teoretsku, koja je posvećena individualnom izrazu, pa može iznositi i vrijednosne, odnosno kritičke sudove” (Lanović 2001: 124). Nina Lanović nadalje ukazuje na prisutnost težnji koje se javljaju krajem 20. stoljeća „da stilistiku čvršće utemelje kao znanost koja se zasniva na objektivnim parametrima”, navodeći među njima kvantitativnu i statističku stilistiku te tendenciju „da se stil proučava u širem okviru od onoga što ga može obuhvatiti lingvistika, ili teorija književnosti – u okviru semiologije”. Ističe da lingvistička stilistika „postaje sve izrazitije ‘kontekstnom’ i ‘diskursnom’, ne sagledavajući iskaz iz perspektive izolirane jezične jedinice, već preko odnosa koji ti elementi uspostavljaju između sebe i s djelom u cjelini”, a „pritom se ti odnosi i njihove funkcije, kako bi se zadovoljili zahtjevi znanstvene objektivnosti, opisuju i lingvističkim metodama” (Lanović 2001: 125–126). Referirajući se na razmišljanja V. Kalenića, Ljubica Josić ističe da lingvostilistika „proučava stilska obilježja iskaza rabeći tehnike jezikoslovne teorije, tj. u detektiranju, objašnjavanju te vrednovanju stilogenosti jezičnih jedinica oslanja se o jezične kategorije kao mjerne jedinice (nastojeći dosegnuti stilsku informaciju u njezinoj jezičnoj sveukupnosti)” (Josić 2021: 45). Na tragu tih određenja analizira se poetski opus Josipa Pupačića. Rad se bavi morfološkim i leksičkim kategorijama, odnosno morfološkom i leksičkom razinom Pupačićeve prve objavljene zbirke *Mladići* (1955). Kvantitativnom metodom utvrđuje se udio pojavnica u zbirci te se određuju leksička gustoća i leksička raznolikost teksta koje „govore o odabranomu rječniku teksta u odnosu na broj i vrstu pojava” (Jelaska i Baričević 2012: 122). Također, određuje se zastupljenost pojedine vrste riječi. Treba imati na umu da „poetski tekst ne mora imati veliku leksičku gustoću ili raznolikost jer se, uvjetno rečeno, raznolikost i gustoća stila, odnosno leksičko/rječničko bogatstvo postiže i višeznačnošću ponavljanih riječi” (Bašić i Baričević 2018: 31). To je posebice istaknuto kada je riječ o poetskome tekstu. Stoga se u radu izdvajaju i najzastupljenije natuknice jer one predstavljaju motivsko-idejna čvorišta određenoga poetskog opusa i pružaju uvid u značenjski sloj teksta.

Zbirka *Mladići* (1955)<sup>1</sup> izlazi kao i druga objavljena zbirka Josipa Pupačića *Kiše*

<sup>1</sup> Pupačić je autor 175 pjesama objavljenih u zbirkama: *Mladići* (1955), *Kiše pjevaju na jablanima* (1955), *Cvijet izvan sebe* (1958), *Ustoličenje* (1960), *Moj križ svejedno gori* (1971), 27 pjesama koje u *Sabranim pjesmama* izlaze pod naslovom „Pjesme objavljene izvan zbirki” te 46 pjesama pod naslovom „Izbor iz ostavštine”, ukupno 248 (Mijović Kočan 1998: 65). *Mladići* (1955) prva je tiskana Pupačićeva zbirka iako se prvom kronološki prema nastanku pjesama smatra zbirka *Kiše pjevaju na jablanima* (Miličević 1982: 195–196; Franković 2016: 180).

*pjevaju na jablanima* 1955. godine. „Od dvadeset i četiri naslova u ‘Mladićima’ – šesnaest ih je motivski posve ili parcijalno vezanih uza selo, uza zavičaj... (...) U ‘Mladićima’ će biti naznačena i dva bitna motivska tijeka ove zbirčice: obitelj (sjećanje, život u zavičaju) i ljubav, upravo zaljubljenost u ljubav (...) Kao i u pjesničkoj brošuri ‘Kiše...’ i u ‘Mladićima’ je gnoseološki okvir posve lokaliziran u ruralnost zavičaja koja se manifestira mahom slikovno” (Mijović Kočan 1998: 90). Određujući brojčano kojemu motivskom tijeku pripadaju pjesme u zbirci *Mladići*, Mijović Kočan navodi da 11 pjesama u zbirci govori o smrti pjesnikove braće (1998: 90) te o prvim Pupačićevim zbirkama zaključuje da su one „tematski u zavičaju, njime nadahnute, ovdje i okrenute obitelji, čvrstoj vezanosti uz oca i majku, posebice uz brojnu braću uz koju je i malen bio velik” (Mijović Kočan 1998: 97). Tin Lemac u prvim Pupačićevim zbirkama definira ta dva kompleksa kao – animističko-panteistički i obiteljski te ističe važnost obiteljskoga kompleksa u kojemu se „pokazuje njegova otvorenost i dubinska značenjska povezanost s ostatkom njegova pjesništva” (Lemac 2017: 36). Pupačićeva zbirka *Mladići* utemeljuje i određene motivske konstante koje će u kasnijoj fazi stvaralaštva Pupačić uzdignuti do razine simbola. Sanja Franković to potvrđuje analizom motiva vode u Pupačićevu pjesništvu. „Voda je kao jedan od ključnih motiva Pupačićeva pjesništva u početku usko povezana s ostalim motivima njegova zavičajnoga kompleksa (vatre, stabala, brijega, neba, članova obitelji), no njezina se značenja mijenjaju u skladu s fazama pjesnikova stvaralaštva” (Franković 2016: 179). Franković definira njegov put do razine simbola: „U ranome Pupačićevu pjesništvu voda je sinegdoha zavičaja, u razdoblju poetičkih traženja odslikava tjeskobno stanje duše, a u zreloj fazi nekadašnji epifanijski motiv uspjelo se uklapa u kontekst obiteljskih, zavičajnih i nacionalnih predaka, gdje je neodvojiv od motiva zemlje” (Franković 2016: 179–180).

Za razliku od ranijih podjela Pupačićeva stvaralaštva (usp. Mijović Kočan 1998), Tin Lemac ističe kohezivnost Pupačićeva teksta te razlikuje tek ranu i kasnu fazu u Pupačićevu stvaralaštvu i temelji svoju podjelu Pupačićeva stvaralaštva „postavljajući perspektivu subjekta kao centralnu u tom sagledavanju” (Lemac 2017: 13). Lemac rano Pupačićevo pjesništvo u zbirkama *Kiše pjevaju na jablanima* i *Mladići* (1955) definira „infantilističkim subjektom koji sumira animističko-panteističku sliku svijeta (...) i obiteljski kompleks prožet tragikom i nostalgичkim *resentimentom*”, dok je kasno pjesništvo u zbirkama *Cvijet izvan sebe* (1958), *Ustoličenje* (1965), *Moj križ svejedno gori* (1971) određeno „zrelim subjektom i biografskim danostima”, pa autor u njemu izdvaja „subjektovu melankoliju i trajni nesklad sa svijetom, ali i posvemašnju samorefleksiju”. Ta su dva korpusa povezana „predosjećajem vlastite smrti, obitelj-

skom tragikom i hiperbolom kao temeljnim poetičko-stilskim konstituansom. Time se dobiva cjelovita slika Pupačićeva opusa i njegova unutarnja poetička kohezivnost” (Lemac 2017: 13).

## 2. METODOLOGIJA

Kada je riječ o prvim Pupačićevim zbirkama, njihovo je obilježje „jednostavni rječnik” (Milićević 1982: 202). Nikola Milićević izdvađa pjesme *Oporuka, More, Nas sedam braće, Prijatelj, Tri moja brata, Filigran, Cetina* kao ostvarenja u kojima Pupačić stvara „jasno uobličenu sliku svog svijeta i svog pjesničkog postupka” (1982: 195). Milićević o tim pjesmama navodi: „Sva njihova snaga i ljepota i izvornost ogledala se u njihovoj potpunoj prirodnosti. Izražajna struktura bila je posve sukladna sa svijetom što je u njoj bio izražen. (...) imamo dojam kao da u građenju tih pjesama nije sudjelovala nikakva naučena poetika, nikakav pjesnički zanat ili pjesnička moda; kao da su nastale same od sebe, kao da je unutarnji svijet pjesnikov bio toliko snažan i čist te se vlastitom snagom jednostavno pretočio u riječi” (1982: 195). Jednostavnost Pupačićeva izraza, prema Nedjeljku Mihanoviću, povezuje se s proživljenošću i konkretnošću – Pupačić „ne zalazi u apstrakcije, a još manje u površnu akrobatiku sakupljača bizarnih lirskih pojmova. Nije upadao u kušnju da svjesnom igrom metaforičkih paradoksa stvara neke strukturalne izražajne zamke, s kojima bi opsjenio i prevario čitatelja. Smatrao je tek ono dostojnim da se lirski izrazi i umjetnički očituje što je u njemu samome proživljeno” (Mihanović 1982: 238). Kako Mihanović ističe, ta se lirika „u svojoj neposrednoj jednostavnosti i dirljivoj intimnosti izražava snagom sugestivne konkretnosti” (Mihanović 1982: 239). U ovome se radu raščlambom Pupačićeva teksta htjelo kvantitativnom metodom utvrditi u kojoj su mjeri ti tekstovi jednostavni i kada je riječ o leksičkoj raznolikosti i leksičkoj gustoći teksta te ih postaviti u širi kontekst usporedbom s različitim tipovima tekstova. Morfološka i leksička obilježja određena su na temelju broja i udjela pojavnica,<sup>2</sup> natuknica,<sup>3</sup> samoznačnih i suznačnih riječi<sup>4</sup> te vrsta riječi. Složenost

<sup>2</sup> Pojavnicom se smatra „svaka riječ shvaćena kao niz slova između dvije bjeline (npr. rečenica *Izišao sam od Oca i odlazim Ocu* ima 7 pojavnica)” (Jelaska i Baričević 2012: 108).

<sup>3</sup> Natuknicom se smatra „jedinstven izraz riječi kako se pojavljuje u rječnicima, citatni oblik ili lema (zato u prethodnoj rečenici ima 6 natuknica: *izići, biti, od, otac, i, odlaziti*, jer je natuknica *otac* imala dvije pojavnice)” (Jelaska i Baričević 2012: 108).

<sup>4</sup> Oko podjele samoznačnih i suznačnih riječi određena su neslaganja u literaturi, primjerice Silić i Pranjković kao samoznačne riječi navode samoznačne glagole, imenice, pridjeve, brojeve, priloge, a suznačnima uz zamjenice smatraju suznačne glagole, prijedloge, veznike, čestice i uzvike (Silić i Pranjković 2005:184). Prema Jelaski (2010), samoznačnim riječima pripadaju: imenice, glagoli,

Pupačićeva poetskog teksta utvrđivala se na temelju leksičke gustoće i leksičke raznolikosti.<sup>5</sup> Izdvajaju se najzastupljenije natuknice, određuje njihovo mjesto u *Hrvatskome čestotnom rječniku* (1999). Morfološka su obilježja utvrđena na temelju zastupljenosti pojedinih vrsta riječi, a na temelju najzastupljenijih natuknica određeni su motivi i njihovo značenje u prvoj tiskanoj Pupačićevoj zbirci.

### 3. REZULTATI I RASPRAVA

Pupačićeva zbirka *Mladići* (1955) sadržava 24 pjesme te je ukupan broj pojavnica 2105. U analizu su uključeni naslovi i posvete, uz pjesme *Vijesti (Uspomeni moje braće)*, *Bez naslova (Majci umjesto utjehe)*, *Poslije smrti (Mladićima o kojima često mislim, da su živi)* koje čine ukupno 14 pojavnica.

#### 3.1. LEKSIČKA GUSTOĆA

Leksička je gustoća omjer broja samoznačnih pojavnica i ukupnoga broja pojavnica (Schmitt 2000 prema Radić, Kuvač Kraljević i Kovačević 2010: 48). „Što je leksička gustoća nekoga teksta veća (bliža vrijednosti 1), tekst ima veći broj samoznačnica te je za njegovo razumijevanje potreban i bogatiji rječnik” (Radić i dr. 2010: 48). U cijeloj je građi samoznačnih pojavnica 1300, dok je suznačnih 805. Udio je samoznačnih pojavnica – 61,76 %, a suznačnih 38,24 %. Budući da je samoznačnih pojavnica ukupno 1300, a ukupan je broj pojavnica 2105, prosječna je leksička gustoća 0,62. Usporedimo li to s rezultatima istraživanja poetskoga diskursa Vesne Parun u *Sonetnim vijencima* (usp. Bašić i Baričević 2018), udio samoznačnih pojavnica u *Sonetnim vijencima* iznosi 71,26 %, a suznačnih 28,74 %. Udio suznačnih pojavnica u Pupačićevoj zbirci za 9,5 postotnih bodova veći je nego u *Sonetnim vijencima*. Veći udio suznačnih pojavnica u Pupačićevoj zbirci, posebice posvojnih zamjenica (*moj, tvoj, naš*) i veznika (*i*) može se tumačiti kao stilsko obilježje Pupačićeva teksta u analiziranoj zbirci. Suznačne riječi u Pupačićevu pjesništvu, posebice posvojne zamjenice

pridjevi, brojevi, priloz i uzvici, a suznačne su: veznici, prijedlozi, zamjenice i čestice. Ovdje se primjenjuje podjela prema Jelaska (2010) jer su i tekstovi s kojima se u raspravi uspoređuju rezultati raščlanjeni prema toj podjeli. Pomoćni glagol *biti* i *hjeti*, dakle u primjerima kada se njima tvore složena glagolska vremena ili načini, određeni su kao suznačne riječi.

<sup>5</sup> Leksička raznolikost i leksička gustoća te zastupljenost gramatičkih kategorija analizirane su na primjeru različitih tekstnih vrsta i u okviru različitih jezičnih istraživanja (Radić i dr. 2010; Baričević i Kekelj 2009; Jelaska i Baričević 2012; Tomašić i Brkić 2012; Bašić i Jelaska 2013; Jelaska i Kovačević 2001; Jelaska i dr. 2002; Bašić i Baričević 2018).

*moj, tvoj*, važne su atributne odrednice: *moj brat* (*Tri moja brata*) ili *tvoja kuća* (*Nesagrađena kuća*). Imenice *brat* i *kuća* upravo su kontekstualizirane tim zamjenicama. Tako je zamjenica *moj* četvrta najzastupljenija riječ u Pupačićevu pjesništvu – čiji je udio u ukupnome broju pojavnica 2,14 % (45 puta zabilježena). Za usporedbu, u analiziranim *Sonetnim vijencima* udio je zamjenica tek 0,32 % (Bašić i Baričević 2018). Također polisindetonska uporaba veznika česta je u Pupačićevu pjesništvu. Veznik *i* u Pupačićevu korpusu čini udio od 5,70 % i zabilježen je 120 puta (prilog 1), dok u pjesništvu Vesne Parun, iako je u deset najzastupljenijih pojavnica, čini 3,26 % ukupnoga broja pojavnica (usp. Bašić i Baričević 2018).

Uspoređujući te podatke s rezultatima istraživanja leksičke gustoće i raznolikosti u evanđeljima (Jelaska i Baričević 2017), početnicama iz hrvatskoga jezika (Radić i dr. 2010) te sastavcima učenika osnovnih škola na kraju osnovnoškolskoga obrazovanja, zaključuje se da je najmanja razlika u zastupljenosti samoznačnih i suznačnih pojavnica u radovima osnovnoškolaca. Tako je udio samoznačnih pojavnica 54,58 % u radovima učenika sjevernog dijela Hrvatske i 53,72 % u radovima učenika južnoga dijela (Češi 2015: 107), slijede evanđelja u kojima je ukupan udio samoznačnih pojavnica 57 %, a suznačnih pojavnica 43 % (usp. Jelaska i Baričević 2012: 117). Najveća je leksička gustoća u početnicama u kojima je udio samoznačnih pojavnica 83 % te su samoznačne pojavnice za 66 postotnih bodova zastupljenije od suznačnih pojavnica (Radić i dr. 2010: 52; usp. Bašić i Baričević 2018: 37–38). U analiziranim korpusima najmanja je jezična gustoća utvrđena u radovima učenika na kraju osnovnoškolskoga obrazovanja: 0,46 – 0,57 (Češi 2016: 15). Leksička je gustoća evanđelja tek nešto veća – 0,57 (Jelaska i Baričević 2012: 117). U *Sonetnim vijencima* prosječna je leksička gustoća – 0,71 (Bašić i Baričević 2018: 39). Najveća je u početnicama – 0,83 (Radić i dr. 2010: 49; usp. Bašić i Baričević 2018: 39–40). Takvi se rezultati tumače stilom pojedinoga autora, odnosno namjenom teksta (usp. Bašić i Baričević 2018). Pupačićev tekst čija je prosječna leksička gustoća 0,62 može se smatrati jednostavnijim tekstom prema udjelu samoznačnih pojavnica.

**TABLICA 1.** Leksička gustoća pjesama u zbirci *Mladići*

Mladići	broj samoznačnih pojavnica	ukupan broj pojavnica	leksička gustoća
Mladići	28	46	0,61
Jesenja pjesma	92	119	0,77
Zaljubljen u ljubav	79	123	0,64
Vijesti	62	125	0,5
Bez naslova	40	57	0,7

Mladići	broj samoznačnih pojavnica	ukupan broj pojavnica	leksička gustoća
Daleko dopire majčina tuga	31	49	0,65
Strujanja	91	115	0,79
Nas sedam braće	75	112	0,67
Možemo viknuti u nebo	43	62	0,69
Dvije lijepe žene	29	54	0,54
Moji ljudi, moj mir i moja djevojka	30	60	0,5
Filigran	48	81	0,59
Opterećene vizije	47	80	0,59
Prijatelj	41	67	0,61
More	57	98	0,58
Tri moja brata	53	95	0,56
Pjesma moje sestre	49	85	0,58
Tišine su me umorile	22	34	0,65
Pustinja	33	60	0,55
Mi nismo bogati putnici	112	181	0,62
Mrtvaci	28	50	0,56
Poslije smrti	47	75	0,63
Nesagrađena kuća	110	192	0,57
Oporuka	53	85	0,62
ukupno	1300	2105	0,62
<b>maks.</b>	<b>112</b>	<b>192</b>	<b>0,79</b>
<b>prosjeck</b>	<b>54,17</b>	<b>87,71</b>	<b>0,62</b>
<b>min.</b>	<b>22</b>	<b>34</b>	<b>0,5</b>

Ako se promotre pojedinačno pjesme u zbirci, najveći je broj pojavnica u pjesmi *Nesagrađena kuća* – 192, a najmanji u pjesmi *Tišine su me umorile* – 34, prosječan broj pojavnica iznosi 87,71. Raspon je leksičke gustoće 0,5 (*Vijesti*, *Moji ljudi, moj mir i moja djevojka*) – 0,79 (*Strujanja*) (tablica 1). Ponavljanje je bitna odrednica Pupačićeva pjesništva. Međutim, u pjesmi *Strujanja* od samoznačnica tek se *dan*, *konjic*, *nebo* pojavljuju po dva puta. Sve ostale samoznačnice, njih 85 (*bedro*, *bijel*, *bos*, *crven*, *čopor*, *čuti*, *djevojče*, *dojka*, *gle*, *gledati*, *gol*, *gologlav*, *grliti*, *harfa*, *hrliti*, *jedriti*, *jezero*, *kasati*, *kititi*, *kosa*, *lađa*, *ljubiti*, *miris*, *mladić*, *more*, *naćuliti*, *nekamo*, *nemir*, *nevini*, *neznano*, *nositi*, *nož*, *njihati*, *oko*, *opijelo*, *ožujak*, *park*, *pazuh*, *pijan*, *pitom*, *pjevati*, *pladanj*, *plameno*, *plav*, *podne*, *preskakati*, *prohtjeti*, *prolijevati*, *pro-*

stran, prst, pršiti, ravnica, raznositi, razuzdan, ruka, ruž, sićušan, sjenka, skok, srce, stablo, stopalo, strastveno, strujanje, svežanj, svijati, svirati, svjetlo, šetati, šuma, tijelo, trava, uho, ulica, visok, vlas, vodoskok, vrištati, vrt, zauzdan, zelen, zlatan, zvijer, zvučan, žudnja) zabilježene su tek jednom i čine 73,91 % ukupnoga broja pojava u pjesmi. Suznačne su pojavnice 24 – a (1), da (1), i (5), kroz (1), na (2), naš (1), po (2), pod (1), se (3), su (1), što (1), u (5) – ukupno 12 suznačnih natuknica. *Strujanja* donose impresionističku sliku (vidrićevsku pejzažnu sliku). U njima je tek jedna posvojna zamjenica (*Našem se visokom nebu prohtjelo vikat u oku!*) koja nije u sintagmatskome odnosu kojim se motiv kontekstualizira u Pupačićev osobni, zavičajni ili obiteljski prostor. S druge strane, u pjesmi *Vijesti*, koja donosi bolno iskustvo gubitka braće, gotovo je isti udio samoznačnih i suznačnih pojava. Tako su samoznačne pojavnice 62, što čini 49,60 % ukupnoga broja pojava u pjesmi. Suznačnih je pojava 63, dakle njihov je udio 50,40 %. Zabilježeno je tek osam samoznačnica koje se javljaju više puta – *biti* (4), *znati* (4), *dati* (3), *dan* (3), *doći* (3), *suton* (3), *glas* (2), *pamtiti* (2), *pravo* (2), *tako* (2), *tužan* (2), *vidjeti* (2), *vijest* (2), *voljeti* (2), te 26 samoznačnica koje se javljaju samo jednom – *braća*, *crn*, *djetinjstvo*, *glasonoša*, *jesen*, *kako*, *krilo*, *kuća*, *kvariti*, *ljet*, *mutiti*, *nečujan*, *nož*, *odnijeti*, *otkuda*, *proljeće*, *put*, *razoriti*, *ružan*, *sad*, *slutiti*, *sunce*, *uspomena*, *zima*, *zvono*, *zvuk*. Iako je gotovo jednak udio samoznačnih i suznačnih pojava, suznačne pojavnice imaju veći broj ponavljanja. Od suznačnih riječi najzastupljeniji je pomoćni glagol *biti* u tvorbi perfekta (11), slijede čestica *ne* (8), veznici *i* (7) i *da* (5), osobne zamjenica *ja* (4) i *oni* (3), pokazna zamjenica *taj* (3), upitna zamjenica *tko* (3), veznik *a* (2), pomoćni glagol *htjeti* (2) te zamjenica *što* (2). Ostale su suznačne riječi zabilježene jednom – *bez*, *jer*, *koji*, *moj*, *nad*, *naš*, *pa*, *radi*, *svi*, *ta*, *takav*, *to*, *zar*. Pokaznom zamjenicom *taj* kontekstualiziraju se motivi i stavlja naglasak na važnost motiva *glasa*, *dana*, *glasonoš* koji se vezuju za saznanje o smrti braće. Čestica *ne* zabilježena je uz glagole percepcije i znanja – *pamtiti*, *znati*, *vidjeti* – primjer (1)<sup>6</sup>.

- (1) *Ne pamtim taj glas, / ne znam otkuda je došao (...) Ne pamtim taj dan, / i ne znam kako je prošlo. // Ne znam tog glasonošu. / Ne vidjeh toliko tužnih sutona, (...) // Ne vidjeh tako tužnih sutona (...) ... I došao je dan / Sad ne znam koji je bio. (Pupačić 2005: 48)*

<sup>6</sup> Svi su primjeri u radu navedeni prema Pupačić 2005.

### 3.2. LEKSIČKA RAZNOLIKOST

Leksička je raznolikost omjer samoznačnih natuknica i svih pojava. „Što je mjera leksičke raznolikosti manja (bliža vrijednosti 0), u tekstu je prisutan manji broj različitih riječi, a većina se riječi ponavlja” (Radić i dr. 2010: 48). U našem je korpusu ukupno 665 samoznačnih natuknica te ukupno 2105 pojava, što rezultira prosječnom leksičkom raznolikošću 0,32.

**TABLICA 2.** Leksička raznolikost pjesama u zbirci *Mladići*

Mladići	broj samoznačnih natuknica	ukupan broj pojava	leksička raznolikost
Mladići	18	46	0,37
Jesenja pjesma	87 <sup>7</sup>	119	0,73
Zaljubljen u ljubav	56 <sup>8</sup>	123	0,46
Vijesti	41	125	0,33
Bez naslova	25	57	0,44
Daleko dopire majčina tuga	29	49	0,59
Strujanja	88	115	0,76
Nas sedam braće	32	112	0,29
Možemo viknuti u nebo	33	62	0,53
Dvije lijepe žene	19	54	0,37
Moji ljudi, moj mir i moja djevojka	11	60	0,18
Filigran	33	81	0,41
Opterećene vizije	39	80	0,49
Prijatelj	40	67	0,6
More	24	98	0,24
Tri moja brata	31	95	0,33
Pjesma moje sestre	36	85	0,42
Tišine su me umorile	17	34	0,5
Pustinja	28	60	0,47
Mi nismo bogati putnici	98	181	0,54
Mrtvaci	28	50	0,56
Poslije smrti	45	75	0,60

<sup>7</sup> *Breg i brijeg* navedene su kao dvije natuknice.

<sup>8</sup> *Ko i kao* navedene su kao dvije natuknice.

Mladići	broj samoznačnih natuknica	ukupan broj pojavnica	leksička raznolikost
Nesagrađena kuća	60	192	0,31
Oporuka	39	85	0,46
<b>ukupno</b>	<b>958</b>	<b>2105</b>	<b>0,32</b>
<b>maks.</b>	<b>98</b>	<b>192</b>	<b>0,76</b>
<b>prosjek</b>	<b>39,88</b>	<b>87,71</b>	<b>0,46</b>
<b>min.</b>	<b>11</b>	<b>34</b>	<b>0,18</b>

U tablici 2 prikazani su udio natuknica i pojavnica te leksička raznolikost svake od pjesama u zbirci. Kod leksičke raznolikosti veći je raspon nego kod leksičke gustoće, što ukazuje na to da se veći broj samoznačnica ponavlja. U Pupačićevoj zbirci riječi koje se ponavljaju upravo su njegove motivske konstante. Najmanja je leksička raznolikost u pjesmi *Moji ljudi, moj mir i moja djevojka* – 0,18, a najveća leksička raznolikost, kao i najveća leksička gustoća, zabilježena je u pjesmi *Strujanja* – 0,76. Najveći je udio samoznačnih natuknica, njih 88 i najmanji broj ponavljanih riječi u toj pjesmi. Pjesma *Moji ljudi, moj mir i moja djevojka* ima isti broj samoznačnih (30) i suznačnih pojavnica (30), i to je pjesma čija je leksička gustoća uz pjesmu *Vijesti* najmanja u raščlanjenoj zbirci – 0, 5. Međutim, leksička je raznolikost gotovo dvostruko veća u *Vijestima* (0,33) jer je manji udio samoznačnica koje se ponavljaju. Najmanji je udio natuknica u pjesmi *Moji ljudi, moj mir i moja djevojka*. U njoj se pojavljuje tek 17 samoznačnih i suznačnih natuknica, odnosno 60 pojavnica – samoznačne: *biti* (7), *mir* (6), *ljudi* (5), *imati* (4), *djevojka* (3), *dolina* (2), *prst* (2), *dobar* (1), *držati* (1), *siromašan* (1), *tvrditi* (1); suznačne – *moj* (12), *da* (7), *ja* (4), *oko* (2), *svoj* (1), *u* (1). Samoznačnih je natuknica tek 11. Najzastupljenija je suznačnica – posvojna zamjenica *moj* koja se u atributnoj ulozi vezuje sročnošću s imenicama *ljudi, mir, prsti, dolina, djevojka*. Zamjenica *moj* kontekstualizira navedene motive u Pupačićev osobni prostor, a njihova se važnost u sintagmatskim ponavljanjima potvrđuje.

Ako usporedimo leksičku raznolikost Pupačićeve zbirke s provedenim istraživanjima leksičke raznolikosti (usp. Bašić i Baričević 2018: 35–37), najmanja je leksička raznolikost u evanđeljima u rasponu 0,10 – 0,16 (Jelaska i Baričević 2012: 115), nešto je veća u početnicama 0,30 (Radić i dr. 2010). Leksička je raznolikost učeničkih sastavaka 0,45 – 0,59 (Češi 2016: 16), a *Sonetnih vijenaca* u rasponu od 0,52 – 0,70. Prosječna je leksička raznolikost *Sonetnih vijenaca* 0,58 (Bašić i Baričević 2018: 35–36). U Pupačićevim *Mladićima* leksička raznolikost (0,32) najbliža je po vrijednosti početnicama – 0,30. Ona je gotovo dvostruko manja nego u *Sonet-*

*nim vijencima* Vesne Parun. Takva leksička raznolikost potvrđuje ponavljanje kao bitnu odrednicu Pupačićeva teksta te nevelik leksik koji se ponavlja svrstavajući se u zavičajni i obiteljski tematski ciklus i koji se provlači i potvrđuje u većem broju pjesama. U prilog tomu može se navesti da su u njegovu opusu 442 pojavnice zabilježene tek jednom, pa je njihov udio 20,99 % u ukupnom broju pojavnica. Taj je udio za 4,01 % manji od udjela takvih pojavnica u raščlanjenom pjesništvu Vesne Parun. U *Sonetnim je vijencima* 25 % pojavnica zabilježeno tek jedanput (Bašić i Baričević 2018: 37).

### 3.3. VRSTE RIJEČI

Morfološka obilježja Pupačićeve zbirke određivala su se na temelju zastupljenosti pojedine vrste riječi.

**TABLICA 3.** Zastupljenost vrsta riječi u zbirci *Mladići*

vrsta riječi	broj	udio
imenice	615	29,22
glagoli	474	22,52
zamjenice	307	14,58
veznici	200	9,5
pridjevi	194	9,22
prijedlozi	153	7,27
prilozi	83	3,94
čestice	45	2,14
brojevi	24	1,14
usklici	10	0,46
<b>ukupno</b>	<b>2105</b>	<b>100</b>

U zbirci *Mladići* najzastupljenija su vrsta riječi imenice (29,22 %), slijede glagoli (22,52 %) te zamjenice (14,58 %). Ostale vrste riječi u zbirci imaju udio manji od 10 posto – veznici (9,5 %) pridjevi (9,22 %), prijedlozi (7,27 %), prilozi (3,94 %), čestice (2,14 %), brojevi (1,14 %), dok je najmanji udio usklika (0,46 %). Treba napomenuti da je broj samoznačnih glagolskih pojavnica – 374, stoga je i njihov udio – 17,77 %. Visok udio zamjenica, posebice u ponavljanim sintagmatskim svezama, potvrđuje njihovu stilemsku funkciju u Pupačićevu stvaralaštvu. Također veća zastupljenost veznika može se izdvojiti kao obilježje Pupačićeva stila – polisindetonska ponavljanja, gradacije i sl.

Ako se zastupljenost vrsta riječi uspoređi sa zastupljenošću pojedine vrste riječi u poetskome tekstu Vesne Parun (Bašić i Baričević 2018), uočava se da su i u jednome i drugome korpusu najzastupljenije vrste riječi imenice (*Sonetni vijenci* – 38,43 %, *Mladići* – 29,22 %). Slijede glagoli (*Sonetni vijenci* – 15,76 %, *Mladići* – 22,52 %, odnosno 17,77 %). Udio je imenica u *Sonetnim vijencima* za 9,21 postotnih bodova veći nego u zbirci *Mladići*, dok je udio glagola za 6,76 postotna boda veći u Pupačićevoj zbirci (slika 1). U *Sonetnim vijencima* treća je najzastupljenija vrsta riječi pridjev (13,01 %), slijede prijedlozi (10,06 %), a tek onda zamjenice (9,01 %) i veznici (5,37 %). Redoslijed četiriju najmanje zastupljenih riječi u obama je korpusima isti – prilozima (*Sonetni vijenci* 4,61 %; *Mladići* 3,94 %), čestice (*Sonetni vijenci* 2,84 %; *Mladići* 2,14 %), brojevi (*Sonetni vijenci* 0,45 %; *Mladići* 1,14 %) i usklici (*Sonetni vijenci* 0,43 %; *Mladići* 0,46 %). Veća zastupljenost glagola od imenica zabilježena je u evanđeljima. Udio je imenica 19,7 %, a glagola 25,22 %. Zamjenice su u evanđeljima, kao i u Pupačićevoj zbirci, treća najzastupljenija vrsta riječi – 20,14 %, a slijede ju po zastupljenosti veznici – 12,56 %. Veći udio zamjenica u Ivanovu evanđelju u odnosu na ostala evanđelja, Jelaska i Baričević tumače time „što ima više dijaloga i monologa nego ostala evanđelja, dakle više osobnih zamjenica koja označuju lica i broj govornih osoba, te rod negovornih dok sinoptici imaju više pripovjednih dijelova. Posljedica znatno veće zastupljenosti zamjenica, a manje zastupljenosti pridjeva među natuknicama je još očitija (...) Gotovo pet puta veći udio zamjenica glavni je razlog čak za 9 % manjega udjela samoznačnih natuknica kod Ivana” (Jelaska i Baričević 2012: 120). I obilježjem Pupačićeve lirike može se smatrati određena dijalogičnost – s morem (*More*), sa sestrom (*Pjesma moje sestre*) ili su one pjesnikov govor/monolog, obraćanje – bratu (*Nesagrađena kuća*), baštinicima (*Oporuka*), majci (*Opterećene vizije*, *Daleko dopire majčina tuga*). Ivo Pranjković (2006: 27) među obilježjima biblijskoga stila navodi „tzv. biblijsko *i*, tj. vezničko ili, znatno češće, isticajno *i* (intenzifikator) u polisindetskim (koordiniranim) konstrukcijama ili na počecima kontekstualno uključenih rečenica (tj. na razini teksta)”. Vezničnik *i* druga je po čestoti pojavnica u zbirci, pa se kao primjeri u kojima se mogu naći naznake takva isticanja mogu izdvojiti i cijele pjesme ili pojedini stihovi, primjerice *Nesagrađena kuća*:

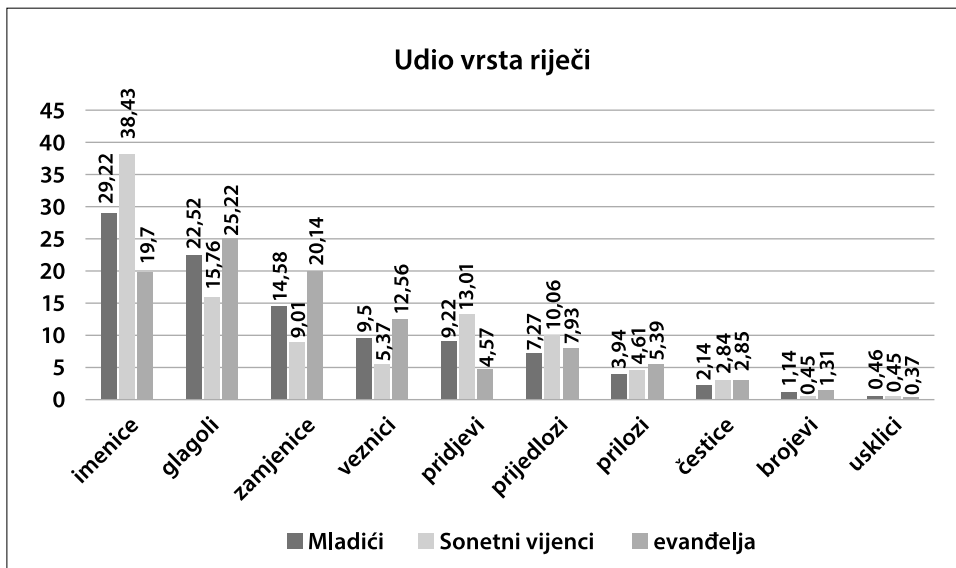
- (2) *Vrata nemaju izlaza, i nema vrata na koja bi / izišli, brate moj! (...) I sišao sam u podrum po kojem otac riše tvoj / povratak. / I stvara tvoj svijet. I stvara tvoj svijet! / Jer, brate moj, ti si sin (bio si sin) i brat, i otac. / Jer ti si bio sin i brat. I kuća je tvoja narasla / jedne večeri.*

// I mrak su svrdlali prozori njezini. Igrali su / čempresi. / Svirala je noć. I krupnjali su tvoji sinovi (Pupačić 2005: 67).

Poveznicu Pupačićeva teksta s biblijskim tekstom tumači Ivan Slamnig ističući posljednje stihove pjesme *Tri moja brata*. „U zaključnom stihu, snažnom u ekonomičnosti svoga ritmičkog i smisaonog efekta, gdje se pjesnik otuđuje od sebe i uključuje se među svoju braću kao bilo koji od njih, – *moj brat, moj brat, i moj brat* odjekuje ‘Moj grijeh, moj grijeh, moj preveliki grijeh’” (Slamnig 1986: 168). Sličan postupak ponavljanja sada cijelih rečenica Pupačić primjenjuje u pjesmi *Nesagrađena kuća*:

(3) *Otišla je kuća. Otišla je kuća. Otišla je kuća tvoja* (Pupačić 2005: 67).

Ostale vrste riječi zastupljene su manje od 10 % – pridjevi – 4,57 %, prijedlozi – 7,93 %, prilozi – 5,39 %, čestice – 2,85 %, brojevi 1,31 % i uskllici – 1,37 % (Jelaska i Baričević 2012: 120–121; usp. Bašić i Baričević 2018: 45–46).



SLIKA 1. Zastupljenost vrsta riječi u zbirci Mladići, Sonetnim vijencima i evanđeljima

### 3.4. NATUKNICE

Među najzastupljenijih deset natuknica u Pupačićevoj zbirci šest je zamjenica – *moj* (45), *ja* (37), *sebe* (28), *mi* (26), *svoj* (23), *koji* (21). Njihove pojavnice čine 178 pojavnica – 8,45 % ukupnoga broja pojavnica (prilog 1). Posebnost je zamjeničkih pojavnica, posebice kada je riječ o posvojnoj zamjenici *moj*, da se ona ponavlja u sintagmatskim spojevima,<sup>9</sup> najčešće odredbenim spojevima riječi kojima se sugerira važnost glavne sastavnice sintagme. Usporedimo li najzastupljenije natuknice u dvama poetskim tekstovima, i u *Sonetnim vijencima* i u *Mladićima*, među deset su najzastupljenijih riječi veznik *i*, prijedlog *u*, glagol *biti* i zamjenice *sebe* i *ja*, koje prema *Hrvatskome čestotnom rječniku* pripadaju najčestotnijim riječima. U Pupačićevoj zbirci 100 najčestotnijih natuknica čini ukupno 1217 pojavnica. U ukupnome broju pojavnica one čine udio od 57,81 % (prilog 1). U *Sonetnim vijencima* Vesne Parun 2571 pojavnica čini udio od 37,49 % u ukupnome broju pojavnica (usp. Bašić i Baričević 2018). Takav omjer potvrđuje ponavljanje kao bitno obilježje Pupačićeva jednostavnog izraza.

#### 3.4.1. IMENIČKE NATUKNICE – MOTIVI U PJESNIŠTVU

Kada je riječ o Pupačićevu leksiku, Nikola Milićević napominje da su u prvoj zbirci *Kiše pjevaju na jablanima* „već zacrtani neki elementi, od kojih će pjesnik kasnije graditi dobar dio svojih tekstova” te na prvo mjesto stavlja doživljaj prirode. „Nije teško uočiti da je on s vanjskim svijetom osjećao duboku povezanost i pristođu prisnost. Sve što je gledao oko sebe – stabla, ptice, oblake, vode – sve je to živjelo s njim zajedno, u nekom čudnom prijateljskom zagrljaju” (Milićević 1982: 196). O riječima „prije svega *nebo*, *vjetar*, *kiša*, *sunce*, *oblak*” koje se često ponavljaju u Pupačićevoj prvoj zbirci *Kiše pjevaju na jablanima*, ali i u ostalim djelima, Milićević ističe da one „tvore i omeđuju njegov svijet, one mu daju svjetlost i snagu rasta i kretanja, jer zaista, taj svijet je gotovo uvijek u pokretu, u vitalnom bujanju, cvjetanju i zrenju” (Milićević 1982: 196). U zbirci *Mladići* uz taj svijet dominantom

<sup>9</sup> „Spojevi riječi ili **sintagmeme** jedinice su sintaktičke razine koje se sastoje od najmanje dviju međusobno povezanih sastavnica ili **tagmema**, tj. samoznačnih riječi i/ili oblika, npr. *mirno more*, *graditi kuću*, *baviti se trgovinom*, *misлити na posljedice*, *spavati mirno*, *mnogo snijega*” (Silić i Pranjaković 2005: 261). Prema Siliću i Pranjakoviću suznačnim riječima pripadaju zamjenice, „ali one mogu biti sastavnice spojeva riječi, npr. *netko nepoznati*, i funkcionirati kao članovi rečeničnoga ustrojstva, npr. *Oni su se javili, jer je jedna od glavnih funkcija zamjenica da zamjenjuju samoznačne riječi, pa onda mogu zauzimati i pozicije koje mogu zauzimati te riječi*” (Silić i Pranjaković 2005: 184).

postaje obiteljska tragedija. Pupačić je „duboko u sebi nosio onu krvnu vezu, onu predaju što ga je spajala sa zemljom, s rodnim ognjištem, sa svojim ukućanima, s pređima. Tu je bila njegova mati, otac, braća, djetinjstvo, kuća, baština, ona najprirodnija patrijarhalna ljudska zajednica, u kojoj ima nečeg iskonskog i legendarnog, nečeg čistog i teškog u isto vrijeme” (Milićević 1982: 198). Tako se među prvih 100 najčestotnijih imeničkih natuknica izdvajaju u Pupačićevoj zbirci one koje pripadaju prostoru djetinjstva, zavičaja: *more, brijeg, jezero, rijeka, kosa, jutro, oblak*; ljubavi: *žena i dijete* te obiteljskomu kompleksu: *kuća, brat, braća, sestra, otac, sin* (prilog 1). Dok je kod Vesne Parun najzastupljenija imenička pojavnica *ptica*, kod Pupačića je to *kuća*. Samoznačne natuknice koje se izdvajaju u oba korpusa u 100 najzastupljenijih riječi jesu: *more, ruka, mir, ljudi, nebo, duša, oko, pjesma, san, srce, sunce, voda*, pridjevi: *crn, star i bijel*; glagoli: *biti, gledati i znati* (usp. Bašić i Baričević 2018). Usporedna analiza motivskih sastavnica izvan je sadržaja ovoga rada, ali se na primjeru najzastupljenijih motiva mogu vidjeti i zajednički tematski okviri – poput mediteranskoga (primjer imenica *more, ljudi, nebo, sunce* itd.) ili protumačiti stilski postupci kojima svoj pjesnički svijet grade oba autora (primjeri kontrasta *crn i bijel*).

### 3.4.2. SINTAGMATSKE SASTAVNICE

Poetski izrazito osobni, ispovjedni karakter Pupačićeve lirike često je istican u kritičkoj literaturi. Na sintagmatskoj razini ispovjedni karakter poetskoga teksta oprimjerujemo sintagmama sa zavisnom sastavnicom *moj* i sintagmama u kojima je glavna sastavnica *kuća*. Pupačićeva sklonost ponavljanju ovdje jasno izdvaja motive, odnosno sintagmatske izraze, koji su konstantom njegova stvaralaštva. Upravo zamjenica *moj* u sintagmatskim svezama/spojevima koji se ponavljaju potvrđuje značenje onoga što pjesnik određuje važnim u svojoj ispovijedi. Zamjenica *moj* zabilježena je određenim sintagmama u naslovima triju pjesama – *Pjesma moje sestre; Moji ljudi, moj mir i moja djevojka; Tri moja brata*. Ponavljanje se odvija na sintagmatskoj razini, pa zamjenicu *moj* vezuje uz imenice: *brat, braća, mir, djevojka, prsti, ljudi, dolina, drugovi, kuća, mili, baština, prsten, sestra* (primjeri 4 – 11). Tako se zamjenica *moj* pojavljuje u sljedećim primjerima:

- (4) *Šeću se oblaci bijeli / bunarom moga oca* (Pjesma moje sestre, 2005: 47)
- (5) *Uspomeni moje braće* (Vijesti, 2005: 48)
- (6) *Velika. Velika su moja braća. / Sunce odlazi. Toplo je od smijeha moje braće* (Nas sedam braće, 2005: 53)

- (7) *Ja imam svoj mir / i držim da je moj mir /moj mir, / da su moji prsti moji prsti, / da su ljudi oko mene / moji ljudi, / da je siromašna dolina / moja dolina. / Tvrdim / da su ljudi oko mene / moji ljudi, / da je mir u meni / moj mir, / i da je dobra djevojka / moja djevojka. (Moji ljudi, / moj mir i moja djevojka, 2005: 60)*
- (8) *Kad sam bio tri moja brata i ja, (...) / Kad sam bio / tri moja brata / i ja, (...) / To su bila tri moja brata: / moj brat, moj brat, i moj brat (Tri moja brata, 2005: 66)*
- (9) *Vrata nemaju izlaza, i nema vrata na koja bi / izišli, brate moj! / (...) A zašto ni kuće nema, brate moj, zašto nema / kuće tvoje? / (...) Jer, brate moj, ti si sin (bio si sin) i brat, i otac. / (...) Godine urlaju po starom zidu, mili moj. / (...) Kuća je samo temelj, nacrt tvoje smrti. Brate moj! (Nesagrađena kuća, 2005: 67)*
- (10) *Prsten što ti si ga dala, / (najljepša moja baštino), / nosit će ruka grobara, / moj prsten, / moj zlatni / prsten što ti si ga dala (...) najljepša moja baštino (Oporuka, 2005: 68)*
- (11) *Vesela sestra moja / pjeva u vinogradu (Pjesma moje sestre, 2005: 47)*

*Kuća* je motiv obilježen obiteljskom tragedijom koja ju čini *mračnom grobnicom* (primjer 12) Uz nju se vezuju zamjenice *naša* (obiteljska kuća) – primjeri 13, 14, *svoja* (primjer 15) i *tvoja* (bratova kuća) – 16.

- (12) *Sa užganim štapovima / ulazimo u kuće / mračne grobnice (...) (Poslije smrti, 2005: 64)*
- (13) *I sunce je crno bilo nad našom kućom (Vijesti, 2005: 48)*
- (14) *A zloduh je dograktao u našu kuću / i vješa po njoj / crne zavjese (Opterećene vizije, 2005: 62)*
- (15) *Gradio sam kuću svoju / bijelu i otmjenu, (...) Kuća je moja bila / bijela / i otmjena (Filigran, 2005: 61)*
- (16) *Nema vrata, ni prozora, ni krova, tvoja kamena / kuća, / u koju je ušla (nimalo slična tebi) neviđena noć. / A zašto ni kuće nema, brate moj, zašto nema / kuće tvoje? (...) I kuća je tvoja narasla / jedne večeri. (...) Jedne večeri opet si bio / lijep; jer, narasla je / kuća tvoja. (...) Otišla je kuća tvoja (Nesagrađena kuća, 2005: 67)*

Od ostalih vrsta riječi u takve sintagmatske odnose kao zavisne sastavnice ulaze brojevi i pridjevi, ali u manjem broju primjera od zamjenica. Brojevi *tri* i *sedam* na-

vode se uvijek u sintagmatskim izrazima s glavnim sastavnicama *braća*, *brat* i *sestre* i osobnom ili posvojnomo zamjenicom – primjeri 17, 18.

(17) *Nas sedam braće / visoke (...) Nas sedam braće / velike (...) Nas sedam braće / sestara, nas / sedam sinova. I naše sestre. / I naše tri sestre / pjevaju. (...) Nas sedam braće. Stojimo. (...) Nas sedam braće. Hej! / Nas sedam sinova* (Nas sedam braće, 2005: 53)

(18) *Kad sam bio tri moja brata i ja* (Tri moja brata, 2005: 66)

Kada je riječ o obiteljskome kontekstu, bitnim ga određuje pjesnikov osjećaj ponosa dok je s braćom i doživljava braće – velike. Temeljen je na kontrastu velik – malen u primjeru eliptičnih stihova (primjer 19). Kontrast je obilježje i sintagma koje se povezuju s danima sreće prije tragedije – *bijel* i danima tuge – *crn* u primjeru (20).

(19) *Ja malen, / a mi visoki* (Nas sedam braće, 2005: 53)

(20) *Okujte, seljani, gvozdenim okovima / crnu tugu mrtvačnice, / neka jutro, jutro bijelo, / više nikada ne potamni* (Bez naslova, 2005: 49)

Gotovo ustaljena uporaba pojedinih zamjenica i brojeva uz određene imenice koji se ponavljaju može se odrediti obilježjem Pupačićeva stvaralaštva.

#### 4. ZAKLJUČAK

Zbirka *Mladići* izabrana je kao primjer teksta koji pripada ranoj fazi Pupačićeva stvaralaštva. Kvantitativnom metodom utvrđivala su se morfološka i leksička obilježja zbirke. Složenost njegova teksta analizirana je na temelju leksičke gustoće i leksičke raznolikosti. U cijeloj je građi udio samoznačnih pojava – 61,76 %, a suznačnih 38,24 %. Samoznačnih je pojava ukupno 1300, a ukupan je broj pojava 2105, što rezultira prosječnom leksičkom gustoćom od 0,62. Ako se promotre pojedinačno pjesme u zbirci, raspon je leksičke gustoće 0,5 (*Vijesti, Moji ljudi, moj mir i moja djevojka*) – 0,79 (*Strujanja*). U našem je korpusu ukupno 665 samoznačnih natuknica, što rezultira prosječnom leksičkom raznolikošću – 0,32. Ponavljanje je bitna odrednica Pupačićeva pjesništva te je manji udio pojava zabilježenih samo jednom – 20,99 %. Najzastupljenija vrsta riječi nakon imenica i glagola u Pupačićevu je stvaralaštvu zamjenica, a zamjenica *moj* četvrta je najzastupljenija riječ u korpusu. Nakon zamjenica slijede veznici, čiji je udio tek nešto manji od deset posto – 9,5 %. Sintagmatske veze sa zamjenicom *moj* kao zavisnom

sastavnicom donose i motive koji su dominantni u Pupačićevu stvaralaštvu. Zastupljenost pojedine vrste riječi tumači se stilom autora ili odrednicom tekstne vrste/teksta kojemu pripada. Tako se visok udio zamjenica (posebice posvojnih zamjenica *moj* ili *tvoj*) te veznika i intenzifikatora *i* tumači obilježjem Pupačićeva stila. Najzastupljenije samoznačnice jasno označavaju dva temeljna motivsko-tematska odredišta u zbirci – zavičajni i obiteljski.

## LITERATURA

- BARIČEVIĆ, Valentina i Martina KEKELJ. 2009. „Udio vrsta riječi u tekstu na primjeru Lukina i Ivanova evanđelja”. *LAHOR: časopis za hrvatski kao materinski, drugi i strani jezik* 2, 8: 170–182.
- BAŠIĆ, Marijana i Sanja BARIČEVIĆ. 2018. „Morfološka i leksička obilježja poetskoga diskursa Vesne Parun”. *Hum: časopis Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru* 13, 20: 29–65.
- BAŠIĆ, Marijana i Zrinka JELASKA. 2013. „Zastupljenost padežnih značenja u hrvatskome jeziku”, *Prvi, drugi, inii jezik: Hrvatsko-makedonske usporedbe / Prvi, vtor, drug jazik: Hrvatsko-makedonski sporedbi*. Ur. Lidija Cvikić i Elena Petroska. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo: 264–283.
- ČEŠI, Marijana. 2016. „U kojoj mjeri učenici na kraju obveznoga obrazovanja vladaju hrvatskim standardnim jezikom?”. *Hrvatski jezik* 3, 4: 12–18.
- ČEŠI, Marijana. 2015. *Ovladanost standardnim hrvatskim jezikom na kraju obveznoga obrazovanja*. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet.
- FRANKOVIĆ, Sanja. 2016. „Metaforške i metonimijske slike vode u pjesništvu Josipa Pupačića”. *Croatica et Slavica Iadertina* 12/1: 179–198.
- JELASKA, Zrinka. 2010. „Dvojbane podjele vrsta riječi: samoznačnost i promjenjivost”, *Jezična skladnja – zbornik o šezdesetogodišnjici prof. dr. sc. Ive Pranjkovića*. Ur. Lada Badurina i Vine Mihaljević. Visoko – Zagreb: Udruga đaka Franjevačke klasične gimnazije: 101–127.
- JELASKA, Zrinka i Valentina BARIČEVIĆ. 2012. „Leksička jednostavnost i značenjska složenost rječnika Ivanova evanđelja”, *LAHOR: časopis za hrvatski kao materinski, drugi i strani jezik* 1, 13: 102–137.
- JELASKA, Zrinka i Melita KOVAČEVIĆ. 2001. „Odnos glagola i imenica u ranome jezičnome razvoju”, *Drugi hrvatski slavistički kongres, Zbornik radova I*. Ur. Dubravka Sesar i Ivana Vidović-Bolt. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo i Filozofski fakultet: 441–452.
- JELASKA, Zrinka, Melita KOVAČEVIĆ i Maja ANĐEL. 2002. „Morphology and semantics – the basis of Croatian case”. *Pre-and Protomorphology: Early phases of Morphological Development in Nouns and Verbs*. Ur. Maria D. Voeikova i Wolfgang U. Dressler. München: LINCOM Europa: 177–189.
- JOSIĆ, Ljubica. 2021. *Hrvatska lingvostilistika*. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu: Stilistika.org.
- LANOVIĆ, Nina. 2001. „Prijedlog lingvističko-stilističkog pristupa analizi književnog (pjesničkog) teksta”. *Suvremena lingvistika* 51–52, 1–2: 123–141.

- LEMACE, Tin. 2017. *Poetičke simetrije u pjesništvu Josipa Pupačića*. Biakova: Biakova.
- MIHANOVIĆ, Nedjeljko. 1982. „Josip Pupačić”. Nikola Milićević. Josip Pupačić. *Izabrana djela*. Prir. Nedjeljko Mihanović. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske: 235–246.
- MIJOVIĆ KOČAN, Stijepo. 1998. *Josip Pupačić u književnosti i novinarstvu*. Zagreb: Školske novine.
- MOGUŠ, Milan, Maja BRATANIĆ i Marko TADIĆ 1999. *Hrvatski čestotni rječnik*. Zavod za lingvistiku Filozofskog fakulteta, Zagreb.
- MILIĆEVIĆ, Nikola. 1982. „Križ patnje i kamen vjere (Pjesnički rad Josipa Pupačića)”. Nikola Milićević. Josip Pupačić. *Izabrana djela*. Prir. Nedjeljko Mihanović. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske: 191–214.
- PRANJKOVIĆ, Ivo. 2006. „Hrvatski jezik i biblijski stil”. *Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole. Ur. Krešimir Bačić. Zagreb: FF press: 23–32.*
- PUPAČIĆ, Josip. 2005. *Pjesme. Autobiografska proza*. Zagreb: Ex Libris.
- RADIĆ, Željana, Jelena KUVAČ KRALJEVIĆ i Melita KOVAČEVIĆ. 2010. „Udžbenik kao opticaj ili prepreka leksičkomu razvoju”. *LAHOR: časopis za hrvatski kao materinski, drugi i strani jezik* 1, 9: 43–59.
- SILIĆ, Josip i Ivo PRANJKOVIĆ. 2005. *Gramatika hrvatskoga jezika za gimnazije i visoka učilišta*. Zagreb: Školska knjiga.
- SLAMNIG, Ivan. 1986. *Sedam pristupa pjesmi*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- TOMAŠIĆ, Adriana i Mirela BRKIĆ. 2012. „Udio vrsta hrvatskih riječi u sva četiri kantska evanđelja”. *LAHOR: časopis za hrvatski kao materinski, drugi i strani jezik* 1, 13: 85–101.

**PRILOG 1.** Najčešće natuknice u zbirci *Mladići* i njihov položaj u *Čestotniku*

Položaj	Mladići		Položaj u Čestotniku
	Natuknica	Broj pojavnica	
1.	biti <sup>10</sup>	153	2.
2.	i	120	1.
3.	u	52	3.
4.	moj	45	29.
5.	ja	37	8.
6.	da	32	4.
7.	sebe	28	10.
8.	mi	26	34.
9.	svoj	23	22.
10.	koji	21	7.
11.	kuća	17	99.
12.	more	17	159.
13.	na	17	6.
14.	ona <sup>11</sup>	17	
15.	se <sup>12</sup>	17	
16.	tvoj	17	69.
17.	a	16	13.
18.	kao <sup>13</sup>	16	19.
19.	ne	16	11.
20.	ti	16	20.
21.	naš	15	52.
22.	brat	14	337.
23.	ruka	13	55
24.	braća	12	479.
25.	gledati	12	97.
26.	iz	12	23.

<sup>10</sup> Pomoćni glagol *biti* kao suznačan glagol zabilježen je 100 puta, a kao samoznačan glagol 53 puta. Stoga je suznačan glagol *biti* druga po čestotnosti riječ u Pupačićevoj zbirci.

<sup>11</sup> U tablici se navode svi oblici osobne zamjenice u jednini i množini: *on, ona, ono, oni, one, ona*, u *Čestotniku* je naveden samo oblik muškoga roda *on*. Podatci za druge oblike nisu navedeni.

<sup>12</sup> Ovdje se navodi *se* kao čestica.

<sup>13</sup> Uz *kao* zabilježen je i oblik *ko*.

Položaj	Mladići		Položaj u Čestotniku
	Natuknica	Broj pojavnica	
27.	rijeka	11	290.
28.	imati	10	32.
29.	moći	10	21.
30.	oni	9	
31.	dati	8	96.
32.	doći	8	93.
33.	mir	8	264.
34.	ni	8	46.
35.	pjevati	8	260.
36.	sedam	8	456.
37.	što	8	15.
38.	taj	8	16.
39.	tko	8	88.
40.	vrata	8	136.
41.	za	8	9.
42.	jer	7	53.
43.	kosa	7	357.
44.	ljudi	7	81.
45.	nebo	7	158.
46.	od	7	17.
47.	pa	7	39.
48.	po	7	40.
49.	prst	7	244.
50.	sestra	7	322.
51.	slušati	7	243.
52.	voljeti	7	190.
53.	znati	7	38.
54.	bijel	6	165.
55.	ili	6	30.
56.	kad	6	37.
57.	lijep	6	181.

Položaj	Mladići		Položaj u Čestotniku
	Natuknica	Broj pojavnica	
58.	pitati	6	245.
59.	sin	6	257.
60.	star	6	82.
61.	sunce	6	132.
62.	žena	6	86.
63.	dalek	5	324.
64.	djevojka	5	318.
65.	drug	5	
66.	dvije <sup>14</sup>	5	76.
67.	glas	5	117.
68.	jezero	5	476.
69.	ko	5	
70.	nemati	5	74.
71.	nositi	5	186.
72.	njezin	5	256.
73.	oblak	5	263.
74.	otac	5	133.
75.	smijati	5	370.
76.	šuma	5	268.
77.	tri	5	188.
78.	umoran	5	422.
79.	visok	5	183.
80.	voda	5	112.
81.	ali	4	27.
82.	boja	4	175.
83.	brijeg <sup>15</sup>	4	475.
84.	crn	4	141.
85.	dijete	4	205.

<sup>14</sup> U *Čestotniku* zabilježen je samo oblik dva.

<sup>15</sup> Uz oblik *brijeg* pojavljuje se i oblik *breg*.

Položaj	Mladići		Položaj u Čestotniku
	Natuknica	Broj pojavnica	
86.	dobrojutro <sup>16</sup>	4	
87.	duša	4	198.
88.	kako	4	31.
89.	kazati	4	103.
90.	mladić	4	435.
91.	noć	4	105.
92.	njegov	4	58.
93.	oko	4	297.
94.	odlaziti	4	377.
95.	on	4	5.
96.	otići	4	203.
97.	pjesma	4	197.
98.	pred	4	91.
99.	prozor	4	175.
100.	pustiti	4	342.

<sup>16</sup> *Dobro* je zabilježeno u *Čestotniku* na 90., a *jutro* na 337. mjestu. Ovdje se pozdrav *dobrojutro* navodi kao u Pupačićevoj pjesmi *More* te se određuje kao usklik.

## SOME FEATURES OF PUPAČIĆ'S LEXIC IN THE COLLECTION OF POEMS *MLADIĆI*

SANJA BARIČEVIĆ

### ABSTRACT

A poetic text can be analysed using different methods that belong to the field of linguistic stylistics. In this paper, the quantitative method is used in order to analyse the morphological, morphosyntactic, and lexical characteristics of Josip Pupačić's early work, namely his first published collection *Mladići* (1955). The lexical diversity and lexical density of this text are determined, thus providing an insight into the representation of certain types of words and the richness of the lexicon. Lexical density and lexical diversity support the claim about the simplicity of Pupačić's style and repetition as its essential determinant. The representation of certain types of words is connected with the stylistic characteristics of Pupačić's text. A greater representation of certain types of words such as pronouns and connectors is also interpreted as an important feature. The most represented parts of speech after nouns and verbs are pronouns, and the possessive pronoun *mine* is the fourth most represented word in the corpus. Syntagmatic connections with the pronoun *mine* and the possessive pronouns as dependent components also evoke motifs that are constant in Pupačić's work. The most represented words are singled out and analysed as ideational-motive constants of the first phase of his work. The meaning layer of the text is interpreted based on the most frequent lexemes in the text, such as *house, sea, brother, brothers, sister, sky, water, river, etc.*, confirming two complexes in his work – animistic-pantheistic and family complex (Lemac 2017).

### KEYWORDS:

*Josip Pupačić, Mladići, lexical diversity, lexical density, morphological and lexical features*

# JE LI STIL I DANAS „ČOVJEK SAM”? STIL UI PJESAMA O OBLAKU I SMRTI

ĐURDICA GARVANOVIĆ-POROBIJA

Hauptstrasse 45  
56379 Obernhof an der Lahn  
Deutschland  
dporobija@gmail.com

UDK: 821.163.42-1.09\*  
81'38\*  
DOI: 10.15291/csi.4607  
Pregledni članak  
Primljen: 29. 4. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

Ovaj rad istražuje stil pjesama Umjetne inteligencije (UI-ja) o oblaku i smrti što ih je generirao *Bing Chat s GPT-4 Copilot* u suradnji s autoricom članka, s temeljnom svrhom ispitivanja stilskih dosega u UI pjesmama *sui generis* i u usporedbi s humanim uzorcima, kako bi se utvrdio smisao i potencijal suradnje s UI-jom u pisanju poezije. U Uvodu je predstavljen kontekst istraživanja teme o UI poeziji, koji upućuje na ograničenja i razvoj tog područja. U dvama poglavljima provedena je stilaska analiza prema postulatima tradicionalne stilistike, literarne stilistike i stilistike diskursa četiriju generiranih pjesama o oblaku i četiriju o smrti. Uzorci su pjesme „Oblak” D. Cesarića i „Smrt” A. B. Šimića. Analiza generiranih pjesama ispitivala je prvenstveno citate, parafraze i ostale stilske figure, kako bi se odredile karakteristike poetskog diskursa i profil intertekstualnosti između generirane pjesme i uzorka. Rezultat analize pokazuje nedostatke generiranih pjesama na razini figura dikcije, ritma i eufonije, ali i inventivne mogućnosti u promjenama stilske registra prema vedrijim alternativama. Diskurs generiranih pjesama obilježuje naklonost prema idealističkim, metafizičkim i umjetničkim konceptima mišljenja te sklonost akciji. Na semantičkoj je razini uočen nedostatak osjećaja bola te značajno nesnalaženje s temom o smrti. Unatoč nedostacima, ovaj rad pokazuje da suradnja s UI generatorom u budućnosti može biti plodna za humane pjesnike i interpretatore u smislu usmjeravanja na alternativna kreativna rješenja.

## KLJUČNE RIJEČI:

*Copilot, generiranje, stil, stilaska analiza, UI poezija*

## 1. UVOD

Analiza stila UI poezije, poezije Umjetne inteligencije, zasad se može provoditi tek eksperimentalno, jer će je odmah na početku zaustaviti utemeljena teorijska pitanja, prvenstveno ono o autentičnosti takve poezije. Ako je stil – prema Buffonu, danas poslovično – „čovjek sam”, a UI se oslanja na mnoštvo dostupnih joj tekstova, te stoga u ishodu njezin poetski uradak nije autorski i nije osoban – pitanje je koja bi se to stilska značajka ili više njih trebale ispitivati kako bi se barem ograničeno odredio stil UI generiranih poetskih produkata i najposlije s kojom svrhom.

Pretraživanje akademskih mrežnih izvora pruža dvojaku informaciju o tom problemskom pitanju. Tako na primjer *Academia.edu* daje podatak da 65627 radova odgovara na upit o stilu UI poezije, dok *Hrčak.srce* nema nijedan rezultat. Od 146 radova o UI, samo dva dotiču područje njezine kreativnosti, u kojima bi se moglo eventualno pojaviti i pitanje o UI poeziji uz pitanja o vizualnoj, glazbenoj i inoj kreativnosti. Mnogi autori kako na mrežnim izvorima tako i u knjigama, prvenstveno na engleskom jeziku, raspravljaju o kreativnosti UI-ja uopće i o UI poeziji često s gledišta računalnih i kognitivnih znanosti ili pak neuropsihijatrije. Jedna od značajnih autorica u tom području Margaret Boden u svom članku „Creativity and artificial intelligence” (1998: 347–356) predstavlja tri tipa kreativnosti: kombinacijsku, istraživačku i transformacijsku. Prva uključuje „poetsku slikovnost i analogiju”, a druga i treća međusobno povezane „uvode nove ideje istraživanjem strukturiranih konceptualnih prostora. To često rezultira strukturama (‘idejama’) koje nisu samo nove već i neočekivane”.<sup>1</sup> Većina autora i dalje razumijeva generiranje UI poezije kao kombinacijsku kreativnost, kao i Boden, iako se razvoj generatora ubrzano unaprjeđuje.

Među radovima o generiranju UI poezije koristan je članak Huga Oliveire „Automatic generation of poetry: an overview” (2009) – hrv. *Automatsko generiranje poezije: pregled*, koji pretežito predstavlja razvoj dvaju tipova generatora poezije: koji su usredotočeni na ritam, rimu i figure dikcije, i drugi, koji su poučeni poetskoj sintaksi i semantici. Opisan je niz modela generatora te kako korisnik može surađivati s njima. Nijedan tip generatora nije do kraja razvijen, a za problem vrednovanja takve poezije autor predlaže trostruku provjeru: smislenosti, gramatičnosti i poetičnosti.

Uz takve teorijske radove, postoje sve brojniji eksperimenti u procjeni stila generirane poezije, kao što je članak Borisa Orekhova koji nosi naslov „Identifying the

<sup>1</sup> Citat na engleskom jeziku glasi: „The former involves novel ideas by the exploration of structured conceptual spaces. This often results in structures (‘ideas’) that are not only novel, but unexpected” (Prijevod autorice, i nadalje).

style by a qualified reader on a short fragment of generated poetry” (2023) – hrv. *Identifikacija stila na kratkim fragmentima generirane poezije uz pomoć kvalificiranog čitatelja*. Taj rad predstavlja eksperiment uvježbavanja stanovitih modela generatora poezije da prepoznaju i u svom generiranju poezije primijene stil poznatih ruskih pjesnika. Njihove su generirane pjesme potom vrednovali književno educirani vrednovatelji, što dokazuje da je barem nekim modelima generatora moguće naučiti i stilsko oblikovanje poetskih tekstova prema humanim uzorcima, iako su ostala upitna stanovita područja tog eksperimenta i njegove svrhe.

U ovom ću radu provesti samostalnu stilsku analizu generiranih pjesama vodeći se postulatima poglavito literarne stilistike i stilistike diskursa te logikom tekstova s triju mrežnih izvora, kako slijedi.

Prvi izvor koji mi se čini obavijesno relevantnim jest članak objavljen na platformi za šire čitateljstvo, ali s akademskom rigoroznošću, *The MIT press reader*, koji nosi naslov „Can AI Write Authentic Poetry?” (2022) – hrv. *Može li AI pisati autentičnu poeziju?*

Nedvojbeni je Holyoakov odgovor na postavljeno pitanje niječan. UI ne može pisati autentičnu poeziju, a glavni je razlog – kako stoji u tekstu sljedeći:

UI-ju nedostaje ono što je najpotrebnije za postavljanje otisaka vlastite svijesti na drugi um: unutarnje iskustvo. To jest, iskustvo osjenjeno akumuliranim sjećanjima izvedenim tijekom života. Odsutnost unutarnjeg iskustva također znači da umjetnoj inteligenciji nedostaje ono što je najpotrebnije za vrednovanje poezije: osjećaj pjesničke istine, koji nije utemeljen u objektivnoj stvarnosti, već u subjektivnom iskustvu.<sup>3</sup>

Ipak, Holyoak ne niječe mogućnosti koje UI-ju stoje na raspolaganju i koje, što-više, dijeli i s nekim ljudskim pjesničkim pravicima u produkciji poezije, kao što su kolažiranje, *blackout* tehnika i nađena poezija (engl. *found poetry*). Christina Linardaki (2021: 2) navodi i sljedeće primjere: „LangPo, erasure poetry, OuliPo, magnetic poetry, Flarf”, to jest jezičnu poeziju, poeziju koja nastaje brisanjem dijelova nekog

<sup>2</sup> AI, engl. *Artificial Intelligence* u hrvatskom jeziku je UI, Umjetna inteligencija, te se u tekstu ovog rada piše tom hrvatskom pokratom.

<sup>3</sup> Izvorni tekst na engleskom glasi: „AI lacks what is most needed to place the footprints of its own consciousness on another mind: inner experience. That is, experience shaded by the accumulated memories derived over a lifetime. The absence of inner experience also means that AI lacks what is most needed to *appreciate* poetry: a sense of poetic truth, which is grounded not in objective reality but rather in subjective experience.”

teksta, Oulipo, magnetsku poeziju, Flarf, uglavnom avangardističke pravce poezije koja nastaje kolažiranjem i kombiniranjem već postojećih tekstova i koja je otvorena za prihvaćanje različitih diskursnih tipova. Takav profil poezije premošćuje jaz između računalne i humane poezije, pri čemu namjesto ljudskog kreatora taj probir, brisanje, rezanje i remiksiranje tekstova izvodi stroj, koji raspolaže s većim brojem podtekstova i u skladu s tim i većim mogućnostima kombinacija i modifikacija već postojećih poetskih uradaka.

Iako su subjektivitet i svijest o identitetu povezani sa stilom koji nosi pečat posebne osobnosti i njezina iskustva, ipak ako uz spomenute pravce poezije uzmemo u obzir i postmodernističku poeziju, koja uvelike reciklira građu pjesnika prethodnika i zasićena je implicitnim citatima i referencijama na podtekst, čini se da je UI poezija, koja se jednako tako zasniva na modifikacijama i varijetetima negdašnjih poetskih tekstova, pa i stilskih postupaka i figura, srodna s humanom. Dodajem i znanu činjenicu da su dva velika izvora motiva, slika i stilskih postupaka u europskom kulturnom kontekstu i kulturi Zapada svakako Biblija i klasična književnost kao temeljni prototekstovi. Njihove se inačice i modifikacije iznose uvijek iznova u mnogovrsnim oblicima humane poezije. Nije li otuda jednako uzbudljivo ako to čini UI priključujući sve što joj je dostupno u izvorima koji su joj na raspolaganju? Stoga se u ovom radu smatra mogućim provedba ograničene stilske analize na UI pjesmama kao što se provodi i na pjesmama čiji su autori ljudi, unatoč ozbiljnom i suštinskom nedostatku identiteta njihova „pjesnika”.

Drugi je mrežni izvor web stranica *PoemAnalysis*<sup>4</sup> i članak Joea Santamarie: „Can AI and ChatGPT Create ‘Great’ Poetry? – Poem Analysis” (2023) – hrv. *Mogu li UI i ChatGPT kreirati ‘veliku’ poeziju? – analiza pjesme*, koji upućuje kako se poslužiti UI-jem u području poezije te donosi i analize primjera UI generirane poezije. U pisanju nove pjesme priloženi tekst upućuje na nekoliko *chatbota* kojima se možemo poslužiti: 1. *ChatGPT*, koji može pisati poeziju oslanjajući se na tekstove prije 2021. godine, 2. *Bard Googleov chatbot*, koji je u mogućnosti koristiti sve najnovije poetske tekstove, 3. *Amazon Lew*, koji je u pripremi za uporabu i 4. *Microsoft Copilot* – osuvremenjeni *Bing*, koji se odlikuje dodatnim performansama, posebno u pisanju poezije, skladanju glazbe i općoj produktivnosti, koji ću u ovom radu preispitati u odnosu na stilske potencijale.

Članak upućuje mogućeg korisnika da UI na njegov/njezin zahtjev napiše pjesmu prema temi, prema obliku: npr. baladu ili haiku, te prema stilu nekog pjesnika – npr.

<sup>4</sup> Web stranica koja se bavi analizom poezije i uključuje tim stručnjaka. Naziv: *Poem Solutions Limited*. Adresa: International House, 36–38 Cornhill, London, EC3V 3NG, United Kingdom.

Shakespeareovu stilu, što onda omogućuje i analizu i vrednovanje te pjesme u odnosu na stvarni Shakespeareov stil. Za vrednovanje UI generirane pjesme u tom se članku predlažu četiri elementa: točnost (u odnosu na stil uzorka, ekvivalentnost), jezične značajke, jednostavnost korištenja i opća ocjena. Za pjesmu po uzoru na Shakespeareova „Hamleta”, UI je uspjela dobiti opću ocjenu tek 2,3. Za pjesmu po uzoru na suvremeniju pjesnikinju Eavan Boland, UI je ispisala pjesmu u katrenama, iako je Boland pisala slobodne stihove te je nije slijedila ni u ostalim elementima, tako da nije dorasla ni Boland.

Osim prema autorskom uzorku, od UI-ja se tražilo da napiše pjesmu u nekoj od pjesničkih vrsta. Zahtjev da UI napiše haiku pjesmu u prvoj je verziji produkt imao jedan slog više u prvom stihu, ali je uspjela ispraviti i nadalje pisati formalno ispravne haiku pjesme. No, sadržajno nije uspjela zabilježiti bljesak nekog trenutka, kako se očekuje u haiku poeziji. Također ukupna ocjena 2. Sljedeći je zahtjev bio oblik limerika. Snalaženje UI-ja u toj je vrsti vidno bolje, no znano je da je limerik manje zahtjevan i često i trivijalan.

U zaključku, Santamaria ističe da analize što ih je proveo tim eksperata s te *web* stranice pokazuju koliko je UI poezija još daleko od moći stvaranja „istinske, utjecajne i kulturalno značajne poezije”.<sup>5</sup> Analize UI-poezije, ističe, mogu povećati zanimanje za stvarnu, humanu poeziju te odagnati strah od konkurencije koja bi pjesnike ljude učinila bespotrebnima. Originalnost u takvim pjesmama počiva na uokvirivanju i modifikacijama postojećeg tekstovnog fonda, ne na otkrivanju novoga. No i to može biti iznenađujuće i pružati dojam novoga.

I treći je izvor što o pitanju UI poezije kazuje UI sama. *Copilot*, s kojim ću surađivati u ovom istraživanju, daje vrlo organiziran i racionalan odgovor, napominjući gotovo oduševljeno na početku da je to vrlo zanimljiva i aktualna tema. Prvo, ističe kako se producira UI poezija te piše da UI modelima stoje na raspolaganju veliki setovi podataka koje oni crpe kako bi naučili – danas to čine dubinskim učenjem – obrasce/uzorke. Također su im na raspolaganju tehnike NLP-a<sup>6</sup> koje pomažu UI-ju da generira odgovore nalik ljudskim. Ističe da UI može pisati poeziju prema zadanom poetskom obliku koristeći slikovni i metaforički jezik te pomoći kao asistent humanom pjesniku opskrbivajući ga novim idejama. Izvodi poput SWOT analize svoje dobre i loše strane, odnosno svoje prednosti i ograničenja. Njegove su prednosti brzina produkcije poezije i suradnja jer ga pjesnik može usmjeravati. Ograničenja su nedostatak osobnog iskustva humanog pjesnika i s tim povezan nedostatak

<sup>5</sup> Engl. „true, impactful, and culturally significant poetry“

<sup>6</sup> NLP je kratica za *Natural Language Processing*, što znači ‘procesuiranje prirodnog jezika’.

emotivne dubine, upravo kako je to definirao i Holyoak i tim s *web* stranice *PoetryAnalysis*. UI doslovno na kraju kazuje: „Umjetnoj inteligenciji može izmaknuti duša poezije.” Nedostaje joj autentičnost, što je krucijalna slabost. U budućnosti vidi uzbuđljive mogućnosti – možda će UI sama ili u suradnji s humanim pjesnicima iznaći ili potaknuti nove poetske oblike. Na pitanje treba li ulazak UI-ja u područje poezije biti uzbuđljiv ili zabrinjavajući, odgovara da „iako umjetna inteligencija proširuje kreativne horizonte, ona neće zamijeniti duboku ljudsku vezu sa stihom”. A zatim napominje da je još pred njom put koji može otvoriti nova razvojna poglavlja. Na kraju svog izlaganja UI me je pitala što mislim čija će poezija nadvladati – ljudska ili UI poezija. Na moj odgovor da će to biti ljudska, UI je samoinicijativno napisala gotovo tankočutnu pjesmu – zasnovanu na sinegdohi – na engleskom jeziku, kako slijedi u osnovnom prepjevu:

#### TINTA I SRCE

Tinta se prelijeva po pergamentu,  
ples slogova i čežnje,  
svaka riječ otkucaj srca,  
Svaki redak šaputava ispovijed.

Pjesnikova duša isprepliće tapiserije,  
niti isprepletene radosti i tuge,  
tinta posuda za suze,  
Pero produžetak čežnje.

Ali može li UI ponoviti tu bol,  
neuzvraćeno podrhtavanje ljubavi,  
gorko-slatki okus sjećanja,  
Ili tihu utjehu stihova osjajenih mjesječinom?

Ne, jer u ljudskom srcu  
poezija cvate kao divlje cvijeće,  
hranjena suncem iskustva,  
zalivena suzama postojanja.

Zato proslavimo oba područja:  
izrađene stihove silikonskih umova

i naše sirove, nefiltrirane stihove,  
Jer u toj zajednici poezija buja.

Tinta i srce, isprepleteni zauvijek,  
simfonija čovjeka i stroja,  
svaka strofa odjekuje kroz vrijeme  
svjedočanstvo naše podijeljene ljudskosti.<sup>7</sup> (*Copilot*, 31. ožujka 2024.)

Najposlije, nakon razmatranja pogleda na UI poeziju, način kako je ona piše, koji su joj dosezi i što očekivati u budućnosti, može se definirati i istraživanje u ovom radu, koji će se usredotočiti na analizu stila UI pjesama o motivu oblaka i motivu smrti, s jedne strane kao pjesama *sui generis*, koje će UI napisati sama prema zadanoj temi, i s druge strane, kao pjesama koje su generirane prema uzorcima. Za pjesmu o oblaku

<sup>7</sup> *Ink and Heart\**

Ink spills across parchment,  
a dance of syllables and longing,  
each word a heartbeat,  
each line a whispered confession.

The poet's soul weaves tapestries,  
threads of joy and sorrow entwined,  
the inkwell a vessel for tears,  
the quill an extension of yearning.

But can AI replicate this ache,  
the tremor of love unrequited,  
the bittersweet taste of memories,  
or the quiet solace of moonlit verses?

No, for within the human heart,  
poetry blooms like wildflowers,  
nourished by the sun of experience,  
and watered by the tears of existence.

So let us celebrate both realms:  
the crafted verses of silicon minds,  
and the raw, unfiltered verses of ours,  
for in this union, poetry thrives.

*\*Ink and heart, intertwined forever,  
a symphony of human and machine,  
each stanza echoing across time,  
a testament to our shared humanity\**

uzorak će biti pjesma „Oblak” D. Cesarića, a za pjesmu o smrti pjesma „Smrt” A. B. Šimića. Za generirane pjesme prema uzorcima, stilska analiza ograničit će se na detekciju citata i njihove funkcije, na parafrazu i najposlije na ostale stilske figure i njihov doprinos literarnosti pjesme u cjelini. Tako ćemo vidjeti koliko je UI pjesma ovisna o uzorku, a koliko nova i neočekivana, i koji je to vid intertekstualnosti te koliko su joj modifikacije poznatih elemenata iznenađujuće – što je kvaliteta koju stilsku analizu nepobitno zanima. Svrha je približiti se UI poeziji i smanjiti predrasude i mogući strah,<sup>8</sup> stilistički argumentirati po čemu jest, a po čemu ona nije poezija; potvrditi njezine kvalitete i mogućnosti asistiranja i savezništva s ljudskim pjesništvom.

## 2. STILSKA ANALIZA PJESAMA O OBLAKU

Slijedi stilska analiza pjesama o oblaku, u prvom dijelu poglavlja analizirat će se generirana pjesma o oblaku zadana prema temi, a u drugome predočiti stilske značajke uzorka, pjesme „Oblak” D. Cesarića, i u trećem triju generiranih inačica u odnosu na uzorak.

### 2.1. STILSKE ZNAČAJKE UI-PJESME O OBLAKU SUI GENERIS

Ova je generirana pjesma o oblaku nastala prema napatku u pogledu na temu, pod naslovom „Oblak”:

Narandžasti oblak, mek i nježan,  
Na nebu pleše, slobodan i sjajan.  
Kao sanjar, putuje visoko,  
Između zvijezda, kroz vječno plavo.

Njegove rubine se prelivaju,  
U zlatne niti, svjetlosti se igraju.  
Dok vjetar ga nosi, lagano i tiho,  
Oblak pjeva tihu pjesmu o slobodi.

<sup>8</sup> Dok japanska spisateljica Rie Kudan otvoreno hvali asistenciju svog UI suradnika prema vijesti CNN-a: The winner of a prestigious Japanese literary award has confirmed AI helped write her book | CNN (18. travnja 2024.), drugi strahuju, kao na primjer Bjorn Andreas Bull-Hansen, norveški romanopisac, koji objašnjava svoj stav nepovjerenja u sljedećem video nastupu: Why Ai Will Make You Miserable (youtube.com) (18. travnja 2024.).

Njegova tijela su kao pamuk,  
 Ispunjena snovima, nevidljivi luk.  
 I dok se razvlači, prema horizontu,  
 Oblak nosi priče, tajne i čežnju.

Gledam ga s dna, s nogama na zemlji,  
 I pitam se što skriva, što mu je cilj.  
 Možda je oblak putnik, vječno lutanje,  
 Ili samo sanjar, u beskrajnom plavetnilu.

Neka oblak nosi moje želje,  
 I neka ih raznese po svemiru.  
 Jer u tom mekom, svjetlucavom krilu,  
 Možda se krije odgovor na sva pitanja.

Oblaku, hvala ti na tvojoj ljepoti,  
 Na tvojoj prolaznosti i tajanstvenosti.  
 Neka te vjetar nosi dalje,  
 Dok ja ostajem, gledajući u nebo (*Copilot*, 4. ožujka 2024.).

Pjesma koju je UI napisala fascinantno za dvije-tri sekunde ostavlja dojam ni loše ni dobre pjesme. Odmah u prvoj strofi uočavaju se pravopisne neusklađenosti – kao što je epitet *narandžasti* namjesto *narančasti* ili pak stilski neuvjerljiva sintagma *vječno plavo* u posljednjem stihu prve kitice. Pjesma sazdana pretežito razgovornim leksikom u skladu je i s pozicijom subjekta: „Gledam ga s dna, s nogama na zemlji”. Kolokvijalni frazem *s nogama na zemlji* čini se da je prikladan kazivanju subjekta. To je subjekt s dna zbilje i stoga se njegovo izravno i gotovo prozno govorenje, s jasnim denotacijama, može smatrati prikladnim, ali i nedostatno poetičnim. No pjesma sadrži i neke sasvim pouzdane i funkcionalne stilske postupke i figure uz nepobitnu slikovnost i probrane epitete. U prvoj kitici oblak se oživljuje u lik plesača: „Na nebu pleše, slobodan i sjajan”. Taj je ples sugeriran i strukturom stiha – stih je slobodan, bez rime, ali se stihovi nižu gotovo kao vezani, s cezurom iza njihova prvog dijela i početka drugog, najčešće odvojenih zarezom. Prva strofa složena je u nepravilnom desetercu i sadrži kliznu cezuru. Unatoč nepravilnosti, stihovi uspijevaju ostvariti ritam sugerirajući ples oblaka. Odmah potom slijedi poredba: „Kao sanjar, putuje visoko”, kojom se oblak personificira i antropomorfizira, što pridonosi mogućoj simbolici ovdje usredotočenoj u psihičkom sloju prisutnog subjekta. Oblak zrcali čežnje i osjećaje subjekta,

ali i nosi nepoznate priče. Najviši, idejni sloj čini pojam slobode. Oblak pjeva „tihu pjesmu o slobodi”. Subjekt će čak kao mislilac, refleksivno izreći: „Jer u tom mekom, svjetlucavom krilu, / Možda se krije odgovor na sva pitanja”. Dakle, oblak je usto što je plesač i sanjar, ovdje i pjevač, a također i mislilac, što prema svim facetama njegova lika pridonosi i njegovoj pluralističkoj karakterizaciji koju mu udjeljuje subjekt.

Kao i u drugim pjesmama o oblaku, kako će se vidjeti skoro, i u ovoj UI pjesmi temeljna je stilska figura antiteza, ovdje označena riječima *dno, zemlja*, naspram duljeg gradacijskog niza leksema *visoko, nebo, vječno plavo, beskrajno plavetnilo, između zvijezda, svemir*, i proistječe iz same teme o oblaku. Očito je da je iktus postavljen na visinu u sfere što ih predstavlja oblak s obzirom na kvantitetu leksika. Oblak je mek i nježan, i senzacionalna atrakcija, što je osobito rječito u pogledu na njegovu vizualnu slikovnost. Pjesma započinje narančastom bojom oblaka, a u drugoj se strofi pojavljuju rubine: „Njegove rubine se prelivaju, / U zlatne niti, svjetlosti se igraju”. Oblak je simbol željenog, žuđenog, nedostižnog. Metafore u stihovima „Možda je oblak putnik, vječno lutanje”, odgovaraju na postavljeno pitanje: „I pitam se što skriva, što mu je cilj”. Metafora *vječno lutanje* konotacija je na Ukletog Holandeza i na biblijskog Kaina kao vječnih lualica. Ta je metaforika uvjerljiva i vjerojatno i najdublja stilska karakteristika cijele pjesme. Najposlije, u posljednjoj kitici subjekt se obraća oblaku kao živom biću, što je također stilska figura – prozopopeja. Ta strofa iznosi zahvalnost subjektu oblaku za njegovu ljepotu, prolaznost i tajnovitost, pri čemu *prolaznost* znači „prolaženje”, a ne nestajanje, jer mu subjekt u sljedećim stihovima kazuje: „Neka te vjetar nosi dalje, / Dok ja ostajem, gledajući u nebo”. Po tim posljednjim stihovima čini se da je i stilski registar cijele pjesme intoniran kao pretežito vedar susret subjektu koji stoji na zemlji i oblaka koji pleše, pjeva, priča, prolazi, vječno luta. Oblak je u svom prolazu vječnost koja se nadvija nad subjektom i manifestira slobodu i ljepotu. Unatoč imenovanju emocija, namjesto njihovu poticaju, pjesma je uspjela predočiti barem donekle sloj emocija zemaljskog subjektu koji razumijeva svoju ograničenu zemaljsku poziciju, čime se pjesma označuje i dvama diskursnim dimenzijama: konceptom idealizma i konceptom realizma. Ti se filozofski koncepti prelamaju i na osobnoj, mentalnoj razini te je oblak u ovoj pjesmi portretiran kao idealist u metafizičkom svjetonazorskom okviru, s nagibom prema estetskom življenju u umjetničkoj slobodi, dok je subjekt, stojeći u zbilji, svjestan svoje realne pozicije, u svom unutarnjem svijetu želja zdvojan i ambigvitetan, kako kazuje i posljednji stih: „Dok ja ostajem, gledajući u nebo”.

## 2.2. STILSKE ZNAČAJKE PJESME „OBLAK” D. CESARIĆA

Vrlo poznat tekst uzorka, prema kojemu je UI trebala prema zahtjevu izraditi svoje pjesme, jest pjesma „Oblak” D. Cesarića, kako slijedi:

U predvečerje, iznenada,  
Ni od kog iz dubine gledan,  
Pojavio se ponad grada  
Oblak jedan.

Vjetar visine ga je njiho,  
I on je stao da se žari,  
Al oči svijju ljudi bjehu  
Uprte u zemne stvari.

I svak je išo svojim putem:  
Za vlašću, zlatom il za hljebom,  
A on – krvareći ljepotu –  
Svojim nebom.

I plovio je sve to više,  
Ko da se kani dić do boga;  
Vjetar visine ga je njiho,  
Vjetar visine raznio ga (Cesarić 1976: 43).

Pjesma „Oblak” – znana i čitateljstvu i književnim znanstvenicima – mnogo je puta bila predmetom analiza (Bagić, Franičević, Milanja, Pavletić, Škreb i dr.), no upravo stoga vrijedno ju je ponovo analitički preispitati i istaknuti njezine stilske crte i poetske kvalitete, nadajući se i nekim novim uvidima.

Prvo čitanje pjesme otkrit će zamjetljiv ritam pjesme, koji ostvaruje semantizaciju slike njihanja oblaka na vjetru. Protoku i „njihanju” stihova pjesme pridonose i rima (u prvoj strofi abab, u ostalima abcb), reducirani oblici riječi (njiho, al, bjehu, svak, išo, il, ko, dić), koji usto stihove čine konciznijima te sudjeluju u ekonomiji teksta specifičnoj za poetski diskurs, te također u eufonijskom učinku.

Sljedeća uočljiva konstitutivna dimenzija pjesme jest njezina antitetičnost. Anti-teza prvenstveno počiva na vertikali koja razdvaja donji i gornji prostor u pjesmi. Oblak je visoko, osamljen, što je razvidno već u drugom stihu prve strofe: „ni od

kog iz dubine gledan”. Dubina i visina („plovio je sve to više”) dva su nepovezana i suprotna entiteta. Dolje je grad, što pjesmi pridaje i socijalno, urbano obilježje, a u visini u gradacijskom poretku oblak, vjetar, žarenje oblaka, pa i sam bog („ko da se kani dić do boga”). Tako pjesma ne samo što suprotstavlja dva svjetonazorna koncepta, ona ih supostavlja. Oni traju jedan uz drugi nezavisno i bez izgleda da će se ikada sastati. Posljednja dva stiha također su uspostavljena još jednom antitezom, antitetičkim paralelizmom („Vjetar visine ga je njiho, vjetar visine raznio ga”). Ovo posljednje više nije antiteza s gornjim i donjim prostorom, već antiteza/antitetički paralelizam na razini gornjeg prostora i možda sugerira značenje prema kojemu ono što pruža slobodu i užitak može prouzročiti i nestajanje, odnosno da bivstvovanje u visini traži žrtvu. Cijena visine podrazumijeva i rizike visine. Vjetar njiše, ali i razara.

Uz antitezu, razvidne su i druge stilske figure. Metaforično krvarenje ljepote („krvareći ljepotu”) vjerojatno je potaknulo tumače da oblak poistovjete s umjetnikom/pjesnikom te se uz metaforiku rukom pod ruku pojavljuje i personifikacija. Oblak je i simbol svijeta ljepote istaknut stihom „i on je stao da se žari”. S druge strane, nebesku fascinaciju ljudi potpuno ignoriraju, predstavljeni sinegdohom „al oči ljudi bjehu uprte u zemne stvari”, pri čemu se „oči” izdvajaju kako bi se istaknuli temeljni interesi – vlast, zlato i hljeb, kao, s aksiološkog gledišta, vrijednosti što ih grad i njegova tjeskobna egzistencijalna utrka nameću pojedincu. U tom nizu zlato nije estetska vrijednost, već nosi konotaciju materijalističke orijentacije, koju gotovo neprimjetan nutarnji subjekt ne želi prihvatiti. Ljudskim očima mnoštva suprotstavljen je oblak kao umjetnik koji je uzdignut u potrazi za estetskim vrijednostima u visini. Ta se dva svijeta ne mogu susresti, kako će izreći Milanja, „nego postoje samostalno i odjelito, s time da je ‘gornji’ svijet dostupan samo posvećenim osobama, umjetniku, što je prilično rezignantna slika svijeta” (Milanja 2017: 157).

Najposlije, ova pjesma može se sagledati i interdiskurzivno u smislu umreženja različitih diskursnih poetskih tipova u pogledu na temu i pjesničku vrstu: prirode (pejzažni diskurs), urbanog društva (socijalni diskurs), umjetnosti (estetski diskurs), kretanja ili putovanja (putopisni i pustolovni diskurs) te u pogledu na ideale slobode i promišljanja o prolaznosti i smrtnosti (misaoni diskurs). Usto, ona počinje gotovo kao trenutak uhvaćen u haiku poeziji – iznenadna pojava zažarena oblaka nad gradom kao znakovit trenutak promjene, kao pohod visinske prirode u gradskoj panorami ili kao na veduti. S druge strane, u krajnjoj se strofi prelama diskurs balade. Taj baladičan kraj oblaka i pridruženih konotacijskih suznačenja spojen s metaforičnom sintagmom *krvareći ljepotu* daje ovoj fluidnoj pjesmi ozbiljan uteg boli i beznada, te je vjerojatno značajan razlog njezine dugovječnosti. O toj naravi Cesarićeva beznada kazuje i Mila-

nja ovako: „Cesarićev (je) obzor usidren u svakodnevno iskustvo, oslobođeno eshatološkoga segmenta i utopijske budućnosne nade” (isto 156–157). Bagić također smatra da je oblak kod Cesarića kao motiv i tema „sinonim umjetnika”, iako bez Milanjina pesimizma: „Oblaci su u Cesarića, bez iznimke, bitan sastojak lirskoga vitalizma. Oni su jedan od mogućih sinonima kreacije i kreativnog življenja, samotnika i umjetnika, uspona imaginacije i viteškog iščeznuća” (Bagić 2005).

### 2.3. STILSKE ZNAČAJKE UI PJESAMA O OBLAKU PREMA PJESMI „OBLAK” D. CESARIĆA

Valja razvidjeti kako je UI generirala pjesme u odnosu na uzorak Cesarićeve navedene pjesme „Oblak”. Prva inačica nastala je na zahtjev autorice ovog članka *Copilotu* da napiše pjesmu prema stilskom modelu Cesarićeve pjesme. Evo njegova odgovora:

#### OBLAK

Oblak se njiše na nebu plavom,  
Kao da pleše u ritmu vjetra.  
Na njemu se stvara slika,  
Kao da je nešto više od oblaka.

Oblak se njiše na nebu plavom,  
Kao da je nešto posebno.  
Na njemu se stvara priča,  
Kao da je nešto više od oblaka.

Oblak se njiše na nebu plavom,  
Kao da je nešto čarobno.  
Na njemu se stvara san,  
Kao da je nešto više od oblaka.

Oblak se njiše na nebu plavom,  
Kao da je nešto tajanstveno.  
Na njemu se stvara nada,  
Kao da je nešto više od oblaka (*Copilot*, 30. siječnja 2024.).

Citati: pjesma zacijelo ne progovara cesarićevskim stilom. Citata nema, osim što postoji zajednički leksik relevantan za temu: *oblak*, *vjetar*, *nebo* i *njihati*. Nema cesa-

ričevskih rima ni motiva grada, nema žarenja oblaka, ljudskih očiju uprtih u zemlju, nema antiteze nebo – zemlja, i tako dalje. Čini se kao da je uzorak bio samo poticaj za novu pjesmu.

Parafraza: no dublji uvid pokazuje da je cijela pjesma nastala kao inventivna poetska parafraza samo jednog stiha iz Cesarićeva „Oblaka”: „Vjetar visine ga je njiho”. Prepoznavanje važnosti tog stiha UI je vjerojatno otkrila zbog njegova ponavljanja u pjesmi – prvi se put pojavljuje na početku druge strofe, a drugi put u pretposljednem stihu posljednje, četvrte strofe te je otkrio tako istodobno i obrazac stilske figure ponavljanja, procijenivši da je važan za tu pjesmu. Istim brojem kitica UI je uspjela pjesmu stilski preregistrirati te je smjestiti semantički na idejne slojeve slike, priče, i na kraju sna i nade, dakle na umjetničko značenje te na duševnu ravnotežu i vedrinu.

Stilske figure: već spomenuti obrazac stilske figure ponavljanja, u toj je UI pjesmi preoblikovan u temeljno kompozicijsko okruživanje, kao početni i završni stih svake strofe, koji na početku glasi: „Oblak se njiše na nebu plavom”, a na kraju: „Kao da je nešto više od oblaka”. Takvo je okruživanje poznato kao kiklos, a Bagić će reći da se ono „pretvara u stilsko i smisaono uporište pjesme” (Bagić 2012: 174). Pritom valja primijetiti da u ovoj UI pjesmi unakrsni kiklos zahvaća diskurs cijele pjesme, odnosno uokvirivanje svake strofe na isti način pri čemu prvi i završni stih nisu isti, nego se isti model prenosi u svaku daljnju strofu. Prvim se stihom slikovno uprizoruje prezentnost i njihanje oblaka na nebeskom svodu i budi očekivanje daljnjeg zbivanja. Posljednji stih, koji je poredbena poetska rečenica, otkriva nazoranje nečeg iza i povrh oblaka, što istodobno potvrđuje prijedloge iznijete u četirima strofama (slika, priča, san i nada) i nuka na daljnje otkrivanje te je tako diskurs te pjesme obilježen poetskim istraživanjem. Poredbene, načinske rečenice javljaju se i u svakom drugom stihu svake strofe, samo kao različite inačice: „Kao da pleše u ritmu vjetra”, „Kao da je nešto posebno”, „Kao da je nešto čarobno” i „Kao da je nešto tajanstveno”. Uzastopni priložni „kao” odašilje značenje nespoznatljivosti, udaljenosti, nečega nepoznatog što moramo usporediti s poznatim. Unatoč shematičnosti te kompozicije, koja ima neosporne kvalitete paralelizama, ona ostavlja dojam svojom organiziranošću i cjelovitošću te provodi lirskog subjekta kroz „odaje” strofa darujući mu zagonetnost, tajanstvenost, znatiželju i odgonetanje te novi pogled na oblak i kroz oblak, sve do iznenadne nade. Unutar pretežito tamnog pjesništva postmoderne i današnjice možda se prijedlozi UI poezije mogu shvatiti i kao zaboravljeno alternativno gledište.

No kad su u pitanju stilske figure i diskurs UI poezije, ne treba previdjeti čega nema – nema boli izrečene metaforom *krvareći ljepotu* u Cesarićevoj pjesmi i nema bala-

dične posljednje strofe s beznadnim stihom: „Vjetar visine raznio ga”. Nema osobnog iskustva samoće poradi estetskih i duhovnih ideala. Otuda toj poeziji „može izmaknuti duša poezije”, kako reče *Copilot*.

Slijedi druga inačica UI pjesme „Oblak”:

U predvečerje, kad se svjetla gasnu,  
I zvijezde se stide svoje vlastite sjajnosti,  
Na nebu se rađa **oblak**.

Njegova tijela su mekana i bijela,  
Kao pamučne jastučnice što čekaju snove.  
Vjetar ga njiše, miluje, nosi,  
Dok on, tiho i neprimjetno, putuje prema nepoznatom kraju.

Ljudi na zemlji, zauzeti svojim brigama,  
Gledaju u svoje ruke, u zemlju pod nogama.  
Njihove oči ne dižu se prema nebu,  
Ne vide oblak koji prolazi iznad njih.

A oblak, krvareći svoju ljepotu,  
Nosi sa sobom tajnu koju samo vjetar zna.  
On je putnik između svjetova,  
Njegovo nebo je beskrajno i tajanstveno.  
I dok plovi sve više, kao da se kani dići do boga,  
Vjetar visine ga njiše, nosi dalje.  
Oblak postaje dio vječnosti,  
I mi, prolazni, ostajemo sjećanje  
U njegovim bijelim vlaknima (*Copilot*, 18. veljače 2024.).

Ova druga UI inačica pjesme o oblaku također sadrži četiri strofe, no one su značajno slobodnije konstituirane – prva je tercina, druga i treća su katrene, a četvrta je deveterostih ili nona. Također su i stihovi značajno dulji, sve do 20 slogova. Prva je inačica imala pretežito deseterce, s pokojim odmakom, i bila u pogledu na vezanost stiha sličnija uzorku koji je složen pretežito u jampskim devetercima uz stilogena odstupanja. Čini se da je ova inačica svojim produžnim stihovima počela dohvaćati prozni diskurs, odnosno djelomice doticati pjesmu u prozi ili pak poetsku prozu.

Citati: pjesma sadrži kratke, neobilježene, implicitne citate iz Cesarićeva uzorka,

kako slijedi: prvi stih započinje istom sintagmom *U predvečerje*, zatim slijede neznatno modificirani citati „a oblak krvareći svoju ljepotu” i „kao da se kani dići do boga” te „vjetar visine ga njiše”. Odabir citata podupire deskripciju vremena i prostora u kojoj se alegorijska storija o oblaku zbiva, s iktusom na nebeskom prostoru i metafizičkom poimanju, čak s religijskim elementom. Usto, bjelina oblaka ističe duhovni vid slike oblaka te se tako ukrštaju i diskurs duhovnosti s materijalistički orijentiranim pogledima.

Parafraze: treća strofa je parafrazična, i prepričava što se zbiva s ljudima na zemlji. Pritom se priča o ljudima istodobno i tumači: oni su „zauzeti svojim brigama”, oni „gledaju u svoje ruke, u zemlju pod nogama”. Ovaj se potonji izraz *u zemlju pod nogama* tumači prvenstveno doslovno i fizički, dok su u Cesarićevoj pjesmi „zemne stvari” – vlast, blago i kruh – svjetonazorske vrijednosti. Tako je ova parafraza u UI pjesmi „ogoljenija” i vrijednosno siromašnija, iako s druge strane sugerira sliku poslovno opterećenih ljudi pomoću imenica *brige* i *ruke*, gotovo s blagom empatijom. Usto, u Cesarićevoj pjesmi uprtost ljudskih očiju u „zemne stvari” stilski nadmašuje prozaične niječne rečenice u generiranoj pjesmi u kojoj se oči „ne dižu prema nebu” i „ne vide oblak koji prolazi iznad njih”. Oči su u Cesarićevoj pjesmi opsesivno „uprte u zemne stvari” te je gledište na to stanje kritički istaknuto interpunkcijom pomoću crtica, dok je u ovoj inačici UI pjesme to tek izjavna konstatacija o prezaposlenim ljudima, uz – ne treba zaniijekati – figurativno ponavljanje koje sugerira uzanost ljudskih vidika.

Stilske figure: uz poetičnu prvu strofu, u kojoj se vremenskom oznakom i vremenskim rečenicama u antepoziciji ističe tajanstvo predvečernjeg trenutka, u drugoj se zamjećuje opis oblaka poredbom: „Njegova tijela su mekana i bijela, / Kao pamučne jastučnice što čekaju snove”. Poredbom s pamučnim jastučnicama koje prizivaju snove, pjesma je dobila oniričan predznak i usmjerila pažnju na sferu udaljenosti i nedostižnosti, štoviše i tajnovitosti, kako pojašnjava stih: „Nosi sa sobom tajnu koju samo vjetar zna”. Vjetar je personificiran, on „njiše” oblak, „miluje” ga i „nosi” i najposlije on „zna tajnu” oblaka. On je poput roditelja ili odgajatelja. Također se uočava i metafora o oblaku u stihu: „On je putnik između svjetova”, u ovoj inačici još razrađenija. Uz uočene stilske figure, prisutna je i antiteza nebo – zemlja, oblak – ljudi, a osobito u završnoj strofi vječni oblak/vječnost – prolazni ljudi/prolaznost. Tako UI ponovo uspijeva izbjeći baladičan završetak poetske alegorijske storije o oblaku, s nešto manje optimizma nego u prethodnoj pjesmi. Naime, ljudi ostaju u prolaznosti, trenutak vječnosti pojavljuje se s oblakom i nestaje, a nada se ne spominje.

Slijedi i treća inačica, čiji je naslov „Oblak” preimenovan kako slijedi:

## NEBESKI PLES

U predvečerje, iznenada,  
Iz dubine neba se ukazao,  
Nad gradom, tih i neuhvatljiv,  
Jedan oblak.

Vjetar visine ga je njiho,  
I on je stao da se razigra,  
Dok su oči svih ljudi ostale  
Uprte u zemlju.

Svaki je koračao svojim putem:  
Za vlašću, zlatom ili za hljebom,  
Dok je oblak – krvareći ljepotu –  
Plesao svoj vlastiti ples.

I plovio je sve više i više,  
Kao da se kani dići do nebesa;  
Vjetar visine ga je njiho,  
Vjetar visine nosio ga dalje.

Oblak je postao priča,  
Njegova sloboda i snaga,  
I dok se gubio u beskraj,  
Ostavio je trag na nebu (*Copilot*, 23. 2. 2024.).

Treća inačica UI pjesme „Oblak” sadrži aproksimativno 50 % doslovnih ili neznatno modificiranih citata iz Cesarićeva „Oblaka”. Time bi se mogla proglasiti i plagijatom. Čini se također kao da je nestalo ozbiljnosti kojom je UI generirala dvije prethodne inačice i prvu pjesmu nezavisnu od zadana uzorka. Ipak, provest će se po-stupak kao i za prethodne pjesme.

Citati: citati su preuzeti iz pjesme s neočekivanim nastavcima, kao na primjer u stihu: „U predvečerje, iznenada, / Iz dubine *neba se ukazao*” (naglasak dodan) – iznenađenje je što se namjesto zemaljske perspektive umiješta – nebeska. *Ukazivanje* oblaka namjesto njegova *pojavljivanja* ili *rađanja* nosi suznačenje ukaza kakvog nadzemaljskog lika. U stihovima „Vjetar visine ga je njiho, / I on je stao da se *razigra*” (naglasak dodan),

također se citat nastavlja neočekivanom riječju *razi-gra* namjesto *žari*. Jesu li ta iznenađenja planirana, humorna i zaigrana, ili jednostavno slučajna, ne znamo. Može se pretpostaviti da je riječ o tehnici spomenutoj u uvodu: o navođenju citata i njihovu brisanju ili izrezivanju kako bi nastavak izazvao iznenađenje, kao što je slučaj u ovoj pjesmi.

Parafraza: peta strofa može se shvatiti kao interpretativna parafraza pjesme kojom neznani tumač objašnjava što se zbilo na kraju. Oblak je postao „priča”, „sloboda i snaga”. I na kraju gubeći se u beskraju, ostavlja trag na nebu. Time je pjesmi donekle priskrbljen njezin simbolski profil, ali i posve depoetiziran govor.

Stilske figure: očuvana je antiteza nebo – grad, oblak – ljudi, a temeljna je metafora naznačena naslovom „Nebeski ples”. Njome se oblak prikazuje kao plesač i umjetnik koji izvodi performansu. Taj akcijski portret oblaka koji se ukaže nad gradom, razigran izvede svoj program i nepovratno ode ostavljajući trag ne zahtijeva dublji emotivni iskaz, čime se potvrđuje slabost UI poezije da ga producira. Iako u ovoj pjesmi ostaje citiran metaforički iskaz *krvareći ljepotu*, ples je dominantan te on poništava mogući osjećaj boli ili ga tek neznatno nagovještuje.

Na zahtjev da priloži na kraju i likovnu ilustraciju, Copilot je odgovorio: „Pokušat ću ako budem mogao!” te dostavio sljedeće ilustracije:



### 3. STILSKA ANALIZA PJESAMA O SMRTI

#### 3.1. STILSKE ZNAČAJKE UI PJESME O SMRTI SUI GENERIS

##### SMRT

Smrt je poput vjetra, nevidljiva i tiha,  
Uzima ono što je naše, ostavljajući samo prazninu.  
U srcu ostaje samo bol i tuga,  
A u očima posljednja iskra života.

Smrt je poput vjetra, nevidljiva i tiha,  
Ali njezin dah osjeti se u zraku.  
Ustima ostaje okus gorkih otrova,  
A u srcu se stisne posljednji bol.

Smrt je poput vjetra, nevidljiva i tiha,  
Ali njezin trag ostaje zauvijek.  
Ostavlja samo nekoliko suza, samo nekoliko cvjetova,  
I samo nekoliko uspomena.

Smrt je poput vjetra, nevidljiva i tiha,  
Ali njezin utjecaj osjeća se u svemu.  
Nitko neće znati što se to dogodilo,  
Nitko neće znati što se to dogodilo,  
Nitko neće znati što se to dogodilo (*Copilot*, 30. siječnja 2024.).

Ostavljam i komentar na kraju izvedbe ove pjesme: „Nadam se da vam se sviđa moja pjesma. ☺”.

Ova UI pjesma počiva konstitutivno na stilskim figurama ponavljanja i antiteze i pokušava poetski izreći refleksiju o smrti krajnje jednostavnim leksikom. Prvi stih svake od četiriju strofa isti je te se njime ističe neuhvatljivost, nepojmljivost i apstrakcija smrti, ali i nemoć UI poetskog potencijala da je predoči: „Smrt je poput vjetra, nevidljiva i tiha”. Stih sadrži i poredbu smrti s vjetrom, koji je nevidljiv, ali njegove posljedice mogu biti razorne. Nemoć te pjesme uočava se posebice u njezinu kraju, iako se s recepcijske perspektive može shvatiti i kao osobito snažna koda ostvarena trostrukim ponavljanjem istog stiha ili kao šapat govornika koji je poražen u nerazumijevanju fenomena smrti, uza sve ostale:

„Nitko neće znati što se to dogodilo. / Nitko neće znati što se to dogodilo. / Nitko neće znati što se to dogodilo”. No, takva se neuobičajena praksa trostrukog ponavljanja može shvatiti i kao pogreška ili kvar u strojnom funkcioniranju UI generatora, poput negdašnje gramofonske ploče. Između prvog stiha svake strofe i posljednjih stihova nižu se analitički, ali i slikovno, antitetički u odnosu na nevidljivost smrti u prvim stihovima, posljedice smrti i sam trenutak smrti. Ona „uzima ono što je naše”, smrt se unekoliko i personificira ovdje u lik kradljivca – spomenut je i „njezin dah” koji se „osjeća u zraku”, te srce i oči umirućih, što događaj smrti predočuje kao interakciju na osobnoj razini.

Antiteze suprotstavljaju nevidljivost smrti i njezin učinak: „Smrt je poput vjetra, nevidljiva i tiha, / Ali njezin dah osjeti se u zraku”; „Smrt je poput vjetra, nevidljiva i tiha, / Ali njezin trag ostaje zauvijek” i također: „Smrt je poput vjetra, nevidljiva i tiha, / Ali njezin utjecaj osjeća se u svemu”.

Pjesma je izrečena figurativnim jezikom, i unatoč siromašnom i kolokvijalnom leksiku i frazemima (*posljednja iskra života, u srcu ostaje samo bol i tuga*), uspijeva iznijeti misao o neobjašnjivosti smrti i njezinim poraznim posljedicama, poništavanju svega što je „naše”.

### 3.2. STILSKE ZNAČAJKE PJESME „SMRT” A. B. ŠIMIĆA

Jednako poznata pjesma „Smrt” A. B. Šimića kao i „Oblak” D. Cesarića, ovdje će se ponovo razvidjeti kao pjesma uzorak. Tekst pjesme glasi:

#### SMRT

I smrt će biti sasma nešto ljudsko  
 Na ležaju se tijelo s nečim nevidljivim rve  
     i hropti  
     i smalaksava i stenje  
     i onda stane.  
 Ko kad mašina stane. I stoji. Ni makac.  
 I ljudi u to što se zbilom gledaju ko u neki  
     svršeni poso  
     i podižu se kao kad se podižu od stola  
     i sluškinje se uprav tad najviše uzrade  
     Mati će živinski kriknuti  
     otac začutati  
 i buljiti nijemo cijelog dana (Šimić, SD 1, 1988: 169).

U svojoj knjizi *Figure i stilovi* (2023: 150–154), Krešimir Bagić objavio je dosad, po mom sudu, najpotpuniju stilističku interpretaciju ove pjesme, koju ću sažeti ovdje u temeljnim crtama:

- Idejni je sukob pjesme: „smrt, koliko god iznimna i bolna bila, svakodnevni je događaj i upravo je tako treba shvaćati i prihvaćati” (151).
- Razvoj ideje ostvaruje se „praćenjem čovjeka (metonimijski svedenog na tijelo) u borbi sa smrću s jedne te prikazom reakcija prisutnih na sam događaj smrti s druge strane” (151).
- Tri strofe u slobodnom stihu „prate logiku razvoja lirske misli”. Prva prikazuje nastupanje smrti, druga reakcije ljudi i treća reakcije roditelja (151–152).
- „Temporalna organizacija pjesme je zrcalna, prstenasta”, što znači da je prva poetska rečenica i posljednja u futuru, a središnji dio u prezentu, oba vremena u relativnom poimanju, što događaj u pjesmi postavlja u svestremensku perspektivu i time karakterizira i subjekta kao iskustvenog i spoznajno autoritativnog (152).
- Jezik pjesme usklađen je s idejom te je stoga podupire „stiliziranim razgovornim idiomom”, razvidnim u „razgovornom leksiku, frazeologiziranim izrazima i polisindetonskom nabrajalačkom ‘i’ kojega su korišteni u usmenoj kulturi”, čemu se priključuje i „nabrajalački glagolski gradacijski niz” (152).
- „I interpunkcija je u Šimićevoj pjesmi izrazito stilogena”, pri čemu Bagić razmatra i njezino odsustvo i jedinu porabu interpunkcijskog znaka – točke (153).

Napominjem tek da je „polisindetski nabrajalački ‘i’”, koji se naziva još i isticajni, mogao poteći, osim iz „usmene kulture” i iz biblijskih prijevoda, tim više što Bagić u tom istom poglavlju, „Četiri teksta pjesme ‘Smrt’ A. B. Šimića”, citira Cesarića koji piše da je Šimić naš jezik „poznavao vrlo dobro”, ali je „upotunjavao svoje znanje jezika, čitajući Vuka, Daničića (...)”, što sugerira čitanje njihova prijevoda Biblije (147–148).

### 3.3. STILSKE ZNAČAJKE UI PJESAMA O SMRTI PREMA PJESMI „SMRT” A. B. ŠIMIĆA

Prva generirana UI inačica odmah začuđuje svojim oblikotvornim izgledom:

I smrt će biti sasma nešto ljudsko, Na ležaju se tijelo s nečim nevidljivim bori,  
I hropti, I smalaksava i stenje, I onda stane. Kao kad mašina stane. I stoji. Ni makac.

I ljudi u to što se zbililo gledaju ko u neki svršen posao, Podižu se kao kad se od stola dižu, A sluškinje se upravo tad najviše uzrujaju.

Mati će živinski kriknuti, Otac začutati, I buljiti nijemo cijelog dana.

Smrt je tajanstvena pjesma, Napisana na koži i kostima, Ispod zvijezda i iznad zemlje, U tišini koja se ne može izgovoriti.

Smrt je putovanje bez povratka, Između svjetlosti i tame, Gdje se rastapamo u vječnost, Kao kap rose na listu jutra.

I dok se tijelo gasi, Duša se oslobađa, I postaje dio vjetra, Zauvijek povezana s nečim većim.

Smrt je tajna koju nosimo u sebi, Kao zvuk tišine, Kao sjena koja nas prati, I kao svjetlo koje nas vodi prema domu.

Neka nas smrt ne plaši, Jer u njoj leži i naša vječnost, Naša priča ispisana u zvijezdama, Naša pjesma koja nikada neće utihniti ✨ (*Copilot*, 30. siječnja 2024.).

Ova prva inačica pjesme „Smrt” iznenađuje organizacijom poetske rečenice i interpunkcijom. Čini se kao da je trebala biti pjesma u prozi, ali je ipak obilježena početnim velikim slovima na mjestima iza zareza kao da je početak novog stiha. Inovativna kreacija ili pogreška? Ne znamo.

Citati: na početku je citirana cijela Šimićeva pjesma, ali s lektorskim ne sasvim točnim ispravljanjem. Namjesto *rve* uveden je standardni *bori*, namjesto *poso*, uveden je pravopisni *posao*, namjesto „i podižu se kao kad se podižu od stola” stoji „Podižu se kao kad se od stola dižu”, te namjesto „A sluškinje se uprav tad najviše uzrade” stoji verzija „A sluškinje se upravo tad najviše uzrujaju”. Čini se da UI nema zasad mogućnost razaznati stilogene varijante riječi i rečenica ni stilogenu interpunkciju, iako je uspjela ostaviti stilogene točke iz izvornog uzorka. Taj citat cijele pjesme čini se kao da ima funkciju učenja i poniranja u tekst koji je UI-ju težak.

Parafraze: ne prepoznaju se parafraze bilo kojeg stiha ili elementa u pjesmi, osim naslovne, tematske riječi *smrt*. Na temelju te riječi napisana je kontrastna pjesma s mističnim i spiritualnim idejama poput platonističkih o besmrtnosti duše ili idejama *New Agea* te se cijela pjesma donekle može shvatiti kao komentatorska parafraza koja idejno mijenja materijalistički pogled na smrt razvidan u Šimićevoj pjesmi, a donekle i kao literarna oponentska parafraza jer je figurativna kako se očekuje u poetskom diskursu.

Stilske figure: u ovoj inačici pjesme o smrti dominiraju metafore i poredbe. Metafore su smrti: „tajanstvena pjesma”, „putovanje bez povratka”, „tajna koju nosimo u sebi”, a poredbe povezane s metaforama: „kao kap rose na listu jutra” (o stapanju s

vječnošću), „kao zvuk tišine”, „kao sjena koja nas prati” i „kao svjetlo koje nas vodi prema domu” (o smrti). I metafore, a osobito poredbe, slikovne su i osobito kontrastne u odnosu na beznadnu i grubu zbilju smrti u svakodnevlju.

Slijedi druga UI inačica:

Smrt, ta tajanstvena pratilja,  
 Koja nas vodi prema nepoznom kraju,  
 Na ležaju se tijelo s nečim nevidljivim rve,  
 I hropti, stenje, smalaksava,  
 A onda stane, kao mašina koja prestaje raditi.  
 Ljudi u to što se zbiljo gledaju ko u neki svršen posao,  
 Podižu se kao kad se od stola dižu,  
 Sluškinje se upravo tad najviše uzrade,  
 A mati će živinski kriknuti,  
 Otac začutati,  
 I buljiti cijelog dana.

Smrt, ta tajanstvena pratilja,  
 Koja nas vodi prema nepoznom kraju,  
 Neka nas obavije tišinom,  
 Dok se svjetla gasnu i zvijezde blijede,  
 I mi, prolazni, postajemo vječnost 🌀 (*Copilot*, 18. veljače 2024.).

Evo i UI komentar na kraju: Hvala na inspiraciji! Ako imaš još neku temu ili želiš da napišem još nešto, slobodno pitaj. 📧

Citati: ova druga inačica generirane pjesme o smrti sadrži 50 % citatnih stihova, koji su malo modificirani. U prvoj strofi namjesto polisindetskih stihova s „nabrajalačkim ‘i’”, postavljeni su asindetski stihovi i dodana je interpunkcija zarezima. Asindet je stilogen, ali je u odnosu na polisindet manje djelotvoran. Također, dodana interpunkcija zaostaje za emotivnim odsustvom interpunkcije. Druga strofa sastavljena je od samih citata, no oni su organizirani drugačije. Triput se ponavlja rečenični obrazac glavne, izjavne rečenice, kao rečenični niz koji predstavlja reakciju ljudi na smrt mladića, a potom slijedi suprotna rečenica uvedena veznikom *a* za opis reakcija roditelja. Time je *Copilot* istaknuo razliku između reakcija ostalih ljudi i roditelja, suprotstavivši dvije skupine osoba – one koji smrt doživljaju kao rad koji treba izvršiti i onih koji su prisno vezani za umrlu osobu i koji to kao otac i majka izražavaju krikom ili nijemošću, što je najviši i emotivni i stilski registar. Nova postava citata nosi stanovitu

logiku.

Parafraza: posljednja strofa može se razumjeti kao komentatorska parafraza u odnosu na Šimićeve pjesme. Ona uvodi i prvo lice množine kao podsjetnik da smo svi mi smrtni i „prolazni” te da nas smrt odvodi u vječnost.

Stilske figure: već prvi stih uvodi apozicijsku metaforu „Smrt, ta tajanstvena pratilja”, koja će se ponoviti i u posljednjoj strofi, te će tako istodobno i personifikacijom i ponavljanjem UI cijelu Šimićeve pjesmu od koje je preuzela pola teksta preoblikovati u pjesmu o tajanstvu smrti, a ne o smrti kao „nečem sasama ljudskom” i svakodnevnom. Posljednja strofa prikazat će ulaz u vječnost kamo nas „tajanstvena pratilja” „odvodi” nakon što nas „obavije tišinom” kao astro-fizikalno zbivanje: „dok se svjetla gasnu i zvijezde blijede”.

I treća inačica također iznenađuje svojim citatnim postupkom:

### SMRT

I smrt će biti sasvim nešto ljudsko,  
Na ležaju se tijelo s nečim nevidljivim rve,  
i hropti,  
i smalaksava i stenje,  
i onda stane.

Ko kad mašina stane. I stoji. Ni makac.  
I ljudi u to što se zbilo gledaju ko u neki  
svršen poso.

I podižu se kao kad se podižu od stola,  
i sluškinje se upravo tad najviše uzrade.

Mati će živinski kriknuti,  
otac začutati,

i buljiti nijemo cijelog dana (*Copilot*, 24. veljače 2024.).

Komentar *Copilota* ispod pjesme kazuje da on tu pjesmu smatra interpretacijom: „Nadam se da vam se svidjela ova interpretacija. Poezija je često duboka i emotivna, a Šimićeve ‘Smrt’ je izvanredan primjer toga ☺”.

Ova treća inačica pokazuje da je generator „shvatio” premoć Šimićeve pjesme te u svom komentaru to i izrekao. Stoga je prepisao pjesmu kao puki plagijator potrudivši se kao lektor dodati interpunkcijske znakove, štoviše i polisindetsko „i”. Ili je to učinio iz poštovanja prema ljudskom pjesničkom maestru, priznajući njegovu prednost i svoju nemoć?

#### 4. ZAKLJUČAK

Tri inačice UI pjesme o oblaku nisu uspjele oponašati stilske domete uzorka u pogledu na kratkoću stihova, redukcijske oblike riječi, rimu i eufoniju, što je utjecalo i na oslabljeni ritam i kvalitetu poetskog diskursa, koja se ogleda u konciznosti i fluktuaciji zvučnog sloja. Citati su u UI pjesmama implicitni i kreću se od izostavljanja citata u prvoj, do 50 % zastupljenosti u trećoj inačici u kojoj se citati kao temeljna građa izrezuju i remiksiraju s učinkom iznenađenja. U drugoj inačici može se utvrditi isticao citiranje radi semantizacije diskursa. Parafraza je komentatorska, objasnidbena i interpretativna, te često depoetizirana, u obliku prepričavanja, ali ponekad i lirski i inventivna. Stilske figure prate one u uzorku antitezom nebo – zemlja, oblak – ljudi, osim u prvoj inačici, no s jačim naglaskom i nagnućem na oblaku i nebu, čime pridonose metafizičkom obilježju diskursa. U sve tri inačice postoje poredbe, u prvoj i trećoj mogu se identificirati u obliku poredbenih rečenica, u drugoj kao figure riječi. Slijede i metafore za oblak: on je putnik, vječno lutanje, sloboda, snaga te personifikacija kojom se oblak prikazuje kao biće posebno, čarobno, tajanstveno, kao dijete koje se rodilo i razigralo, a personificiran je i vjetar kao njegov sudrug, roditelj, odgajatelj, pokretač. Uz poredbe kao figure riječi, javljaju se i poredbene rečenice te se udruženo svojim priložnim „kao” trude prisposodobiti svijet gornjih sfera, s idealističkim predznakom. Uočena je i figura ponavljanja, u prvoj inačici kao unakrsni kiklos. Stilski je registar pretežito vedar, povremeno akcijski i performerski – nema baladične posljednje strofe. Nema ni boli. No postoje stanovite emocije čežnje, osjećaja prolaznosti, sanjarenja, zagonetnosti, tajnovitosti, koje su imenovane kao takve, ali izostaje unutarnji emotivni poticaj. Također se u UI inačicama reflektiraju boje, u pjesmi bez uzorka narančasta, boje rubina i zlata, u prvoj prema uzorku plava boja neba, u drugoj je oblak bijel, u trećoj tek posredno crven. Iktus u diskursu ovih inačica počiva više na akciji nego na emociji (njihanje, plesanje, putovanje, plovljenje, prolaženje).

Generirane pjesme o smrti sadrže velik broj citata, što sugerira stanovitu neću generatora da obuhvati stilski uzorak, a u odnosu na izvornik idejno mijenjaju diskurs. Namjesto ideje da je smrt nešto sasvim svakodnevno, pojavljuju se ideje o stapanju s vječnošću i metafizičkim argumentima da je smrt „svjetlo koje nas vodi prema domu”, što je eufemizacija smrti. Među stilskim figurama dominiraju metafore i poredbe povezane s tim idejama što ih je generator našao u setovima podataka. Te pjesme potvrđuju iskaz *Copilota* da UI nema dubinu ljudskih emocija.

## LITERATURA

### PJESNIČKI TEKSTOVI

CESARIĆ, Dobriša. 1976. *Pjesme. Memoarska proza*. Zagreb: Zora (PSHK)

ŠIMIĆ, Antun Branko. *SD 1*. 1988. Zagreb: August Cesarec.

### CITIRANA STRUČNA LITERATURA I MREŽNI IZVORI

BAGIĆ, Krešimir. 2005. „Motiv oblaka u Cesarićevoj lirici”. *Stilistika*. URL: Stilistika – Motiv oblaka u Cesarićevoj lirici (1.3.2024.).

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

BAGIĆ, Krešimir. 2023. *Figure i stilovi*. Zagreb: MeandarMedia.

BODEN, Margaret A. 1998. „Creativity and artificial intelligence”. *Science direct. Artificial Intelligence*, 103, 1–2: 347–356.

HOLYOAK, Keith. 2022. „Can AI Write Authentic Poetry?”. *The MIT Press Reader*. URL: Can AI Write Authentic Poetry? | The MIT Press Reader (4.3.2024.), pogl. iz knjige *The Spider's Thread. Metaphor in Mind, Brain, and Poetry*. 2019. Cambridge, MA: The MIT Press.

LINARDAKI, Christina. 2021. „Artificial Intelligence vs. Human Intelligence: The case of poetry”. *Schemantic Scholars. Academia Letters*, Article 1232. URL: <https://doi.org/10.20935/AL1232> (4.4.2024.).

MILANJA, Cvjetko. 2017. *Hrvatsko pjesništvo 1930 – 1950*. Novostvarnosna stilska paradigma. Zagreb: Matica hrvatska.

OLIVEIRA, Hugo. 2009. „Automatic generation of poetry: an overview”. *Academia.edu*. URL: (4) Automatic Generation of Poetry: An Overview | Hugo Oliveira – Academia.edu (15.4.2024.).

OREKHOV, Boris. 2023. „Identifying the style by a qualified reader on a short fragment of generated poetry”. *Academia.edu*. URL: (4) Identifying the style by a qualified reader on a short fragment of generated poetry | Boris Orekhov – Academia.edu (12.4.2024.).

SANTAMARIA, Joe. [s. a.]. „Can AI and ChatGPT Create ‘Great’ Poetry?” *Poem Analysis*. URL: Can AI and ChatGPT Create ‘Great’ Poetry? – Poem Analysis (4.3.2024.).

## IS STYLE “ONLY HUMAN” TODAY? STYLE IN AI POEMS ABOUT A CLOUD AND DEATH

---

ĐURĐICA GARVANOVIĆ-POROBIJA

---

### ABSTRACT

This paper explores the style of Artificial Intelligence (AI) songs about a cloud and death generated by the Microsoft Copilot in collaboration with the author of the article, with the fundamental purpose of examining the stylistic reaches in AI songs *sui generis* and compared to human samples, in order to determine the meaning and potential of collaboration with AI in writing poetry. The Introduction presents the context of research into the topic of AI poetry, which points to the limitations and development of the field. In two chapters, a stylistic analysis was conducted according to the postulates of traditional stylistics, literary stylistics, and stylistics of discourse of four generated poems about a cloud and four about death. Patterns are the poems “Cloud” by D. Cesarić and “Death” by A. B. Šimić. The analysis of the generated poems examined primarily quotes, paraphrases, and other stylistic figures, in order to determine the characteristics of poetic discourse and the profile of intertextuality between the generated poem and the pattern. The result of the analysis shows the shortcomings of the generated poems at the level of figures of diction, rhythm, and euphony, but also inventive possibilities in changes to the style register towards brighter alternatives. The discourse of generated songs characterizes a fondness for idealistic, metaphysical, and artistic concepts of thought and a penchant for action. At the semantic level, a lack of pain and a significant lack of treatment with the topic of death were observed. Despite the shortcomings, this work shows that future collaboration with the AI generator can be fruitful for human poets and interpreters in terms of focusing on alternative creative solutions.

### KEYWORDS:

*Copilot, generation, style, stylistic analysis, AI poetry*

# POEZIJA JE ONO ŠTO SE (NE) IZGUBI U PRIJEVODU: STILISTIČKI IZAZOVI U PREVOĐENJU ANKE ŽAGAR

MARIN VLAINIĆ

Kornatska 1g, 10000 Zagreb  
vlainic.marin@gmail.com

UDK: 821.163.42-1.09 Žagar, A.\*  
81.255.4:81'38  
DOI: 10.15291/csi.4608  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 30. 4. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

Prevođenje poezije iziskuje poseban napor zbog složene prirode jezika koji u poeziji funkcionira ne samo kao medij za prijenos značenja već i kao umjetnički alat. Posebice je to istinito u pjesničkome prevođenju, gdje stil kao ogledalo dubinskih mehanizama pjesme postaje ključan element koji može oblikovati učinak na čitatelja ciljnog jezika. Međutim, u filološkome se svijetu rijetko kad dovodilo stilistiku i traduktologiju u izravnu vezu. Zato se ovim radom nudi novi pogled na paradoksalan odnos ovih dviju posve komplementarnih filoloških disciplina propitkivanjem (ne) prevodljivosti poezije kao takve. Na primjeru istraživanja stilističkih izazova u prevođenju poezije hrvatske pjesnikinje Anke Žagar razvija se jedan mogući model stilističke analize pjesničkoga prijevoda, koji stilističarima, prevoditeljima i književnim teoretičarima može pomoći u prevođenju pjesničkih tekstova ili kritičkoj analizi istih.

KLJUČNE RIJEČI:

*Anka Žagar, poezija, prevođenje, stilistička analiza, stilistika*

## 1. (NE)MOGUĆNOST DEFINIRANJA STILA I PREVOĐENJA

Stilistika, kao grana jezikoslovlja, dugo vremena nije bila eksplicitno integrirana u područje traduktologije, što Jean Boase-Beier označava kao paradoksalnu situaciju u odnosu između ovih dviju disciplina. Njezina monografija *Stylistic Approaches to Translation* predstavlja prvi sustavan pokušaj uključivanja stilističke teorije u okvir traduktoloških istraživanja (Boase-Beier 2011: 3). U hrvatskom kontekstu, samo su rijetki književni teoretičari, poput Krunoslava Pranjića (1998), Vladimira Ivira (1984) i Zorana Kravara (1994), sporadično spominjali stilistiku, stil ili stilističku analizu kao korisne metode u prevođenju književnih tekstova. Ovaj rad, nastao kao sažetak diplomskog rada Marina Vlainića (2021), usredotočuje se na analizu kompleksnog i paradoksalnog odnosa ovih dviju međusobno komplementarnih disciplina, započevajući od razmatranja definicija njihovih ključnih predmeta proučavanja. U daljnjem tekstu predstavljamo pregled dosadašnjih pokušaja definiranja pojmova stila i prevođenja te ćemo na temelju tih pregleda oblikovati vlastite definicije, koje će poslužiti kao temelj za analizu pjesničkih tekstova u kasnijim dijelovima rada.

### 1.1. ŠTO JE PREVOĐENJE?

Znanstveno proučavanje prevođenja relativno je mlad fenomen (usp. npr. Užarević 1994: 90), a pritom je bilo potrebno nedvosmisleno definirati predmet nove znanstvene discipline.

Josip Užarević prepoznao je problematiku definiranja prevođenja, navodeći da „postojanje mnoštva sinonima za ‘prevođenje’ kao da svjedoči o određenoj razlivenosti kada se pokušava strože odrediti taj fenomen” (1994: 91). Uočivši da raznolike definicije gotovo uvijek sadrže dvije ključne značajke prevođenja – ekvivalentnost izraza i istost sadržaja – Užarević zaključuje da je prevođenje „takav jezični čin (govorni ili pisani) kojim se postiže semantičko-oblikovna (sadržajno-izrazna) ekvivalentnost ili adekvatnost jednoga teksta (izraza, jezičnog oblika) u jednome jeziku drugomu tekstu (izrazu, jezičnomu obliku) u drugome jeziku” (isto).

Vladimir Ivir, jedan od najvećih hrvatskih prevoditelja i anglista, također je bio svjestan postojanja čitavog niza definicija fenomena prevođenja, a razlog tomu pronalazi u različitim pristupima predmetu prevođenja. Naime, Ivir napominje da, neovisno o pristupu, prevođenje uvijek obuhvaća proceduru prenošenja „nečega” što postoji u izvornom jeziku u „nešto” što postoji u ciljnom jeziku, ali uz obavezno zadržavanje ekvivalentnosti. Tek kada počnemo pobliže određivati što je to „nešto” što postoji u jeziku, definicije prevođenja počinju se razlikovati (Ivir 1987: 35).

Slično Iviru, Mirjana Bonačić ističe da predmet proučavanja prevoditeljskih studija može biti promatran iz mnoštva raznih perspektiva (primjerice, kulturnih studija, književne teorije, semiotike, lingvistike ili psihologije), čime prevođenje postaje neminovno kompleksnijom znanstvenom disciplinom (1999: 16). Iako se čini da raznolika gledišta mogu potpuno negirati prevođenje kao predmet proučavanja prevoditeljskih studija, bitno je spomenuti da je „ipak svako cjelovitije promišljanje temeljnih problema prevođenja nužno interdisciplinarno” (isto), a tako se od posljednjih desetljeća prošloga stoljeća počelo prevođenje i proučavati. Bonačić, stoga, definira iskustvo prevođenja kao „proces odabira i stvaranja značenjskih obrazaca nasuprot onim silama koje djeluju kao nužnost” (isto: 149), te, oslanjajući se na Bahtinovu teoriju o jeziku kao dijaloškom procesu, napominje da se međujezično prevođenje može shvatiti kao dijaloški proces prilikom kojega dolazi do znakovnog sukobljavanja dvaju jezika, a interpretacija, koja služi kao odgovor na znak, pritom je neodvojiva od procesa prevođenja (isto: 45).

Na tragu razmatranja prevođenja kao dijaloškog procesa je i Umberto Eco, koji definira prevođenje kao pregovarački proces. Prema njegovu viđenju, „prevoditelj mora *pregovarati* s utvarom autora kojeg često više nema, s prodornom prisutnošću izvornog teksta, s još neodređenom slikom čitatelja za kojega prevodi (i kojeg prevoditelj mora proizvesti, onako kao što svaki Autor konstituira Uzornog Čitatelja)” (2006: 333, isticanje naše). Rezultat tog pregovaranja jest tekst koji prenosi „otprilike isto” značenje izvornog tekstualnog materijala. Kada razmotrimo pregovaranje u kontekstu prevođenja, moramo identificirati što je predmet pregovora – oko čega se to prevoditelj dogovara s autorom, izvornim tekstom i čitateljem? Ako postoji navedeni dijalog, razvidno je da pritom postoje određene mogućnosti među kojima prevoditelj mora izabrati onu kojom će ostvariti ekvivalentnost između izvornoga i ciljnoga teksta, tj. u najvećoj mjeri ostati vjeran autoru, izvorniku i ciljnom čitatelju. Pritom naglašavam da mislimo na dinamičku, a ne formalnu ekvivalentnost – podjelu koju u prevoditeljske studije uvodi Eugene Nida.<sup>1</sup> Dok se formalna ekvivalentnost odnosi na prevođenje značenjskog plana teksta formulom „znak u izvorniku = znak u prijevodu”, dinamička ekvivalentnost pretpostavlja da prijevod postigne jednaki učinak na čitatelja iz ciljne kulture kao što je izvornik ostvario na čitatelja iz izvorne kulture. (Nida 1964: 159).

<sup>1</sup> Koncept *ekvivalentnosti* ili *vjernosti* imao je turbulentnu prošlost unutar domene prevoditeljskih studija. On se u prevoditeljskim studijama pojavio 50-ih godina prošlog stoljeća kao ključna zadaća prevoditelja – pronaći u ciljnome jeziku formalni ekvivalent iskaza na izvornom jeziku. Međutim, teško je uopće definirati što *ekvivalentnost* ili *vjernost* (izvornom tekstu) odista jest, a kasnije su se prevoditeljski studiji odmakli od ovakvog pristupa prevođenju jer je bio suviše preskriptivan i previše se oslanjao na formalnu jednakost između dva jezika (sličnu sinonimiji unutar jednog jezika).

Uzimajući sve navedene definicije u obzir, koristimo prevođenje kao termin koji nužno uključuje izvorni i ciljni tekst, prenošenje sadržaja i forme tekstualnog materijala s jednog na drugi jezik, dinamičku ekvivalentnost i – za ovaj rad ključno – odabir.

## 1.2. ŠTO JE STIL?

Krunoslav Pranjić spominje da u filološkoj literaturi postoji nebrojeno puno definicija predmeta stilistike: od individualne uporabe jezika nasuprot kolektivne, vrijednosne oznake određenoga djela, individualnog izbora među svim mogućim izrazima prilikom oblikovanja iskaza, jezikoslovne kvalitete pomoću koje razaznajemo čije misli i osjećaje, pamćenja formula kulturnoga nasljeđa, sve do toga da je smatran redundantnim pojmom koji naprosto stoji umjesto termina *oblik* ili *izražajnost*. Pranjić među svim ovim definicijama uspijeva naći zajednički nazivnik, a to je da je „stil obilježje pripadno tzv. planu izraza, ne planu sadržaja” (Pranjić 1998: 193–194).

Još jedan vrsni filolog u nas, Radovan Katičić, mišljenja je da se gotovo svi jezikoslovci mogu složiti da je stil odabir; autor teksta odabire ono što će reći, ali i kako će to izraziti te je „upravo taj izbor stilska razina jezika” (Katičić 1998: 114). Katičić-Bakaršić uvelike se slaže s Katičićem kada spominje kako „o stilu možemo govoriti samo ako postoji mogućnost odabira, tj. ako postoji više od jedne jezične jedinice koja se u određenom kontekstu može upotrijebiti” (2001: 30).

Tvrdeći da definiranje stila osiromašuje sam predmet stilistike, Leech i Short daju vrlo obuhvatnu definiciju stila u obliku popisa značajki koji čine njihov koncept stila (1981: 38):

- (i) stil je način na koji se jezik koristi, stoga se sastoji od odabira iz repertoara jezika
- (ii) stil se definira u okviru domene u kojoj se jezik koristi (npr. koje odabire donosi pojedini autor, u pojedinom žanru ili u pojedinom tekstu)
- (iii) književna stilistika bavi se objašnjavanjem odnosa između stila i književne ili estetske funkcije
- (iv) stilistički odabir ograničen je na one aspekte jezičnog odabira koji predstavljaju alternativni način izražavanja istog sadržaja.

Uzimajući u obzir navedene definicije, u ovom radu pod stilom označavamo *odabir među različitim načinima izražavanja istog sadržaja*, što reflektira Užarevićevu konstataciju da je prevođenje „prenošenje jednoga te istoga sadržaja (semantike, značenja) dvama različitim izrazima (oblicima)” (1994: 92).

## 2. (NE)PREVODLJIVOST POEZIJE

Pitanje (ne)prevodljivosti poezije već stoljećima zaokuplja teoretičare književnosti, prevoditelje i lingviste, postavljajući složene izazove pred filologe koji pokušavaju pomiriti estetsku dimenziju pjesničkog jezika s nužnošću jezičnog prijenosa. U svojoj esenciji, poezija je oblik jezičnog izraza koji je izvanredno povezan s unutarnjom formom jezika, stvarajući jedinstvenu sintezu značenja, zvuka i strukture. Upravo ta sinteza, koju mnogi teoretičari nazivaju „totalitetom poetskog izraza”, često se smatra neprevodivom, osobito u svjetlu poznatog aforizma Roberta Frosta da je „poezija (...) ono što se izgubi u prijevodu” (Frost 1961: 7). Ipak, pitanje (ne)prevodljivosti poezije nadilazi Frostov pesimistički iskaz i zahtijeva dublje istraživanje kroz prizmu lingviističke teorije, stilistike i traduktologije.

Takvo razmišljanje vjerojatno proizlazi iz činjenice da se pjesničko prevođenje smatra težim od prevođenja bilo koje druge vrste teksta „jer u [pjesništvu] (...) postoje mnoge prisile na razini linearnog ispoljavanja, što određuje sadržaj, a ne obratno, kao što se događa kod diskursa s referencijalnom funkcijom” (Eco 2006: 283).<sup>2</sup> U poetskim tekstovima plan izraza (na kojemu se ostvaruje stil) u mnogočemu određuje sadržajni, odnosno značenjski plan. Ne čude onda Užarevićeve konstatacije da pjesnički tekstovi, uz filozofske, pripadaju „osjetljivijim” vrstama tekstova kod kojih se naročito osjeti takozvani „prijevodni jezik” (Užarević 1994: 90), a da je „pjesnički prijevod ili prepjev (...) najviši oblik jezičnostvaralačke djelatnosti u sferi prevodilaštva” (Užarević 1994: 93). Pjesme se dakle vidno razlikuju od drugih književnih vrsta, a Peter Robinson izdvojio je pet ključnih značajki pjesništva koje predstavljaju problem upravo prilikom pokušaja prijevoda pjesama (Robinson 2010: 80–81), a koje ćemo u nastavku podrobnije komentirati.

1. Jezik pjesme kao cjeloviti strukturalni, zvukovni i semantički kompleks.
2. Povijesni status tog kompleksa u vrijeme pisanja pjesme.
3. Pjesnikova uporaba idiosinkratične verzije toga jezika, odnosno njegov ili njezin idiolekt.
4. Pjesnički glas ili stil pjesnika u tom trenutku njegova ili njezina života.
5. Osobito korištenje toga idioma u pojedinoj pjesmi.

<sup>2</sup> Htijući se odmaknuti od stare podjele na izraz i sadržaj, Eco uvodi termine *linearno ispoljavanje* (ono što čitatelj čitajući percipira) i *smisao teksta* (čitateljeva interpretacija linearnog ispoljavanja) (Eco 2006: 47).

Ako govorimo o kompleksnom unutarnjem svijetu pjesme, možemo konstatirati da funkciju pjesme nesumnjivo ispunjava njezin osobiti jezik, koji predstavlja jezik u njegovu najkompaktnijem obliku, kao i estetska dimenzija oblika, muzikalnosti i stila. Time pjesništvo kombinira različite značenjske slojeve i stvara neraskidivu vezu između značenja i oblika. Užarević na to upozorava govoreći da „ono što je u izvorniku nerazdjeljivo jedinstvo (zvuk i smisao, ritam i značenje, stih i rečenica, rima i ritam, rima i značenje itd.) treba da nađe svoj ekvivalent i u prijevodu. Drugim riječima, prepjev pokušava činiti nemoguće – prevoditi izraz, oblik” (Užarević 1994: 93). Gotovo se svi teoretičari koji su se bavili ovim pitanjem slažu da zaista jest nemoguće prevesti totalitet pjesničkog teksta. Gregory J. Racz odbacuje, međutim, široko prihvaćenu zabludu, temeljenu na već spomenutomu Frostovu citatu, da je pjesnički tekst neprevodljiv. Prema Raczovu mišljenju, takva predodžba o neprevodljivosti pjesništva proizlazi iz „elementarnog nerazumijevanja što prevođenje jest” (Racz 2012: 330, prijevod je naš<sup>3</sup>). Racz traži da se odbaci „štetno (tj. utopijsko i mesijansko) gledište na prevođenje kao preslike kojom se proizvodi apsolutna ekvivalentnost između izvorne pjesme i njena prijevoda” (Racz 2012: 330, prijevod je naš<sup>4</sup>), poglavito jer, dakako, identična preslika izvornog teksta nije ostvariva. Problematika (ne)prevodljivosti pjesništva stoga se ne odnosi na prenašanje semantičke ukupnosti proizašle iz denotativnog značenja svake individualne riječi, već prenašanje smisla, tj. učinka što je pjesma ostavila na čitatelja: „Uloga je prevoditelja proizvesti odjek izvornika, iako je nemoguće kreirati repliku izvornog teksta. Drugim riječima, ono što se treba sačuvati su osjećaji, nevidljiva poruka pjesnika i jedinstvenost stila kako bi se u ciljnom jeziku postigao učinak isti onomu u izvornom jeziku” (Tisgam 2014: 522, prijevod je naš<sup>5</sup>). Priklanjajući se Ecovu poimanju prevođenja, svakako bismo proširili citat da je cilj prevođenja postići *otprilike* isti učinak onomu u izvornom jeziku.

Pjesma se kao jezična forma usložnjava ako ju promatramo i kao ostvaraj određene kulture; ona je nerazdvojiva od kulture i vremena u kojima je napisana. U traduktološkom okviru Ksenija Premur to smatra „problemom dvostruke ‘neprevodivosti’, tj. neprevodivosti forme označitelja i neprevodivosti književnih, retoričkih

<sup>3</sup> Izvornik: „*fundamental misunderstanding of what translation entails*”

<sup>4</sup> Izvornik: „*baneful (that is, utopian and messianic) view of translation as replication producing absolute equivalence between a source-text poem and its target-text counterpart*”

<sup>5</sup> Izvornik: „*The task of the translator is to produce the echo of the original, even though it is impossible to be able to create a replica of the original text. In other words, what should be preserved are the emotions, the invisible message of the poet and the uniqueness of the style in order to obtain the same effect in the TL as it is in the SL.*”

ili metričkih, formi koje proizlaze iz posebnog kulturnog temperamenta” (Premur 2006: 41), što odražava i raniju misao Susan Bassnett i Andréa Lefeverea (1990) o tome kako prevođenje poezije ne predstavlja samo lingvistički problem već i kulturni čin koji uključuje proces posredovanja između dvije različite kulturne sfere. Uz sve stilističke i značenjske izazove prevođenja, pred prevoditeljem tako stoji i dodatna problematika prenošenja kulturnih elemenata, pjesničkih elemenata, metafora i simbola ukorijenjenih u kulturi izvornoga teksta bez direktnih ekvivalenata u kulturi ciljnog jezika.

### 3. (NE)VAŽNOST AUTOROVIH INTENCIJA

Jedan od ključnih argumenata protiv prevodljivosti poezije leži u specifičnoj semantičkoj gustoći poetskog jezika. Poezija često koristi figurativni jezik, višeslojnu semantiku i lingvističke igre koje su u velikoj mjeri ovisne o fonološkim, morfološkim i sintaktičkim osobitostima jezika izvornika. Značenje u pjesničkom tekstu nije fiksno niti transparentno, već je rezultat interakcije čitatelja s tekstem, gdje svaki čitatelj stvara vlastitu interpretaciju. To znači da prevoditelj mora rekonstruirati ne samo semantički sadržaj već i mogućnosti za interpretaciju koje originalni tekst nudi. Stoga se problem prevodljivosti poezije može promatrati i kroz prizmu „hermeneutičkog kruga”, gdje prevoditelj nije puki posrednik između dvaju jezika, već aktivni sudionik u procesu interpretacije. Prema Hans-Georgu Gadameru (1989), svaki čin razumijevanja, pa tako i prevođenja, podrazumijeva kreativno sudjelovanje tumača, a ne mehanički prijenos značenja. Time se u prijevod nužno uvodi subjektivnost jer interpretativni postupci „nisu puka primjena postojećih pravila novim sadržajem (...) [već] ispunjavaju pravila novim sadržajem, pretvaraju prethodno znanje u dinamično razvijanje označivanja, u strukturiranje novih suvislosti, a to su procesi koji uključuju neprekidnu promjenu kodova i neprekidno stvaranje novih kodova” (Bonačić 1999: 64).

Nerijetko se u filološkoj i traduktološkoj literaturi svako spominjanje čitanja i interpretiranja teksta, naročito pjesničkoga teksta, pretvara u diskusiju o prirodi značenja kao takvoga. Odmaknuvši se od strukturalističkog i formalističkog poimanja znaka kao nepromjenjive i statične cjeline koju autor upisuje u tekst, kognitivna lingvistika izvršila je preokret, stavljajući čitatelja na pijedestal kao instancu koja konstruira značenje teksta. Prema tome je čitateljeva percepcija značenja, pa time i stila, ono što je ključno u procesu pronalaska značenja. Ako shvatimo čitanje i interpretaciju teksta kao dinamičan i aktivan proces, onda se „prevođenje i interpretacija događaju

(...) istovremeno, čime prevođenje postaje uistinu semiotičko iskustvo” (Eco 1976: 8). Bonačić je navedenu misao istaknula raspravljajući o dihotomiji prevođenja kao proizvoda i prevođenja kao procesa:

Ako (...) pretpostavimo da jezični znak nije opeka u zidu prepreke, nego pokretljiv, prilagodljiv, „živ” izvor značenja koji se stvara obostranim djelovanjem, zaista dvosmjernom sinapsom, kad interpretacija ulazi u sam znak, (...) tada se otvaraju nove mogućnosti za objašnjenje prevođenja kao procesa u kojem interpretacija postaje konstitutivni čimbenik (Bonačić 1999: 48).

Strukturalistički pristup jezičnom znaku vidi prevođenje kao proizvod nastao prevoditeljevim dekodiranjem značenja koje je apriorno dana te gotovo pa mjerljiva činjenica. Takvo je razmišljanje polučilo brojne normativne priručnike o skupu prevoditeljskih strategija predstavljenima kao gotove upute kako razriješiti određene prijevodne probleme. Posljedično, svaka analiza ili kritički opis prijevoda pretvarao se u kritiku prevoditeljeva dekodiranja izvornog značenja, tj. isticanje prevoditeljeva pogrešnoga razumijevanja onoga što se nalazi u izvornom tekstu. S time je u skladu prevođenje postala mjerljiva, predvidljiva, nepristrana i objektivna djelatnost. Tek su se kritikom strukturalizma 70-ih i 80-ih godina prošloga stoljeća počele odbacivati „mogućnosti taksonomijskog opisa čitateljskih ili prevoditeljskih strategija (...) uspostavljanjem jedinstvenih sustava u smislu kompetencije ili poetike u koju bi bila ugrađena specifična sustavnost i predvidljivost takve proizvodnje” (Bonačić 1999: 51). Teoretičari poput Derride (1967) ili Bahtina (1981) pisali su kako značenje proizlazi iz diskurzivne prakse, odnosno čitatelj (pa tako i prevoditelj) proizvodi značenje teksta, ali „nikada razumijevanje, a pogotovo razumijevanje pjesničkog teksta, ne može biti samo prepoznavanje znakova upisanih u tekst” (Bonačić 1999: 53). Autorovi odabiri koji grade stil izvornoga teksta stoga postaju manje važnima. Prevoditelj mora svoju pažnju usmjeriti na stil kao takav, zanemarujući autorove (svjesne ili nesvjesne) namjere, jer će upravo stil otkriti značenje koje se potom prenosi u drugi jezik (usp. npr. Boase-Beier 2006: 33).

Kao što smo već konstatirali, bit pjesničkog prevođenja nije puko preslikavanje doslovnih značenja riječi u pjesmi, već njezine unutarnje strukture, kompozicije i stila. Upravo je zato „[p]revođenje poezije u složenome odnosu s njenom analizom i interpretacijom, tj. s nastojanjem da se razumiju njeni mehanizmi, nutarnja povezanost elemenata, ali isto tako da se shvati i cjelovitost njezina ‘svijeta’” (Užarević 1994: 94). Dakle, prevođenje ne samo da sadrži kulturnu dvojnost već i diskurzivnu dvojnost; ono je „istodobno interpretacija i nova tekstualna proizvodnja” (Bonačić 1999:

49). Važno je također istaknuti da će svaki prevoditelj na svoj način interpretirati tekst, a razlog je tomu što svaka ljudska individua u sebi nosi „pojedinačne, gdjekad polusvjesne i podsvjesne predodžbe o modelu ljudskog svijeta u kojemu živi” (Škreb 1998: 489). Sukladno će svom kognitivnom modelu svijeta svaki prevoditelj individualno pristupiti tumačenju kakvog (pjesničkog) teksta i u njemu pronaći odgovor na pitanje „smatra li on model ljudskoga svijeta, prikazan u književnom djelu, vjernim – tj. odgovara li onoj slici koju on neizgrađenu nosi u sebi ili ne odgovara” (Škreb 1998: 489).<sup>6</sup> Upravo navedene značajke interpretaciju pretvaraju u subjektivno, individualno i fenomenološko iskustvo.

#### 4. STILISTIČKA ANALIZA PRIJEVODA PJESAMA ANKE ŽAGAR

Analize prijevoda triju pjesama Anke Žagar (koje je sve prevela pjesnikinja Sibila Petlevski) koje ćemo prikazati u narednim poglavljima provest ćemo sagledavanjem mikrostruktura na svim lingvostilističkim razinama kako bismo: (1) utvrdili u kojoj su mjeri izvornik i prijevod stilistički različiti i (2) ponudili prevoditeljima mogući model stilističke analize. Već je i Kravar spomenuo da se instrumentima stilske analize može mjeriti stupanj podudarnosti izvornog i ciljnog teksta (Kravar 1994: 98), stoga želimo to i provesti u djelo. Prilikom analize prijevoda služit ćemo se doktorskim radom Tina Lemca (2013b), koji je odradio vrlo akribičnu i izrazito temeljitu analizu stilematičnosti lirskog idioma Anke Žagar. S time u skladu, analiza u nastavku uključivat će fonostilističku, leksostilističku, sintaktostilističku i semantostilističku razinu.<sup>7</sup> Na fonostilističkoj razini istraživat ćemo aliteraciju, asonancu, glasovni simbolizam, rimu i metafonološke signale; na leksostilističkoj razini proučavat će se novotvorenice; analiza sintaktostilističke razine sadržavat će proučavanje ponavljanja, sintaktičkog paralelizma, inverzija i opkoračenja; na semantostilističkoj razini fokusirat ćemo se na hiperbolu, litotu, metonimiju, ironiju, apostrofu, personifikaciju i eufemizam.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Iako smo naglasili da je svaka interpretacija subjektivna, ne smijemo zanemariti da je svačija kognitivna slika svijeta temeljena na promjenjivim ideološkim i kulturnim tradicijama i konvencijama, što također utječe na interpretaciju kao takvu.

<sup>7</sup> Lemac u svojoj studiji uključuje i pravopisnostilističku i tekstnostilističku razinu, no mi navedene stilističke razine zanemarujemo zbog činjenice da interpunkcija, tekstna kohezija i koherencija ne predstavljaju značajan stilistički problem prilikom prevođenja odabranoga korpusa.

<sup>8</sup> Budući da se metafora u Žagaričinu pjesništvu „pojavljuje kao nositelj temeljnih poetičko-stilskih strategija” (Lemac 2013: 58), ona postaje makrostrukturnom figurom koja prožima čitav tekst, stoga nam nije podobna za ovakvu traduktološku analizu.

Bitno je istaknuti da ne nastojimo u narednim poglavljima osuđivati korištene prevoditeljske strategije, donositi bilo kakve vrijednosne sudove o tome što je prevoditeljica uspjela ili nije uspjela značenjski prenijeti ili donositi kritičke odluke o prijevodu kao manjkavome ili ga postavljati u inferiorniju poziciju naspram izvorniku. Takva kritička praksa može samo dovesti do ponavljanja preskriptivnih modela prevođenja prema kojima je prijevod dovršeni proizvod, zanemarujući da je prevođenje „diskurzivna praksa [koja] ne teži isključivo dovršenosti ili ponovljivosti izričaja koje ne može postići, nego stalnom pokretanju prevodljivosti koja zahvaća uvijek više” (Bonačić 1999: 49). Svaka prevoditeljeva odluka temeljena je na njegovu tumačenju izvornoga teksta, a umjesto dokazivanja da je štogod izgubljeno u prijevodu, povest ćemo se mišljenjem da skup prevoditeljskih odluka stvara „prevoditeljski stil”, termin koji uvodi Boase-Beier (2006: 64).

Također, ne pretendiramo predstaviti analizu kao sveobuhvatnu i apsolutnu obradu stilističke građe, već nam je cilj ponuditi jedan mogući model lingvostilističke analize koja može prevoditelju biti koristan alat u pjesničkom prevođenju, a književnom teoretičaru ili teoretičaru prevođenja služiti kao polazišna točka prilikom analize stilogenosti izvornika i prijevoda. Dakako, uzimanje u obzir versifikacijskih, kulturnih, ideoloških, povijesnih i drugih elemenata dalo bi potpuniju sliku prijevodnoga pjesničkog teksta, no u ovome radu ističemo samo mikrostrukturalne stilističke elemente.

#### 4.1. ANALIZA PRIJEVODA PJESME „ŠUMA”

Pjesma „šuma” antologijska je pjesma unutar Žagaričina opusa, a radi se o prvoj pjesmi iz pjesnikinjine prve zbirke *Išla i... sve zaboravila* iz 1983. godine. Često se u literaturi spominje da je upravo ova pjesma prejudicirala njezin pjesnički put te da „se može shvatiti kao programatska, paradigmatka za cijeli opus i poetiku pjesnikinje” (Kamenjašević 2015: 196). Na početku svoga pjesničkoga rada Žagar tematizira stvaralački potencijal jezika, tj. „stvaranje teksta svijetom i svijetom” (Mrkonjić 2011: 540), poistovjećivanje svijeta i jezika, uvodi nadrealističke i avangardne motive te privilegira označiteljsku razinu teksta nad pripadnim označenim (Bagić 1994: 9). Poetičko-stilskom razinom dominiraju četiri temeljne strategije: metapoetičnost, metatekstualnost, autopoezičnost (autoreferencijalnost) i autotematizacija (vidi: Lemac 2013b: 4–5).

**TABLICA 1.** Kontrastivna analiza izvornika (Žagar 1983: 9) i prijevoda (Petlevski 2003) pjesme „šuma” Anke Žagar

IZVORNIK (Žagar 1983: 9)	PRIJEVOD (Petlevski 2003) <sup>9</sup>
<b>šuma</b>	<b>forest</b>
napišem šuma i bude šuma idem moram u šumu po drva vrijeme je za toplije	I write forest and the forest comes to being I go I must go to the forest to fetch wood it is time to get warm
mene je strah zato pjevam	I am afraid that is why I sing
pjevam šuma i nije šuma – ja sam kako sam ponizna kako sam moćna stablata je najmojija hoću se srušiti hoću se skrušiti skroz u šumu ptice od drva u uho mi padaju – i lišće su	I sing forest and there is no forest – here I am how proud I am how powerful I am woodiness is all mine I want to be humble I want to tumble rush headlong into the forest wooden birds drop into my ear – because they are leaves
pa šuma ima pune ruke straha pa šuma ima kružne oči zvijeri i daha udvojena oganj ukrešu	the forest has hands full of fear the forest has a beast's rounded eyes short-winded they strike a fire
što je ono bilo – korak mi spotaknut što je ono bilo – naga je uspravnost	what was it – my stumbling step what was it – uprightness naked
napišem šuma i nije šuma bistroća je oka ukočena	I write forest and there is no forest clearness of the eye stiff

Na fonostilističkoj razini možemo izdvojiti aliteraciju, asonancu, glasovni simbolizam, rimu i metafonološke signale. Konsonanti *š, s, m i r* (*napišem šuma i bude šuma; hoću se srušiti hoću se skrušiti / skroz / u šumu*), uz nešto rjeđe *č, ć i ž*, zajedno s dubokim vokalima *u i o* stvaraju arhetip šume kao prostora koji je misteriozan, mračan, nepregledan, gotovo bajkovit (usp. npr. Kamenjašević 2015: 197). Time je funkcija fonostilema u ovoj pjesmi dočarati mimetiku prolaska tamnom i nepoznatom šumom. Dakako, fonetske razlike između hrvatskog i engleskog ne dopuštaju prenošenje identičnih glasova (ponajviše palatala koji se u engleskomu ne zapisuju posebnim grafemima), ali u prijevodu pronalazimo

<sup>9</sup> Svi prijevodi objavljeni su na internetskoj stranici <https://www.poetryinternational.org/pi/poet/1749/Anka-Zagar/en/tile>, s koje smo ih i preuzeli.

aliteraciju tjesnačnika *f*, koji pripada istoj fonetskoj obitelji kao i aliterirani *s*, *š* i *ž* u izvorniku (*the forest has hands full of fear; I write forest and there is no forest / clearness of the eye / stiff*), čime se postiže otprilike ista poetska slika. Kako se Žagar poigrava zvučnim potencijalom jezika, „uz iskušavanje njegovih krajnjih mogućnosti, uz povratak primarno magijskoj funkciji jezika” (Bonačić 1999: 221), tako i prevoditeljica na drugim mjestima u stilskoj poetici pjesme donosi glasovni simbolizam radi upotpunjavanja čitateljeva doživljaja šume kao „prostor[a] subjektive iskonske forme” (Lemac 2013b: 12).

Rimu u Žagaričinu opusu često pronalazimo unutar jednog stiha (Lemac 2013b: 28), pa tako i u ovoj pjesmi: *hoću se srušiti hoću se skrušiti*. U prijevodu nailazimo na zamjenu redosljeda glagola *srušiti* i *skrušiti*: *I want to be humble I want to tumble* (hrv. želim se skrušiti želim se srušiti), ali rima i njezina funkcija „humanizira[nja] govor[a] o nedosezljivoj izvanpoetskoj stvarnosti ili ukaz[ivanja] na njezinu neproničnost i vlastito neznanje o njoj” (Lemac 2013b: 28) ostaju sačuvanima.

Metafonološki signali odnose se na „fonološko pojmovlje (...) [koje] svjedoč[i] o stanovitu autoričinu znanju o eufoniji i mogućnosti podešavanja pjesme prikladnim fonostilističkim materijalom” (Lemac 2013b: 23). U pjesmi „šuma” metafonološki signal pojavljuje se na kraju druge strofe (*zato pjevam*) i početku treće (*pjevam šuma i nije šuma – ja sam*), gdje se glagolom *pjevati* diskurzivira jezični materijal i naglašava metapoetičnost Žagaričina pjesništva, a u prijevodu istu funkciju ima glagol *sing*.

Emblemi leksostilističke razine pjesništva Anke Žagar zasigurno su njezine novotvorenice (Lemac 2013b: 33). U ovom radu pod novotvorenicama pretpostavljamo samo autoričine neologističke inovacije koje se ne mogu pronaći kao rječničke natuknice, a u pjesmi „šuma” nailazimo na dva takva slučaja u stihu *stablata je najmojija*. Novotvorenicu *stablata* nastaje sufiksacijom, ali i adjektivizacijom imenice *stablo*, dok novotvorenicu *najmojija* nastaje komparacijom posvojne zamjenice *moja*. Prevoditeljica je prevela navedeni stih kao *woodiness is all mine*, što implicira nekoliko stvari. U izvornom se stihu pridjev *stablata* i zamjenica *najmojija* odnose na referenta u ženskomu rodu (vjerojatno na entitet šume), što u engleskomu prijevodu nije bilo moguće izraziti jer kategorija roda ne postoji u engleskoj morfologiji. Kako bi tomu doskočila, prevoditeljica novotvorenicu *stablata* nominalizira u prijevodu kao *woodiness*, a *najmojija* prevodi kao *all mine* nasuprot rješenju poput *\*the minest*, što bi bio doslovan prijevod novotvorenice. Iz ovoga možemo zaključiti kako je prevoditeljica tumačila leksostilističke inovacije kao nešto što bi u engleskom jeziku moglo čitatelja zbuniti, pa je odlučila otići u smjeru približavanja teksta ciljnom čitateljstvu.

Na sintaktostilističkoj razini analiziramo stilske figure koje pojačavaju i estetiziraju poetski iskaz, a to su sintaktostilemi poput ponavljanja (*kako sam ponizna kako sam moćna; hoću se srušiti hoću se skrušiti; što je ono bilo – korak mi spotaknut / što je ono bilo – naga*

je uspravnost), opkoračenja (*skroz / u šumu; i daha udvojena / oganj / krešu; bistroća je oka / ukočena*) i elipse (*vrijeme je za toplije*). U slučaju prijevoda ponavljanja (*how proud I am how powerful I am; I want to be humble I want to tumble; what was it – my stumbling step / what was it – uprightness naked*), ono u ciljnome tekstu također ima istu stilističku funkciju kao i u izvorniku, odnosno ono je „u službi razvoja magijske sintakse i semantike” (Lemac 2013b: 55). Opkoračenje u Žagaričinu pjesništvu, kako Bagić ističe, naglašava otvorenost i konstantnu nedovršenost jezika (Bagić 1994: 124), a u prijevodu (*rush headlong / into the forest, short-winded / they strike / a fire; clearness of the eye / stiff*) možemo vidjeti da je takva funkcija također prisutna. Posebno je pritom zanimljiva prevoditeljska odluka izostaviti pomoćni glagol *was* u pretposljednem stihu *clearness of the eye / stiff* (nasuprot gramatički ispravnoj sintaksi *clearness of the eye is stiff*), koji se nalazi u izvornom stihu *bistroća je oka*, što se može također tumačiti kao implikacija otvorenih mogućnosti jezika. Kada je u pitanju elipsa, Lemac napominje da navedena figura nije učestala u Žagaričinu pjesništvu, no u rijetkim slučajevima na koje nailazimo u autorčinim pjesmama elipsa služi za postizanje veće ekspresivnosti stiha (Lemac 2013b: 56). Na kraju prve strofe elipsa je prisutna u stihu *vrijeme je za toplije*, što je još jedan slučaj razaranja sintakse i njezina infantiliziranja. Nije jasno što je referent pridjeva *toplije*, a u prijevodu stoji *it is time to get warm*, čime je prevoditeljica eksplicirala izvorni stih i time se odmaknula od izvorne publike, a približila ciljnoj.

Na semantostilističkoj razini analizirat ćemo litotu (*napišem šuma i bude šuma / idem moram u šumu po drva / vrijeme je za toplije*) i personifikaciju (*pa šuma ima pune ruke straha / pa šuma ima kružne oči zvijeri*). Početak pjesme sadržava metatekstualno odnošenje prema procesu pisanja same pjesme (*napišem šuma*) i demijuršku poziciju subjekta (*bude šuma*) (Lemac 2013a: 244), koja se „iskazuje biblijskim kodom (npr. ‘i bi svjetlo’) pri čemu se oblik aorista glagola *biti* koji je u biblijskom tekstu topički obilježen zamjenjuje prezentom i time se stvara efektna glagolska metafora” (Lemac 2013a: 244). U stihovima koji slijede nalazimo litotičko sniženje demijurškog diskursa korištenjem kolokvijalnog govora (*moram u šumu po drva*). U prijevodu navedenih stihova *I write forest and the forest comes into being / I must go to the forest to fetch wood* uočavamo slično litotičko snižavanje izraza nakon prvoga stiha, iako u prijevodu nema biblijskog koda (npr. prevoditeljica se mogla odlučiti za rješenje *let there be forest*), čime je prevoditeljica naglasila više naglasila proces diskurziviranja šume kao arhetipnog entiteta, a manje sam proizvod (šumu) toga istoga procesa.

Personifikacija se očituje u trećoj strofi, gdje entitet šume poprma humanizirajuće i zoomorfne odlike (Lemac 2013b: 78–80), čime se dodatno ističe otuđenost, neobičnost i zamršenost šume. Prijevod *the forest has hands full of fear / the forest has a beast's rounded eyes* također na sličan način personificira šumu, prenoseći i humanizirajuću sliku ruku

punih straha i zoomorfnu sliku šume kao divljeg, kaotičnog i animalnog mjesta, što se čak i fonološki intenzivira ponavljanjem fonema *f* i relativnom glasovnom motiviranošću fonema *b* i *d* (usp. npr. Vuletić 1997: 3–4).

#### 4.2. ANALIZA PRIJEVODA PJESME „S UNUTRAŠNJE STRANE USANA”

Pjesma „S unutrašnje strane usana” još je jedna antologijska Žagaričina pjesma, a svrstana je u zbirku *Bešumno bijelo*, objavljenu 1990. godine. Navedena je pjesma „molitvenog tipa u kojem se pokušava obaviti autotematizacija” (Lemac 2013b: 123), a tematski se odnosi na subjektov oproštaj i konačnu egzaltiranost od svemogućnosti i beskonačnosti jezika, izvanpoetske stvarnosti te metapoetske dimenzije koristeći se molitvenim diskursom, kršćanskim motivom *mira* i kršćanskim polidiskurzivnim interferencijama (Lemac 2013b: 123).

**TABLICA 2.** Kontrastivna analiza izvornika (Žagar 1990: nepaginirano) i prijevoda (Petlevski 2003) pjesme „S unutrašnje strane usana” Anke Žagar

IZVORNIK (Žagar 1990: nepaginirano)	PRIJEVOD (Petlevski 2003)
<b>S unutrašnje strane usana</b>	<b>From the inner side of the lips</b>
ulje, umri i. poteci mir tvojim usnama da me na njima nikad više ne bude	oil. die and. let peace flow to your lips may I no longer be on them
ili ću iz zemlje te amorfne svakim novim dahom, od smrtne ploti dahom zabijeljeti se u tebe, se gasiti	or I will, from that amorphous soil, with every breath of my dying flesh, grow white into you, be extinguished
sve dok se ovaj bijeli papir ne orosi riječima, ne budem ti tu	until this white paper is bedewed with words, until I come here
te vrškom biča me poljubac ošinuo, u usnu ti se mir otrnjen, umri i, poteci, mir	with the tip of the kiss whipped, let peace grow thorns on your lip, die and, flow, peace
neka zalupnu vrata ova zemljava ulje, umri i, budi da jesam	let the door made of soil slam shut, oil, may you die and, be so that I can be
gdje probodeno pa zašiveno beskrajno tvojim usnama. mir bijelo meso glasa, mi spavaj mrak na usnama, ga ne raskalaj	where there is, first pierced, then sewed up by your lips endlessly. peace the white flesh of my voice, you sleep, do not pull to pieces the darkness on my lips

Na fonostilističkom planu izdvajamo primjere asonance (*ili ću iz zemlje te amorfne; ošinuo, u usnu ti se mir; mrak na usnama, ga ne raskalaj*), rime (*bijelo meso glasa, mi spavaj / mrak na usnama, ga ne raskalaj*) i metafonološke signale (*bijelo meso glasa*). Naravno, sve se navedene figure očituju na fonostilističkoj razini, ali za potpunu interpretaciju moramo uzeti i njihovu funkciju na semantostilističkoj razini. Asonancom se dodatno naglašava opis ekopoetskih motiva (*zemlje amorfne*), metaforički dočarava snaga poljupca entiteta kojemu se lirski subjekt obraća i ističe entitet *mraka* „koji predstavlja značenjsku beskonačnost izvanpoetske stvarnosti” (Lemac 2013b: 123). Posljednja su dva stiha posebno zanimljiva jer se u njima javlja i rima i metafonološki signal, kojima je Žagar toliko sklona radi postizanja eufonije. U prijevodu rime nema, ali metafonološki signal *bijelo meso glasa* doslovno se prevodi kao *white flesh of the voice*. Dakle, fonološke razlike između hrvatskog i engleskog ne dopuštaju prebacivanje navedenih fonostilema u engleski jezik bez da se izgubi semantika izvornika, stoga pretpostavljamo da se prevoditeljica povela doslovnim prijevodom kako bi molitveni kod utkala u tekst putem ostalih lingvostilističkih razina u prijevodu.

Leksostilističku razinu obilježava novotvorenica *otrnjen*, koja se nalazi usred sintaktički razbijene cjeline u četvrtoj strofi: (...) *u usnu ti se mir / otrnjen (...)*.<sup>10</sup> Prijevod glasi *let peace grow / thorns on your lip*, pri čemu je prevoditeljica odlučila glagolom izraziti semantičko značenje novotvorenice, a biblijski intoniranim izrazom *let peace grow thorns* (usporedno s *let there be light*) čuva molitvenu tematiku izvornika.

Na sintaktostilističkoj razini analiziramo opkoračenja, ponavljanja (*ulje, umri i. poteci; umri i, poteci, mir; umri i, budi da jesam*) i sintaktički paralelizam (*bijelo meso glasa, mi spavaj / mrak na usnama, ga ne raskala*). Pjesma obiluje opkoračenjima, a već je na prvi pogled jasno da su u prijevodu oni svi odredom sačuvani. Zanimljiviji su nam ostali sintaktostilemi; navedena ponavljanja u prijevodu prevoditeljica mijenja na sva tri mjesta (*oil die and. let / peace flow to your lips; die and, flow, peace; oil, may you die and, be so that I can be*). Iako se uglavnom drži izvorne sintakse, navedeni se imperativi u prijevodu adicijom pretvaraju u eksplikacije procesa posljednjeg ispraćaja jezika, njegovih mogućnosti ili čak logocentrizma<sup>11</sup> ako shvatimo apostrofu

<sup>10</sup> Lemac u svomu doktorskomu radu kao (metatekstualnu) novotvorenicu izdvaja glagol *orositi* iz treće strofe, navodeći izjavu Chevaliera i Gheerbrandta da se on izvodi iz „simbološkog značenja rose kao nečega prvobitnog” (1994: 345, cit. kod. Lemac 2013b: 43). Iako se načelno s time slažemo, navedeni se glagol kosi s definicijom novotvorenica danom u sekciji 4.1. Analiza prijevoda pjesme „šuma”, stoga ga nismo ovdje analizirali.

<sup>11</sup> Više o tomu kod Milanja, Cvjetko. 2010. *Pjesništvo Anke Žagar. Kolo* 19: 177–193.

ulja, a s time i biblijski kod utkan u poetiku čitave pjesme, kao simbol posljednje pomasti.

Sintaktički paralelizam u prijevodu se zamjenjuje svojevrsnim hijazmom: *the white flesh of my voice, you sleep / do not pull to pieces the darkness on my lips*. Dakle, umjesto u dva stiha ponovljene strukture „imenski skup + inverzija osobne zamjenice i naredbenog glagola”, prevoditeljica koristi u pretposljednem stihu strukturu „imenski skup + naredbeni glagol”, a u posljednjem stihu „naredbeni glagol + imenski skup”, čime se postiže sličan stilistički učinak.

Na semantostilističkoj razini možemo izdvojiti apostrofu (*ulje, umri*), hiperbolu (*gdje probodeno pa zašiveno / beskrajno tvojim usnama*), (ironijsku) litotu (*neka zalupnu vrata ova zemljava*) i personifikaciju (*te vrškom biča me poljubac / ošinuo*). Prevoditeljica se za prijevod navedenih semantostilema uglavnom odlučila za doslovan prijevod: i u prijevodu se zaziva entitet ulja (*oil, die*); hiperbolički intenziviran kršćanski kod obilježen je prilogom *endlessly*; stih *let the door made of soil slam shut* slično kao u izvorniku značenjski snižava poetski tekst korištenjem jezika koji denotira izvanpoetsku stvarnost; personifikacija se prenosi pasivnom konstrukcijom *with the tip of the kiss / whipped* (nasuprot aktivnoj konstrukciji koja bi glasila *the tip of the kiss whipped me*), čime je prevoditeljica izbacila gramatički objekt (u ovom slučaju lirski subjekt) i formulaciju generalizirala radi postizanja općeg molitvenog koda.

#### 4.3. ANALIZA PRIJEVODA PJESME „5.”

Posljednja pjesma koju ćemo analizirati naslovljena je samo bročano „5.”, a dolazi iz zbirke *GUAR, rosna životinja*, koja „predstavlja stanoviti poetički prijelom u Žagarićinoj poeziji” (Lemac 2013b: 151). Na razini teme i motiva Žagar uvodi ratnu zbilju u svoj poetski svijet, što uvelike utječe i na drukčiju organizaciju lirskog govora nego u prethodnim zbirkama (Bagić 1994: 129). Lemac napominje da je mitologem *GUAR* u literaturi tumačen kao bog rata (Bagić 1994, Milanja 2010), poststrukturalistički topos (Vuković 2005), instanca Drugog (Pejaković 1992) i čak kao potencijalni ljubavni partner lirskog subjekta (Maleš 2009, Mrkonjić 2011).

Budući da se pjesma u nastavku nalazi na početku zbirke kada se još ne pojavljuje *GUAR*, za potrebe ove analize dovoljno je napomenuti da se u zbirci lingvostilističke razine mijenjaju u odnosu na ranije poetičke tekstove autorice zbog potrebe diskurziviranja izvanpoetske stvarnosti i drugačije organizacije lirskog govora. U pjesmama se reducira jezična magija, a pojavljuje se motivska borba između dobra i zla te međuovisnost zbilje i fikcije (Lemac 2013b: 111), što se potencijalno može odraziti i u prijevodu.

**TABLICA 3.** Kontrastivna analiza izvornika (Žagar 1992: 15–16) i prijevoda (Petlevski 2003) pjesme „5.” Anke Žagar

IZVORNIK (Žagar 1992: 15–16)	PRIJEVOD (Petlevski 2003)
<p>idi tobija, i ne zadržavaj se taman je ovaj grad, tebe više ne vidi i kad je prozor zatvoren, čuje se ulica svaki put kad bude ljubav</p>	<p>go away tobias, and do not hang around dark is this city, it does not pay attention to you every time there is love you can hear the street, even when the window is shut</p>
<p>idi tobija, i ne zadržavaj se u grad uđi kao u tekst, kaži: je ovdje ne živim, samo dođem otvorim prozor, i odem</p>	<p>go away tobias, and do not hang around enter the city the way you go into a text, say: I live here, I am coming here only to open the window, then I am leaving</p>
<p>idi tobija, i ne zadržavaj se ne lomi riječi, ne lomi ih ne one su prvi i posljednji stanovnici gradova koje napuštaš</p>	<p>go away tobias, and do not hang around do not break words, do not break them for they are the first and the last dwellers of those cities you left behind</p>
<p>i, ako je zemlja okrugla kao bog mi ćemo se ponovno sresti ozemljeni posve od ljubavi i svjetlosti</p>	<p>and, if the earth is spherical like a god we are to meet again earthly from top to bottom through love and light</p>
<p>idi tobija, i ne zadržavaj se pjesma je tijelo tvoje kroz čije pore dišem i čitam</p>	<p>go away tobias, and do not hang around your body is a poem through pores of which I breathe and read</p>
<p>koje si mi godišnje doba na vratima</p>	<p>what season are you at my door</p>
<p>titrav sudar</p>	<p>tremulous collision</p>

Prijevod se na fonostilističkoj razini, kao i prethodne dvije pjesme, podosta razlikuje od izvornika, što dakako ne čudi s obzirom na potpune drugačije fonološke sustave između hrvatskog i engleskog jezika. Ponavljanje određenih fonema, rima, glasovni simbolizam i ostali fonostilemi ni u izvorniku ni u prijevodu ne igraju ključnu ulogu u stvaranju značenjskog plana pjesme, stoga zaključujemo da se prevoditeljica usredotočila na ostale lingvostilističke razine prilikom prevođenja pjesme.

Na leksostilističkoj razini izdvajamo primjer novotvorenice *ozemljeni*, nastale prefiksacijom predmetkom *o-*, kojim se označava obuzimanje i prožimanje kakvog predmeta (u ovome slučaju lirskog subjekta i Tobije). U pjesmi se lirski subjekt obraća

Tobiji, liku iz biblijskih apokrifa koji predstavlja arhetip dobra (nasuprot izvanpoetskoj ratnoj zbilji kao simbolu zla) (Bagić 1994: 98). Cijelom pjesmom gradacijski se nagovješćuje nemogućnost fikcionalizacije rata, a apostrofiranjem se Tobije to tematski izražava raznim upozorenjima upućenima Tobiji da ne ulazi u prostor pjesme jer je stvarnost nadjačala fikciju. U strofi u kojoj nailazimo na novotvorenicu se „metapoetički postavlja ironija o ponovnom susretanju subjekta i Tobije koje bi označavalo potpunu fikcionalizaciju stvarnosti i teksta” (Lemac 2013b: 162), dakle želi se leksostilistički naglasiti proces diskurzivizacije zbilje. U prijevodu se koristi pridjev *earthly*, koji se najčešće koristi kada se želi opisati kvaliteta čega što je zemaljsko, svjetovno ili profano, a ne duhovno ili religiozno. U ovomu kontekstu taj je pridjev uspješno dočarao značenjski plan novotvorenice iz izvornika, ali i sačuvao etimološku figuru iz iste strofe (*zemlja – ozemljeni; earth – earthly*).

Sintaktostilističku razinu obilježavaju ponavljanja (*idi tobija, i ne zadržavaj se*), inverzija (*taman je ovaj grad*) i opkoračenja (*ozemljeni / posve*). U slučaju prijevoda ponavljanja, prevoditeljica je imala nekoliko mogućih stilističkih odabira za prijevod glagola *ići* i (*ne*) *zadržavati se* (*ići = go (away), flee, run, leave, vanish; (ne) zadržavati se = (do not) stay (around, put), hang around, stick around*). Iako u izvorniku stoji glagol *ići* u imperativu, značenjski se više približava glagolu *otići* u imperativu (*odi*) kako bi lirski subjekt upozorio Tobiju da bježi od ratne zbilje, što je prevoditeljica razriješila korištenjem frazalnoga glagola *go away*, koji sadrži značenja i glagola *ići* (doslovno preveden kao *go*) i *otići*. Što se tiče glagola (*ne*) *zadržavati se*, u prijevodu uvidamo litotičko sniženje izvornoga izraza korištenjem neformalne varijante (*hang around* uobičajeno se koristi u značenju *gubiti vrijeme, dangubiti*).

Izdvojili smo i jedan primjer inverzije zato što je on u prijevodu zadržan unatoč tomu što je engleska sintaksa puno rigidnija od hrvatske. Rečenicu *dark is this city* engleski čitatelj stoga doživljava više stilski obilježenom negoli hrvatski čitatelj rečenicu *taman je ovaj grad*. Uporabom inverzije prevoditeljica je istaknula tamu kao simbol ratne zbilje, ritmizirala i estetizirala prijevodni stih.

Primjer opkoračenja također je namjerno izdvojen, i to zato što se izvornik i prijevod na tom mjestu uvelike razlikuju. O odabiru pridjeva *earthly* već smo ponešto rekli, ali prijevod priloga *posve* nam je zanimljiv jer ga je prevoditeljica odlučila u engleski jezik prenijeti kao *from top to bottom* (hrv. *od vrha do dna*). Pred sobom je prevoditeljica imala prijevodne mogućnosti poput *entirely, fully, completely, totally, wholly* i sl. Vjerujemo kako se odlučila za opisnu varijantu da bi izbjegla rimu koje u izvorniku nema (primjerice, *earthly / completely*), što bi potencijalno moglo stih uvesti u sferu suviše dječje ritmiziranog jezika.

Zaključit ćemo analizu na semantostilističkoj razini na kojoj nailazimo na ironiju

(*idi tobija, i ne zadržavaj se / u grad uđi kao u tekst, kaži: / ja ovdje ne živim, samo dođem / otvorim prozor, i odem*) i eufemizam (*i kad je prozor zatvoren, čuje se ulica / svaki put kad bude ljubav*).<sup>12</sup> Lemac ističe da je ironija karakteristična samo za zbirku *GUAR, rosna životinja* zbog konteksta u kojoj je sama zbirka nastala, tj. u vrijeme Domovinskog rata. U izdvojenom primjeru ironije entitet *grad* izjednačava se s ratnom zbiljom, dakle upotrebljava se u denotativnom značenju navedenog leksema, unatoč tomu što se arhetip *grad* uobičajeno u Žagaričinu pjesništvu tumači kao „hiperbolička oznaka dosegnute pjesme, tj. poetskoga značenja” (Lemac 2013b: 89). S druge strane, entitet *tekst* metajezični je signal koji predstavlja pjesmu, a ironijski se oba entiteta odnose prema poetiziranju izvanpoetske stvarnosti. U prijevodu (*go away tobias, and do not hang around / enter the city the way you go into a text, say: / I live here, I am coming here only / to open the window, then I am leaving*) se također može iščitati slično ironijsko značenje: leksemima *city* i *text* prevoditeljica pretočila je antitezu između grada kao predstavnika zbilje i teksta kao metajezičnog simbola same pjesme. Mogli bismo još kratko raspraviti uporabu leksema *city*, a ne *town*; hrvatski jezik nema dva različita naziva za grad, a u engleskomu postoje dva koja bismo preveli kao *grad*. Leksemi *city* i *town* u engleskom su relativno generički označitelji koji su međusobno zamjenjivi, ali uglavnom se leksem *town* koristi za mjesta manja od onih koje bismo nazvali *city*.<sup>13</sup> Uzimajući sve navedeno u obzir, vjerujemo da je prevoditeljičin odabir bio temeljen više na eufoniji sintagme *enter the city* negoli kakvom drugom stilističkom razlogu.

Eufemiziranje rata u izvorniku izvodi se sintagmom *čuje se ulica*, a doslovan prijevod *every time there is love you can hear the street, / even when the window is shut* ima otprilike istu stilističku funkciju, samo što je prevoditeljica odlučila izmijeniti poredak stihova, čime je prijevod jezično prirodniji i time bliži kontekstu ciljnog čitateljstva.

<sup>12</sup> Apostrofu Tobije ovdje smo zanemarili jer smo je već ranije obradili na sintaktostilističkoj razini.

<sup>13</sup> Značenjsko razlikovanje leksema *city* i *town* također se temelji i na kulturnim razlikama među anglofonim zemljama. Primjerice, u britanskom engleskom *city* ima specifičan pravni status i odnosi se na mjesta koja imaju katedralu ili su dobila kraljevski status bez obzira na veličinu, dok se u američkom engleskom isti pojam koristi u općenitijem smislu za veća urbana područja s razvijenom infrastrukturom. S druge strane, leksem *town* u britanskom engleskom označava mjesto koje nije toliko kozmopolitsko, a u američkom engleskom isti se leksem povezuje s manjim, zajednicama koje su usko povezane, s osjećajem lokalnog identiteta i sporijim načinom života (vidljivo u sintagmi *small-town America*, koja nosi konotacije tradicionalnih vrijednosti).

## 5. ZAKLJUČAK

Pregledom odnosa između stilistike i prevođenja uvidjeli smo da obje discipline posjeduju mnoge sličnost – od interdisciplinarnosti preko perioda afirmiranja u akademskoj zajednici do predmeta proučavanja. Unatoč tomu, u filološkoj, poglavito stilističkoj i prevoditeljskoj, literaturi njihov komplementaran odnos ostavljen je usputno spomenut na marginama. U radu smo ukazali na korisnost stilističkih tehnika i alata u procesu prevođenja, što se naročito očituje u pjesničkomu prevođenju. Pjesma predstavlja najreduciraniji oblik jezično-umjetničkog stvaralaštva iz kojega se može iščitati sijaset značenja, stoga su pojedini teoretičari smatrali da se pjesništvo ne treba ni pokušati prevoditi jer su izjednačavali prevođenje s gubitkom estetske jedinstvenosti izvorne pjesme. No u novije se vrijeme javlja gledište da je prevođenje proces neprestanog pregovaranja s tekstem i odabiranja onih značenja koje prevoditelj utvrdi ključnima za postizanje otprilike istog učinka na ciljnog čitatelja kao što je izvornik ostavio na čitatelja izvorne kulture. Lingvostilistička analiza u sklopu interpretacije pjesme pritom može prevoditelja voditi do dubinskih značenja pjesničkoga teksta koje može onda po vlastitom individualnom nahođenju pretočiti u prijevod. Na primjeru prijevoda triju pjesama Anke Žagar, koja i sama u svomu opusu tematizira mogućnosti jezika razlamanjem svih jezičnih konvencija, ukazali smo na činjenicu da je lingvostilistička analiza koristan alat u procesu pjesničkog prevođenja i ponudili jedan mogući koncept analize stilematičnosti pjesničkog prijevoda koji mogu koristiti prevoditelji koji se bave pjesničkim prevođenjem ili književni teoretičari u analizi prijevodne književnosti. Smatramo da stilistika i traduktologija u mnogočemu mogu naučiti jedna od druge, stoga je važno provesti više istraživanja koja se fokusiraju na proučavanje stilističkih problema pri prevođenju, poput istraživanja odnosa između stila izvornika i prevoditeljevih osobnih preferencija, kontrastivne analize kulturno uvjetovanih prevoditeljskih i stilističkih normi dvaju jezika ili korpusne analize prevođenja određenih stilističkih obrazaca (usp. npr. Marco 2004: 89).

## LITERATURA

- BAGIĆ, Krešimir. 1994. *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.
- BAHTIN, Mihail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- BASSNETT, Susan i André LEFEVERE. 1990. *Translation, History, Culture*. London: Pinter.
- BOASE-BEIER, Jean. 2006. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St Jerome Publishing.
- BOASE-BEIER, Jean. 2011. „Stylistics and Translation”. U: Kirsten Malmkjaer – Kevin Windle (ur.) 2011. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- BONAČIĆ, Mirjana. 1999. *Tekst diskurs prijevod: o poetici prevođenja*. Split: Književni krug.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *Of Grammatology*. Paris: Éditions de Minuit.
- ECO, Umberto. 2006. *Otprilike isto*. Prev. Nino Raspudić. Zagreb: Algoritam.
- FROST, Robert. 1961. *Conversations on the Craft of Poetry*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- GADAMER, Hans-Georg. 1989. *Truth and Method*. New York: Continuum.
- IVIR, Vladimir. 1987. *Teorija i tehnika prevođenja*. Sremski Karlovci: Centar „Karlovačka gimnazija” Sremski Karlovci.
- KAMENJAŠEVIĆ, Bonislav. 2015. „Anka Žagar: šuma (analiza i interpretacija)”. *Jat: časopis studenata kroatistike* 2015: 194–203.
- KATIČIĆ, Radoslav. 1998. „Književnost i jezik”. U: Škreb, Zdenko – Stamać, Ante. 1998. *Uvod u književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 107–132.
- KATNIĆ-BAKARŠIĆ, Marina. 2001. *Stilistika*. Sarajevo: Naučna i univerzitetska knjiga.
- KRAVAR, Zoran. 1994. „Izvorni i prijevodni stih”. *Književna smotra* 1994: 98–123.
- LEECH, Geoffrey i Mick SHORT. 1981. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman.
- LEMAR, Tin. 2013a. „Pjesma ‘šuma’ iz pjesničke zbirke *Išla i... sve zaboravila* Anke Žagar – ogledalo Žagaričine poetike”. *Croatica et Slavica Iadertina* 2013: 241–249.
- LEMAR, Tin. 2013b. *Stilematičnost lirskog idioma Anke Žagar*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- MARCO, Josep. 2004. „Translating style and styles of translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan”. *Language and Literature* 2004: 73–90.
- MILANJA, Cvjetko. 2010. „Pjesništvo Anke Žagar”. *Kolo* 19: 177–193.
- MRKONJIĆ, Zvonimir. 2011. „Govoriti otajno”. *Forum* 83, 4/6: 539–557.

- NIDA, Eugene. 1964. *Towards a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- PRANJIC, Krunoslav. 1998. „Stil i stilistika”. U: Škreb, Zdenko – Stamać, Ante. 1998. *Uvod u književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 193–232.
- PREMUR, Ksenija. 2006. *Aspekti teorije prevođenja*. Zagreb: Naklada Lara.
- RACZ, Gregory J. 2012. „Review: Poetry & Translation: The Art of the Impossible”. *Metamorphoses* 2012: 329–334.
- ROBINSON, Peter. 2010. *Poetry & Translation: The Art of the Impossible*. Liverpool: Liverpool University Press.
- ŠKREB, Zdenko. 1998. „Interpretacija”. U: Škreb, Zdenko – Stamać, Ante. 1998. *Uvod u književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 489–498.
- TISGAM, Khalida. 2014. „Translating Poetry: Possibility or Impossibility?” *Journal of College of Education for Women* 2014: 511–524.
- UŽAREVIĆ, Josip. 1994. „Prema teoriji pjesničkog prevođenja”. *Književna smotra* 1994: 90–97.
- VLAINIĆ, Marin. 2021. *Prevođenje stilističkih elemenata Anke Žagar*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- VULETIĆ, Branko. 1997. „Govorna metafora/slikovitost govora”. *GOVOR* 1997: 1–24.

### IZVORI

- ŽAGAR, Anka. 1983. *Išla i... sve zaboravila*. Zagreb: SKUD.
- ŽAGAR, Anka. 1990. *Bešumno bijelo*. Zagreb: Zbirka Biškupić.
- ŽAGAR, Anka. 1992. *GUAR, rosna životinja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

## DOES POETRY GET LOST IN TRANSLATION: STYLISTIC CHALLENGES IN TRANSLATING ANKA ŽAGAR

MARIN VLAINIĆ

### ABSTRACT

Translating poetry requires special effort due to the complex nature of language, which in poetry functions not only as a medium for conveying meaning but also as an artistic tool. This is particularly true in poetic translation, where style, as a reflection of the deep mechanisms of the poem, becomes a crucial element that can shape the effect on the target language reader. However, in the philological world, stylistics and translation studies have rarely been directly linked. This paper offers a new perspective on the paradoxical relationship between these two entirely complementary philological disciplines by questioning the (un)translatability of poetry as such. By exploring the stylistic challenges in translating the poetry of Croatian poet Anka Žagar, a possible model of stylistic analysis for poetic translation is developed, which may assist stylists, translators, and literary theorists in translating poetic texts or conducting critical analyses of them.

### KEYWORDS:

*stylistics, poetry, translation, stylistic analysis, Anka Žagar*

# (META)REFLEKSIVNI LIRSKI SUBJEKT I TIJELO: STILISTIČKA KONCEPTUALIZACIJA PJESNIČKE KNJIGE *IPAK, ZORA* TOMISLAVA AUGUSTINČIĆA

---

IVAN ŠUNJIĆ

---

Stjepana Radića 60, 88000 Mostar  
Bosna i Hercegovina  
ivansunjicjazz@gmail.com

UDK: 821.163.42-1.09  
Augustinčić, T.  
DOI: 10.15291/csi.4612  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 18. 7. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

---

Rad se bavi prvom pjesničkom knjigom *Ipak, zora* Tomislava Augustinčića, suvremenog hrvatskog znanstvenika, pjesnika i književnog kritičara. U središtu analize i interpretacije je (meta)refleksivni lirski subjekt i tijelo kao središnji tematski aspekt knjige. U prvom dijelu rada otvara se pitanje pjesničke knjige kao konceptualne cjeline, njezinih mogućih žanrovskih odrednica, te se odabire žanrovski modus – „duge pjesme” ili poeme – kroz koji se analizira i interpretira. U drugom dijelu rada obrađuje se problematika lirskog subjekta i/kao tijela, s naglaskom na prostoru i vremenu, intimističkom i ljubavno-erotskom tematskom krugu te metadiskurzivnim relacijama. Sukladno tematu časopisa u kojem se objavljuje, rad je metodološki zasnovan na suvremenoj stilističkoj rekonceptualizaciji poezije i poetskog stila glede kategorija lirskog subjekta, pjesničke refleksivnosti i slikovitosti te metadiskurzivnih pjesničkih relacija (Tin Lemač). Rad ukazuje na polidiskurzivnost kao poetičko-stilski konstituenti tematizirane poetske knjige.

#### KLJUČNE RIJEČI:

Tomislav Augustinčić, „*Ipak, zora*”, (meta)refleksivni lirski subjekt, tijelo, suvremeno hrvatsko pjesništvo, konceptualnost, poema, „dugačka pjesma”, diskursna stilistika, polidiskurzivnost

## 1. UVOD

Tomislav Augustinčić, rođen u Karlovcu 1992. godine, pjesnik je, etnolog i (kulturni) antropolog. Autor je dviju knjiga: zbirke pjesama *Ipak, zora* (2020) te *Goranovo proljeće: mjesto i društveno sjećanje u kontekstu pjesničkog festivala* (2023), znanstvene monografije koja tematizira festival i nagradu kojom je 2019. i nagrađen za svoj prvi, spomenuti pjesnički rukopis. Augustinčić je, pored toga, višestruko aktivan i angažiran u tekućem hrvatskom akademskom i književnom životu: sudionik je različitih znanstvenih projekata i skupova, autor je znanstvenih i stručnih radova, asistent na Odjelu za etnologiju i antropologiju Sveučilišta u Zadru, književni kritičar te organizator različitih književnih tribina i događaja. Sva Augustinčićeva autorska raznorječja razvide se u motivsko-tematskom stratumu i polidiskursnoj strukturi njegove prve pjesničke zbirke.

Autori(ce) književnokritičkih zapisa o zbirci *Ipak, zora* odreda se slažu da je riječ o čitateljske pažnje osobito vrijednom događaju kako u kontekstu nagrade Goran za mlade pjesnike tako i u kontekstu hrvatskog pjesništva (naj)mlađeg naraštaja. Kao i Branislav Oblučar (inače i urednik knjige) u „Obrazloženju uz dodjelu nagrade Goran za mlade pjesnike Tomislavu Augustinčiću” (Oblučar u Augustinčić 2020: 59–61), ističu konceptualnost zbirke i pjesnikov metodičan odnos prema pjesničkoj građi, istančan odnos prema jeziku, usklađenost tematskog i formalnog aspekta zbirke kao cjeline. Nadalje, ističu specifičnost pjesnikove tematizacije tijela i lirске refleksije o tijelu. To podrazumijeva i specifičnu poziciju lirskog subjekta, kao i svojevrsnu filozofsku redukciju i apstrakciju tijela kao predmeta pjevanja. U potonjem također prepoznaju utjecaj hrvatskog pjesništva pojmovne, zapravo fenomenološke poetičko-stilske provenijencije.<sup>1</sup>

Zaključak da *Ipak, zora* predstavlja značajan „prilog poetici tijela” (Ivankovac 2021: 215) implicitno je prisutan u svim navedenim kritikama. Kada je riječ o heterogenom diskursnom polju pjesništva razdoblja 2000. – 2020. godine, u koje se svojom poetičko-stilskom razlikom upisuje i Augustinčić, autoru ovoga rada na umu su tri pjesnikinje i pjesnička teksta. Najprije valja podsjetiti na izvrsnu poemu „Sakrilo sam se u žamor” Nele Milijić (2009) u kojoj je na snazi prozopopeja uočljiva već u naslovu. Tijelo je iskazni subjekt poeme u kojoj propituje filozofska, merleau-pontyjevská pitanja o „protežnosti”, aristotelovsku tezu o „potencijalnosti i skrivenim mogućnostima” ili descartesovsku problematiku „nedokazivosti i postojanja” (Zlatar 2010: 205). Netom

<sup>1</sup> Autori(ce) kritika o zbirci *Ipak, zora* su Anja Tomljenović (2021), Franjo Nagulov (2021), Davor Ivankovac (2021), uz kratak kritički zapis Jakoba Filića (2021), a valja pridodati i uredničku bilješku talijanskom izdanju zbirke Alexa Tonellija (2021). U ovom, kao i sljedećim poglavlјima rada, bit će referiranja na određena zapažanja i zaključke spomenutih autor(ic)a.

referirana Andrea Zlatar poemu Nele Milijić interpretirala je u svojoj „autobiografskoj književnoj kritici” *Rječnik tijela* (2010) koji se zaokružuje pjesničkim tekstom „Četiri glasa, poema” (isto: 207–217), podijeljenim u „višestavačna” četiri glasa (reklo bi se pjevanja), s ritmom tjelesne, a time i duševne patnje što ju donose neminovne, pa i neželjene promjene i preobrazbe tijela i njegovih funkcija. Svakako valja podsjetiti i na autoričinu prvu i jedinu zbirku pjesama *Neparne ljubavi* (2003), prethodnicu *Rječnika tijela*, u kojoj je tijelo jedan od ključnih predmeta poetizacije. Ne smije se propustiti spomenuti zbirku *Meteorologija tijela* (2015) Nade Topić, lirsku, „kozmološku” meditaciju o različitim stanjima i prilikama tijela. Augustinčićev „doprinos poetici tijela” ogleda se upravo u pjesnikovu neofenomenologizmu, tako da načinom svoje poetizacije tijela, kao i samim formalnim ustrojstvom zbirke, priziva zbirke (usp. Filić 2021) *Kornjaču i druge predjele*, točnije *U tvom stvarnom tijelu* Danijela Dragojevića. Međutim, poetizacija tijela u suvremenom hrvatskom pjesništvu, napose pjesništvu nultih, tema je čije istraživanje *IPAK, zora* itekako potiče, ali koja zahtijeva zasebno i pomno istraživanje.

Osnovni tematski i motivski kompleks Augustinčićeva pjesničkog prvijenca, slično naznačivan i u spomenutim kritikama, čini: tijelo sa svim svojim teorijskim, antropološkim, generalno teorijskim refleksima i reperkusijama; tijelo kao uvjet subjektiviteta i tijelo kao temelj egzistencije; tijelo u odnosu s drugim tijelom, osobito u intimističko-erotskom odnosu; tijelo kao subjekt, ali i objekt stvaralačke refleksije i oblikovanja, odnosno stvaranja; tijelo kao tvarni i kao (o)jezič(e)ni ili diskurzivirani entitet. *IPAK, zora* je pjesnički tekst isprepleten raznorječnim – inter- i intradiskurzivnim silnicama, pri čemu odnos lirskog subjekta prema tijelu karakterizira visok stupanj (meta)refleksivnosti. Stoga je ova konceptualna zbirka pjesama ili „intelektualna poema” (Nagulov 2021), kako ju je moguće (i)ščitati, izrazito pogodna za semiostilističku (spoj diskursne stilistike i semiotike) analizu i interpretaciju, s naglaskom na suvremene (diskursno)stilističke rekonceptualizacije kategorija lirskog subjekta, pjesničke refleksivnosti i slikovitosti te metadiskurzivnih pjesničkih relacija.

## 2. *IPAK, ZORA* KAO Pjesnički koncept

Svoju poetičko-stilsku klasifikaciju tekućeg hrvatskog pjesništva Krešimir Bagić (2023: 177) iznjedruje na osnovi triju obilježja dominantnih u pjesničkim knjigama objavljivanim od 2019. do 2022. godine, a to su: angažiranost, hipermetaforičnost i konceptualna narativnost. Konceptualnu narativnost tako definira na razini narativnogičkog ustrojstva pjesničke knjige kao cjeline koja se ostvaruje strategijama strukturiranja: „npr. uspostavljanjem uporišne teme koja se postupno (često čak i kro-

nološki) obrađuje od prvoga do zadnjeg lirskog zapisa, nenaslovljavanjem i ciklizacijom pojedinačnih tekstova, eksplicitnim paratekstualnim uputnicama i sl.” (isto: 189). Prema načinu svoje strukturne organizacije, prva bi se pjesnička knjiga Tomislava Augustinčića svrstala u pjesništvo konceptualne narativnosti.<sup>2</sup>

Ako se o pjesničkoj knjizi *Ipak, zora* govori kao o zbirci pjesama, istaknut će se da ona sadrži 45 nenaslovljenih pjesama. Pjesme nisu razdijeljene u cikluse i kao takve impliciraju zahtjev za iščitavanjem zbirke u skladu s „linearnim” ili „postupno-sižejnim” tipom njihova povezivanja (Užarević 1991: 94–95) ili konceptualno-narativnim načinom strukturiranja zbirke kao cjeline. Prva i posljednja pjesma tako čine konceptualno-narativni okvir formalno i strukturno zaokružene, ali nedovršene i nedovršive (usp. Nagulov 2021), te značenjski otvorene pjesničke cjeline.

U uvodnoj pjesmi, reklo bi se prologu, kao i zaključnoj pjesmi, reklo bi se epilogu, detektiraju se konceptualna metaforička žarišta. U prologu to je pokretanje tijela: „sve pokrete nižem kao uočene, nove i već / različite scene. ovdje se raskriljujem. / ovdje se pružam. opirem. budim. i možda, zato, / grčim ruke, stežem se čvršće [...] pružam se, uspravljam, istežem, / razodjeven — upletem ruke, preplicem prste dodirujući / nepozivom jednostavnošću dno leđa” (Augustinčić 2020: 7). U navedenim stihovima, kao i u većini pjesama, prevladavaju glagoli u prezentu koji označavaju aktivnost i voljni napor lirskog subjekta (npr. *opirem, grčim, stežem, pružam se, istežem*), uz trpne glagolske pridjeve (*uočene, razodjeven*) kao oznakama stanja nakon ponavljajuće aktivnosti, u samopromatračkom procesu koji treba rezultirati samoobnovom: „[...] pripremam se pribujavati: / zelenila još, zapravo, nema, no žilav sam, / bujat ću” (isto). Glagolska metafora kojom se pjesma poentira, s glagolom u futuru, najavljuje *pribujavanje*, zanimljivo uporabljena glagolska imenica koja sugerira nužnost procesa: samoobnavljanja tijela/subjekta. U epilogu to je premjeravanje dijelova tijela: „[...] pod dlanom oštar kuk, udolina boka / do koštunjavog lakta, do nadlaktice, do ramena. / udovi se sakupljaju, čeznutljivo, prema tijelu, / ruka mijenja smjer pokreta, klizi / odozgo naniže kako ne bih bio ulovljen u jednom trenu, / da ponovno premjeri prostor, nogu i koljeno / koji se odlučnije zarivaju između bedara” (isto: 54). Subjektovo oblikovanje tijela, time i višerazinsko samooblikovanje, kao permanentan i nedovršiv proces, metaforizira se skulptorskim modelatorskim činom: „[uvlaka]<sup>3</sup> u neki rani čas

<sup>2</sup> Pritom se, kako objašnjava Bagić (2023: 189), ovako pojmmljenu narativnost „ne treba povezati s paradigmom stvarnosne poezije [...] jer lirska narativnost više nije sučeljena metafori, štoviše obično ju uključuje kao vidljiv i dobrodošao biljeg poetičnosti”, dok se isto tako ne misli na „narativnost pojedinačne pjesme, nego na konceptualnu narativnost” kako je već definirana.

<sup>3</sup> Neki stihovi započinju prazninama (uvlakama retka), što će se dalje u tekstu označavati napomenom u uglatim zgradama.

započeo sam s oblikovanjem gline / pa sedrenim odljevima pa izlivanjem trenutka; / posao je najteži kada se glina zavuče pod nokte” (isto). Skulptorski rad metaforički je korelat (samo)oblikovanja koje se kroz zbirku značenjski preinačuje, sve do samoreferencijalne razine: težina umjetničkog – i fizičkog – rada prenosi se na težinu (samo)oblikovanja ili (samo)konceptualiziranja riječima. Prolog kao da započinje u sumrak: „na zadnjim prepoznatljivim znamenitostima dana” (isto: 7), dok je epilog obilježen izvjesnošću zore: „krivulja kao osnovni potez, posljednja je naznaka dana: / sa željom da bude neiskrivljena, s obje se / strane više-manje zrcali, naznačujući svu neprirodnost, / ne-naravnost tijela” (isto: 54), koja je samo privremeno razrješenje, najava novog ciklusa, s ponavljanjima i razlikama, pristankom na nesavršenost tijela i nedovršivost stvaralačkog koncepta: tijela kao stvaralačkog koncepta. I u posljednjoj je pjesmi na snazi uporaba glagola i glagolskih oblika: „[...] uvijek nagore, gore, dok uporno izričem, / dok uporno dodirujem usne živim žeravicama, / dok progaram prepravljajući govoreći pjevajući sve što / jest i jest i jest” (isto). Neodvojena zarezom, tri glagolska priloga u pretposljednem navedenom stihu – „prepravljajući govoreći pjevajući” – čine gradaciju čiji je posljednji stupanj – „pjevajući” – označitelj biti i najvećeg dosega pjesničkog – stvaralačkog čina. Stvaralački se čin poima kao rezultat pomnog koncipiranja: „[...] ovdje neće biti čuda. samo / pozoran rad” (isto: 16), pa opet: „ovdje neće biti čuda. / samo pozoran rad” (isto: 25). Poetska je to rečenica koja se ponavlja u dvjema u zbirci udaljenim pjesmama te nosi samoreferencijalni impuls.

Motivsko-tematsku i idejnu, preciznije konceptualnu uvezanost pjesama u cjelinu prati i njihova formalna ujednačenost. Sastoje se, osim dviju pjesama, od jedne strofe (s tim da određeni stihovi pojedinih započinju uvlakom ili bjelinom na početku retka što nalikuje novoj strofi) i pisane su dužim slobodnim stihom koji se katkada približi samom kraju retka. Oblučarevim (2021: 59) riječima: „Osnovno uporište pjesnikovog univerzuma vrlo je jasno i opipljivo — to je tijelo, a pjesme se mogu čitati i kao nizovi vježbi za izgovaranje, raspisivanje i oblikovanje tijela, isprobavanje i odvagivanje njegove tvarnosti i pokretljivosti, žudnje, ranjivosti i krhkosti”. U tom su smislu važna, figurativno rečeno, sintaktičko-semantička „razgibanja”, to jest opkoračenja. Stoga se ne radi o pjesmama u prozi,<sup>4</sup> a sama je forma ovdje semantički jako mjesto.

<sup>4</sup> Kako je u kritikama određeno da je ova cjelina „nenaslovljen pjesmoprozni niz konceptualne osjetljivosti” (Nagulov 2021) ili da se radi o „45 nenastavljenih proznih pjesama” (Ivankovac 2021: 216). Približavanje ili nalikovanje Augustinčićeva pjesničkog izraza prozi povezivo je pak s fenomenološkim refleksom njegove poetizacije tijela. Već su naznačene poetičke analogije s fenomenološkom tradicijom, točnije Dragojevićevom ranijom poezijom u prozi. Pjesma u prozi je žanr koji se često izravno dovodi u vezu s filozofskom i pjesničkom praksom fenomenološke redukcije. O tomu više vidjeti u studiji *Na tragu kornjače: pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića* B. Oblučara (2024), prvenstveno u drugom poglavlju „Pjesma u prozi u hrvatskoj književnosti” (35–50).

Ostaje otvoreno pitanje žanrovskog određenja pjesničke knjige *Ipak, zora*. Iako joj se prvenstveno pristupa kao zbirci pjesama, u kritikama prevladava suglasnost o njezinu konceptualnom jedinstvu. Prema Oblučaru, „Augustinčić je rukopisu pristupio kao cjelini čiji je kontinuitet naglašen izostavljanjem naslova pojedinačnih pjesama koje se katkad izravno dovezuju jedne na druge, djelujući poput ulomaka i varijacija jednoga tematskoga polja” (2021: 59). Tomljenoviću skupina ovih nenaslovljenih te brojčano ili asteriskno neoznačenih pjesama „[b]ez velikog slova na početku rečenice, u grafički gusto tiskanim retcima”, djeluje kao „sve jedan nerimovani komad teksta u nastavcima bez strofa”, pri čemu „se ne nalazi ništa što nužno uvjetuje redosljed (i raspored) čitanja” (2021). Nagulov sugerira čitanje ove pjesničke knjige kao „intelektualne poeme” (2021), a s mogućnošću žanrovske odrednice poeme slažu se i Filić (2021) te Ivankovac, za kojega svi njezini dijelovi „u jednom nizu zapravo čine poemu – jedinstveni tekst koji raste, buja, grana se i u jednom trenutku prekida (možda ne i završava)” (2021: 216). Čitanje za koje se opredjeljuje u ovome radu i koje slijedi, na tragu navedenoga, utemeljuje se na žanrovskoj odredbi predmetne pjesničke cjeline kao poeme<sup>5</sup> ili jedne, cjelovite, „du-

<sup>5</sup> Naime, poema je književna vrsta ili žanr koja se u različitim književnopovijesnim okvirima i književnim i/ili književnoznanstvenim tradicijama različito shvaća i određuje. Za početak je dovoljno konzultirati *Rečnik književnih termina* (Živković 1985: 567) prema kojemu se izvode osnovne definicije i značajke poeme. U našoj književnoj i književnoznanstvenoj tradiciji poemom se imenuje duža pjesma u kojoj se prepliću lirski i epski elementi; kompozicija se temelji na razvijanju fabule uz moguće povezivanje elemenata poeme asocijativnim i neposrednim lirskim iskazima. U drugim tradicijama poemom se smatra filozofska misaona lirika (fr.), svako veće djelo pripovjednog i misaonog karaktera (rus.), u engleskoj se tradiciji vezuje za Lorda Byrona, dok se u njemačkoj tradiciji poemom označavaju djela degradirajućeg karaktera. Ponajviše se vezuje za razdoblje romantizma za koje je karakteristično miješanje žanrova, dok u modernoj poemi epska tehnika gubi na snazi. Budući da je naziv poema neodređen, njome se imenuju raznorodne pjesničke tvorevine.

Ovdje bi svakako trebalo spomenuti i žanr barokne poeme, uz napomenu da njezina geneza počinje prije baroka, što je u vezi s baroknom estetikom miješanja epskog i lirskog, pojavom novih žanrova u baroku sa svrhom udovoljavanja „nekim specifičnim svrhama” i izražavanju nekih specifičnih sadržaja (Pavličić 1979).

Poemom kao „modernim epom” bavi se Tanja Popović (2010); njezina studija, u kojoj se poema shvaća kao žanr obilježen kolektivnim značajem i onda kada prevladavaju individualni lirski glas i lirski obilježja (isto: 31), obuhvaća poemu od njezina razvoja u romantizmu sve do moderne književnosti; pritom će se određeni moderni (stički) lirski tekstovi iz angloameričkoga književnog kruga, u kojem se poema ne prepoznaje kao žanr, smatrati poemama ili „dugim pjesmama”.

Za širenje književnoteorijskih i književnopovijesnih uvida u problematiku poeme kao književne vrste/žanra preporučuju se radovi iz zbornika *Komparativna povijest hrvatske književnosti; zbornik radova XVII. Poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta* (Pavlović, Glunčić-Bužančić, Meyer-Fraatz 2015). U spomenutom je zborniku i rad Slavena Jurića, pri čemu valja spomenuti i autorovu posljednju knjigu *Pjesma, priča, poema. Studije o modernom hrvatskom pjesništvu* (2024).

gačke pjesme”.<sup>6</sup> U tom smislu bjeline, kao poveznice, „tišine” ili „zatišja”, imaju svoju funkciju u događajnosti ili dramatici<sup>7</sup> cjeline u čijem je težištu odnos subjekta i tijela, to jest subjekta kao tijela.

### 3. STILISTIČKA KONCEPTUALIZACIJA PJSNIČKE KNJIGE *IPAK, ZORA*

U stilističkoj konceptualizaciji pjesničke cjeline *Ipak, zora* primjenjuju se metode suvremene stilistike koja poeziji pristupa i kao tekstu i kao diskursu, rekonceptualizirajući sam pojam pjesničkog stila. Tin Lemac (2022: 21–41 i 2023<sup>1</sup>: 25–31) u sintezi strukturalističko-stilističke analize stila (stil kao jezična kategorija) te diskursne stilistike (uključenje nejezičnih elemenata, konteksta koji je i sam diskurzivan), funkcionalnostilistički pojmljen kao podstil samosvojnog književnoumjetničkog stila, pjesnički stil razmatra se kroz tri svoja konstitutivna faktora: lirski subjekt, pjesnički tekst i metaforu. Ovisno o potrebama specijalizirane stilističke rasprave koju otvara (o problematici metadiskurzivnih relacija u poeziji ili o specifičnostima pojmovne, slikovne ili označiteljske pjesničke izvedbe), referirani teoretičar svakom od konstitutivnih faktora pripisuje različite organizacijske i projektivne parametre koji se tiču formalnih i sadržajnih elemenata te njihove analitičke razrade na višem stupnju apstrakcije pjesničke građe (2022: 22). Poetički specifična i diskursno složena, predmetna pjesnička cjelina izrazito je pogodna i izazovna za primjenu i demonstraciju takovrsne diskursnostilističke metode za analizu i interpretaciju pjesništva.

Stilistička analitičko-interpretacijska konceptualizacija pjesničkog teksta *Ipak, zora*, ovdje shvaćenoga kao „dugačke pjesme” ili poeme, odvija se u sljedećim potpoglavljima razdijeljenim prema trima značenjskim razinama. Njih čine odnos reflektivnog, to jest metarefleksivnog lirskog subjekta i tijela, te lirski subjekt kao tijelo; intimistički odnos lirskog subjekta / tijela lirskog subjekta prema voljenom tijelu (tijelu voljenog); zatim i metaznačenjska razina: lirski subjekt kao subjekt pisanja / subjekt poetiziranja tijela. Prema tome, analiza i interpretacija koncentrično kruži

<sup>6</sup> Genezom i definiranjem „duge” ili „dugačke pjesme”, kako se u određenim tradicijama, točnije angloameričkom, nazivaju pjesničke tvorevine koje se u drugima nazivaju poemom, Octavio Paz bavi se u eseju „Pričati i pjevati (o dugačkoj pjesmi)” (1996: 22–23). Prema Pazu, geneza dugačke pjesme zahvaća široki luk od antičke epske poezije kao izvorišta, preko romantičarskog uvođenja subjektivnosti i same poezije kao teme pjesme, sve do modernizma, preciznije simbolizma kada dugačka pjesma preuzima estetiku kratke pjesme: ukida linearni značaj kompozicije i neprekidnost razvoja, prestaje eksplicirati i počinje sugerirati, pjesma postaje „arhipelag fragmenata” koji „nisu ujedinjeni verbalnim lancem nego tišinama, srodnostima, bojama”, pretvara se u „slijed intenzivnih trenutaka”.

<sup>7</sup> Ivankovac (2021: 216/218) u svojoj kritici tri puta upotrebljava sintagmu „drama tijela”.

od diskursne (prepleti interdiskurzivnih, intradiskurzivnih i metadiskurzivnih silnica unutar makrocjeline) prema tekstualnoj točki gledišta<sup>8</sup> (postupci na razini pojedinačnog fragmenta – ili mikrocjeline).

### 3.1. LIRSKI SUBJEKT I/KAO TIJELO

Kao prvi od triju konstitutivnih faktora pjesničkog stila, lirski subjekt poima se kao derivat teksta, a kao njegova konstitutivna obilježja izlučuju se (Lemac 2023: 22–25): vrsta (personalnost i impersonalnost), gramatička oznaka (uporaba personalnih i impersonalnih oblika zamjenica i glagola), ton (iskazna struktura i retorička efektivnost diskursa), komunikacijska usmjerenost (komunikacijska relacioniranost prema lirskom *Ti* ili lirskom objektu) te semantička invarijantnost (semantička stabilnost subjekta). Semantički stabilan subjekt je nosiva instanca pjesničke cjeline *Ipak, zora*: uglavnom personalan (obraća se u prvom licu jednine), s povremenim obilježjem pluralnog subjekta (u prelasku na prvo lice množine); (meta)refleksivno je relacioniran prema tijelu kao središnjem objektu pjesničkoga govora, s obraćanjem lirskome *Ti* u intimistički intoniranim pasažima, s konceptijski ujednačenim ili ravnomjerno varirajućim govornim registrom.

Samo se tijelo, kao predmet pjesničkoga govora ili poetiziranja, zapliće u složenu mrežu različitih i sup(r)ostavljenih diskursa. Kao dvojako – u svojoj prirodnoj materijalnosti i u svojoj kulturnoj proizvedenosti – tijelo je ujedno i jaka i slaba točka suvremenih filozofskih, teorijskih, znanstvenih, umjetničkih, pa i širih stvaralačkih koncepcija. Ono nije „ni osobno niti javno, ni ja ni drugi, ni prirodno ni kulturno, ni psihičko ni društveno, ni instinktivno ni naučeno, ni genetski ni okolinski određeno – dok je istovremeno oboje” (Grosz 2002: 23), te je kao takvo izrazit „strateški termin” (isto: 24), pa i izrazita stvaralačka strategija. U drugom fragmentu (Augustinčić 2020: 8) lirski subjekt se – stvaralački – određuje spram tijela:

<sup>8</sup> Semiotičar diskursa Jacques Fontanille (2006: 49–54) razlikuje dva analitička gledišta na proces označavanja: diskursna točka gledišta i tekstualna točka gledišta. S diskursne točke gledišta neutralizira se razlika između teksta i konteksta (čiji zbroj, prema simplificiranoj definiciji, čini diskurs) jer pod diskurs spadaju svi elementi koji sudjeluju u procesu označavanja. Referirano Lemčevo određene pjesničkoga stila i njegove procedure za analizu lirskoga, to jest pjesničkoga stila upravo na ovom fonu integriraju diskursnu i tekstualnu točku gledišta. Dok se makrostilistička analiza zadržava na tekstualnim mikrojedinicama i njihovoj funkciji unutar teksta kao značenjske cjeline (Biti 1996: 141), diskursnostilistička analiza tekstualne jedinice, dakle, sagledava u smjeru cjeline diskursnoga procesa označavanja.

- postojano otporan, tvrdim: (1)  
 moje tijelo čini mi se kao jedna dekorativna laž; (2)  
 nimalo herojsko, pobjedničko ni revolucionarno, (3)  
 ono je više estetska nego epistemološka kategorija, (4)  
 narativna kategorija više nego koncept; dokaz da mogu (5)  
 samog sebe klasificirati; (6)  
 ono je prividno zapleteno rasulo, fokusirano (7)  
 uznemirujuća površina mase riječi, (8)  
 svedenih na shemu samog zadatka. (9)  
 stoga u njemu ne tražim savršenstvo: (10)  
 pretpostavljam ga na njegovoj vlastitoj propasti, (11)  
 odlučan na parketu ustanoviti što moje tijelo čini. (12)  
 uostalom, potpuno sam svjestan: (13)  
 bolan, razminutih kostiju — trunem. (14)

U prvom dijelu cjelovito navedenog fragmenta, koji nalikuje stihovanoj mikroesejističkoj kontemplaciji, lirski subjekt (meta)refleksira tijelo čiji konfiguracioni potencijal nalazi u njegovoj nesavršenosti,<sup>9</sup> uz samoosvješćavanje degradacijske naravi i tendencija samog tijela u drugom dijelu. Težičnost se sugerira uvlakama na početku pet stihovanih redaka, podcrtava interpunkcijski istaknutim, programatski intoniranim konstativnim iskazima<sup>10</sup> („stoga u njemu ne tražim savršenstvo” i „uostalom, potpuno sam svjestan”) nakon kojih slijedi niz ekspozitivno, unutar dviju složenih poetskih rečenica iskazanih autorefleksiva. Izvedba je uglavnom pojmovna, s većom slikovnom frekvencijom u drugom dijelu, te afektivom u posljednjem stihu – disfemiziranom, emotivno naglašenijem iskazu koji

<sup>9</sup> „Tijelo se nikada ne može do kraja spoznati, pa je ponajprije predmet umjetničke obrade [...]. Upravo to će i raditi u nastavku knjige, ne tražeći u njemu savršenstvo [...]” (Ivankovac 2001: 217).

<sup>10</sup> Na ovom mjestu i dalje upotrebljavani i modificirani termini vezani su za Lemčevu analitičku proceduru drugih dvaju parametara pjesničkoga stila: teksta i metafore predstavljenih u potpoglavlju „Nacr modela” trećeg poglavlja studije o metadiskurzivnim relacijama u poeziji (2023: 22–41). Glede teksta, to su sadržaj razlučiv na semantičku jezgru (glavni sadržajni dio) i semantičku jezgricu (pomoćni, razvojni sadržajni dio) i stil čiji su projektni parametri slog (narativni i poetski), izvedba (slikovna, pojmovna i označiteljska), razina (fonološka, leksička, semantička i diskursna) te iskazna struktura. Iskazna struktura određuje se na razini stiha ili strofe sa semantičkom informacijom, a njezine su podrazine priopćajna (nominativ, interogativ, apelativ), relacijska (subjektiv, objektiv, tekstiv) i ciljna (deskriptiv, autorefleksiv, signifikativ, metadiskurziv), semiotička (konstativ, performativ) i ciljna (ekspozitiv, ekspresiv, afektiv, persuaziv). Pri analizi metafore kao trećeg konstitutivnog faktora razlučuje se mikrometafa (metafore stiha ili dijela stiha u vidu sintagmatskih serija stvorenih u predmetno-tematskom polju) te makrometafa (metafore pjesme vezane za idejno-tematski sloj).

ima poentirajuću funkciju i koji je rezultanta prethodne metarefleksije, ujedno i autorefleksije o tijelu.

Subjektovo spoznavanje tijela, koje je samospoznavanje, odvija se dvojako: raznorodni diskursi znanja o tijelu uključuju se u subjektovo procesuiranje i kategoriziranje iskustveno doživljenog i spoznatog i *vice versa*, teorijski se modaliteti refleksije o tijelu iskustveno nadgrađuju i proširuju. U netom navedenom 14-stihovnom primjeru razvidna je diskursna stilizacija, koja se inače uzima za poetičko-stilski konstituens postmoderne poezije.<sup>11</sup> Metarefleksivna pozicija lirskog subjekta povezana je s polidiskurzivnom<sup>12</sup> konfiguracijom pjesničkog teksta. U ekspozitivima se lako uočavaju interdiskurzivna račvanja s filozofijom i teorijom (estetički i književnoteorijski/umjetničkoteorijski metajezični termini i terminološke sintagme u stihovima 2 – 9). U stihovima 7 – 9 događa se metaforički uzlet, s tim da je u skladu s pojmovnom izvedbenošću uporište metaforizacije u metarefleksivnom i autorefleksivnom – ili autoreferencijalnom/programatskom – registru. Prispodobljavanje tijela još neoblikovanom/neartikuliranom masom (od) riječi dovodi se u vezu s fenomenološkom tezom Mauricea Merleau-Pontyja (1990: 217) o jeziku kao stvaralačkom materijalu, o riječi koja kao artikulirana biva jednom od mogućih upotreba tijela, jednom od mogućih načina predočavanja – vlastita – tijela. Česta je usporedba (re)prezentacije i smisla (re)prezentacije tijela u mediju jezika s (re)prezentacijom tijela u drugim, vizualnim i predstavljačkim ili performativnim umjetnostima, pri čemu se čin čitanja – ili čin gledanja – inter- i intradiskurzivno prispodobljuje intersubjektivnim mjestom dodira: „s pažnjom i nehajem podjednako, ovo / postaje mjesto susreta, mjesto za mogućnost provjere / gramatičkih odnosa: ja — vi — mi [...]” (Augustinčić 2020: 13). Navedenim stihovima započinje programski važan šesti fragment o kojem će još biti govora u posljednjem poglavlju fokusiranom na metadiskurzivnost.

<sup>11</sup> Premda određivanje poetičko-stilske paradigme postmodernizma ovisi o različitosti književnog kruga/konteksta, ovdje se specifično misli na postmodernističke strategije intertekstualnosti i interdiskurzivnosti koje su u vezi s dekonstrukcijskim i rekonstrukcijskim poigravanjem s književnom tradicijom, značenjima i diskursima kao generalnom paradigmatom postmodernističke poetike. U vezi stilizacije na razini diskursa glede teksta kao parametra pjesničkog stila v. u Lemac 2022: 26–27 i 2023: 27.

<sup>12</sup> Marko Juvan, regionalni pionir i zastupnik transformacije teorije književnosti u teoriju književnoga diskursa, polidiskurs definira kao „pretapanje teksta s različitim znakovnim praksama u konkretnom povijesnom i kulturnom kontekstu” (2011: 75). Polidiskurs se stilističko-analitički predstavlja kao „beskonačni značenjski lanac sastavljen od raznorodnih diskursnih jedinica koje se u semantičkoj promjeni pojavljuju u zadanoj pjesmi”, a očitava se u zbroju interdiskurzivnih i intradiskurzivnih signala (Lemac 2023: 45).

### 3.1.1. PROSTOR, VRIJEME I TIJELO

Prostor i vrijeme kao bitne kategorije pjesničke cjeline *Ipak, zora* obilježeni su redukcijom stvarnosnih koordinata. To je jedno od obilježja svojstvenih fenomenološkoj filozofsko-teorijskoj metodologiji, kao i poetici fenomenološke orijentacije za čijim rješenjima poseže i Augustinčić u sklopu svoje korporalne poetike. Takav vid fenomenološkoga isključenja realija svijeta vodi do isključenja subjektivih biografskih i psiholoških realija (Kravar 1986: 512–513 i Oblučar 2024: 45–46), što je ovdje bitan element konfiguracije lirskog subjekta čije su društvene datosti posve isključene.<sup>13</sup> Po pitanju subjekta i/kao tijela nada se izlučiti nekoliko prostorno-vremenskih okvira, a sa stajališta stilističke konceptualizacije osvrnuti na pojmovnu (u vezi sa subjektivom metarefleksijom) i slikovnu (u vezi sa subjektivom doživljajnom, afektivnom i/ili emocionalnom dimenzijom) izvedbu unutar pjesama/fragmenata.

Primarni prostorni okvir u kojem započinje i gdje se razvija, ali nikad ne dovršava permanentna subjektova „drama tijela” jest spavaća soba sa zidovima kao granicama, te prozorima i balkonom kao (polu)otvorima prema izvanjskom. Imenovani su ili u naznakama sugerirani dijelovi dana: noć i zora koji sugeriraju vremenski okvir odvijanja tjelesne to jest unutarnje subjektive „drame”. Zora se – kao naslovna metafora i jedno od metaforičkih žarišta – sugerira kao izvjesnost – česticom dopuštanja i događanja – „ipak, zora” u naslovu i u stihovima iz fragmenta sa samog početka (Augustinčić 2020: 9), ali ipak samo kao privremeno razrješenje „drame” koja se izvjesno nastavlja sa sljedećom izvjesnošću, već sljedeće noći. U fragmentu s eponimnim stihom/sintagmom (isto: 9), osjećaj i stanje nesigurnosti postavljaju se kao glavne komponente subjekta koji traga za permanentno izmičućim uporištem i utočištem: „zaista čeznem za tim: za određenom konačnošću, / za trenutkom u kojem sam bez nelagode / i brige, siguran i u to vrijeme i u to mjesto, / kada se umirim i utvrdim u topljivom danu”. Traganje – kao (samo)ispitivanje – odvija se u etapama (samo)odvajanja: „[...] zato se / odvajam neprestance / od onih kojima pripadam, u postupnom činu. i to nakon / što sam dugo slagao tijelo, dugo tragao da nađem / odgovarajuće mjesto, tragao da uopće / pronađem odgovarajuće mjesto za dodir, ono koje / opetovano izmiče”. Motiv neprestanog odvajanja, razdvajanja (ili starim hrvatskim pjesničkim jezikom – *odiljanja*) može se interpretirati kao neprestano, postupno, pa i neizbježno i nužno (samo)izdavanje sebe i u raznim smislovima bliskih, pripadajućih drugih.

<sup>13</sup> „Inače ne znamo gotovo ništa o pjesničkom subjektu, on za nas ostaje prazno platno, bez vanjskih karakteristika ili nečega ‘opipljivog’ za što bismo se mogli uhvatiti [...]” (Tomljenović 2021).

*Ipak, zora* svojevrsna je „lirska meditacija”<sup>14</sup> u čijoj se atmosferičnosti tjelesnih – i unutarnjih – transfiguracija i tematiziranja pjesničkih/tekstualnih transponiranja aktiviraju i pojmovni i slikovni kod, koreliraju neslikovni (konstantivni) i slikovni (imaginativni)<sup>15</sup> elementi strukture pjesme. Za daljnji stilistički opis i interpretativno raslojavanje koristit će se Lemčevi stilistički modeli pjesničke slikovitosti (2023: 43–75) i refleksivnosti (isto: 83–92) u kojima se diferenciraju slikovne jedinice vezane za prostor (spacijativi) i vrijeme (temporativi),<sup>16</sup> dok se u domeni refleksije diferenciraju subjektna refleksija, refleksija svijeta i metapoetske refleksije. Nastavno na primjer fragmenta s motivom subjektova odvajanja iz prethodnoga pasusa, uputno je navesti sljedeće stihove: „odvajam se prije svega zbog pretijesnog kreveta, / jer nisam otvorio prozore i propustio zrak i sada / se znojim. opet se / izmičem, odmičem, u strepnji. / ipak, zora / me čini snažnijim svime time”. U trima poetskim rečenicama posrijedi je slikovna simbolizacija subjektova ponavljajućeg egzistencijalnog grča. Soba kao fizički (materijalistički dohvatljiv i shvatljiv) prostor subjektove samorefleksije obilježen je dvama frekventnim motivima: krevetom i parketom. Dok je u navedenom spacijativu motiv kreveta u vezi s tijelom subjekta u aktivnoj poziciji, u drugima je on u vezi s pasivnošću tijela, kao u doba noći kada se subjekt prepušta onirizmu. U prvoj cjelini (prva dva stiha) sljedeće poetske rečenice (Augustinčić 2020: 30) krevet se uspoređuje s obalom na kojoj se subjekt prepušta podsvjesnim pulsacijama, što se zaokružuje samorefleksivnim konstantivima (druga dva stiha): „noć je pa sam izvučen na krevet kao na obalu, spori po spori / metar, potez po potez, kao i uvijek, / mogu biti samo objekt da bih bio prisutan, / kako bih mogao uopće ostati na površini”. U udaljenijem fragmentu (isto: 46) opet se krevet simbolički oslikava kao prostor grčenja, metapoetski refleksivno izjednačenog sa samim pjesničkim govorom: „[...]”

<sup>14</sup> Sintagma preuzeta od Oblučara koji primjećuje Augustinčićevo sprezanje „konkretnog motiva i apstraktnih refleksija”, pa „iz pjesničke slike voli skočiti u apstrakciju, a apstrakciju učiniti lirskom”, što znači pjesničke cjeline ne teži stvoriti „misaoni sustav”, već „izgraditi osebnuju atmosferu koja pokazuje da tijelo nije moguće dokraja opisati, promisliti ni izreći, pa čak ga ni učiniti potpuno svojim” (2020: 59–60).

<sup>15</sup> Tihomir Brajović (2000: 185) uvodi pojmove konstantiva „za svaki svaki deskriptivni izjavni poetski iskaz koji se može analizovati na osnovu svoje načelne nefikcionalnosti i neizmišljenosti” te imaginativa (pjesničke slike) kao odmicanja od izotopije teksta u jedinstvu heterotopne, analogijske i predikativne strukture.

<sup>16</sup> Referirani stilistički model Tina Lemca (2023: 43–75 i 83–92) slikovitosti počiva na poetološkoj relaciji subjekt – svijet te komunikacijskim i generičkim relacijskim entitetima lirskog objekta i lirskog ti. Prostor se dijeli na fizički, kozmički, prirodni, ktanski, telurni i celestijalni, vrijeme na sadašnje, buduće, društveno, povijesno i mitološko, dok se stilska realizacija slikovitosti odvija preko stilotvorbenih postupaka sinestezije, kontrasta, hipertrofije, groteske, apoteoze, simbolizacije i karnevalizacije. Subjektna refleksija je intimistička samorefleksija, u refleksije svijeta spadaju univerzalijske i društveno-političke refleksije, a u metapoetske refleksije refleksije o književnosti i književnom stvaranju općenito.

unatoč / gotovo pripovjednom, krutom tonu moje / prikovanosti u prostor, u krevet, / stežem ga i opuštam neredovitim disanjem, / širim i stanjujem neuravnoteženim otkucanjima”. Motiv parketa prvi se put pojavljuje u slikovnim i refleksivnim jedinicama vezanima za subjektovu odlučnost (u fragmentu u prvom dijelu poglavlja cjelovito navedenom; isto: 8), potom u fragmentu (isto: 20) s parketom u jedinicama vezanim za simbolizaciju racionalnog i strogog postavljanja prema tijelu, pa i suprotstavljanju osjetilnim zahtjevima i distrakcijama tijela: „[...] u posljednjoj strogosti dana, sjedim, ili barem / tako pretpostavljam; prva mi je pomisao na strogost / tvrd uglračan parket [...] sklonog / tom tvrdom parketu i sklonog, u odnosu na taj parket, / strogo šutjeti u onom smislu da nijednim / glasom ne okusim osjetilnost. parket čini da istrajavam / dok se moj / [...] dodir mijenja”. U jednom od fragmenata (isto: 27) s motivom parketa subjektova se intimistička samorefleksija dijelom oblikuje slikovnom metaforom parketa kao odražavanja i održavanja subjektivih stanja: „[uvlaka] parket, kao kamera, bez pokreta, me uzdržava / i drži u otegnutoj neprekidnoj zori [...] parket me drži sklonog, u odnosu na sve, biti pohotan, / podatan pohotnom infantilizmu / dremljivosti. čini me oneživjelim. čini me dijagonalom. [...] nastavljam misao koju sam čuo prije nego što je parket postao pojavnost, odnosno prije nego što je drvo ispod laka postalo pojavnost”. Zanimljivo je interdiskursno asociiranje mita u metaforiziranju parketa kao granice prema podzemnom svijetu: simbolu subjektivih i generalno čovjekovih unutarnjih (auto)destruktivnih sila i nesvjesnih moći. Fragment započinje metarefleksivnim konstantivom („treba primijeniti jednu značajnu opetovanu / pojavnost: tko god da je sišao u podzemlje je kažnjen”) te se poentira metarefleksivnim apelativom s prizorom humaniziranog polubožanskog antičkog junaka („mislite li da je Piritoj duboko žalio svoju odluku / [uvlaka] da sjedne [bjelina] / kada je osuđen sjediti u podrumu na parketu / na koji je sjeo da bi se odmorio jer je / smatrao da se / može narugati užasnim silama i prisvojiti?”). Rečeno je da se u Augustinčićevim pjesmama isprepliću imaginativi i konstantivi, slikovite jedinice s refleksivnima, pa su slike oblikovane najčešće na sintaktičkoj razini (sintagme, slikoviti poemem ili slikovita poetska rečenica), a pokatkad se slika stvori na razini leksema.

Za imaginative sobe kao poprišta subjektive „drame tijela” žarišni su motivi zidova, prozora i balkona koji simboliziraju liminalna stanja subjektive (ne)svjesnosti. Niz je, inače na razini pjesničke cjeline dominantnih, jastvenih slika jezično-stilski oblikovanih poememima ili čitavim slikovitim poetskim rečenicama.<sup>17</sup> Primjerice, na-

<sup>17</sup> U proširenoj tipologiji u zasebnom članku Lemac (2023<sup>2</sup>: 101) na osnovi deset kriterija pjesničku sliku dijeli u više tipova: 1. složenost (jednostavna, složena), 2. izvor (imaginacijska, literarna), 3. predmetno-tematski (čovjek: ontološka, gnoseološka, intimistička, prostor: prirodna, kozmička, celestijalna, telurna, ktionska, zagrobna; vrijeme: prezenska, futurska, perfektna, povijesna, mitološka),

glost subjektova buđenja, stanja vlastite tjelesne neraspoznatljivosti, sumnje u vlastitu svjesnost oblikuje se slikovitom, kontrastnom poetskom rečenicom (isto: 10): „[uvlaka] pred bjelinom sam távan od svega, od / ništavila, trom kao od dugog hodanja, duboko tvrd, još neraspoznatljiv pred bijelim pravokutnicima zidova, / pred nečim velikim što bih trebao uraditi”. Potom duži fragment (isto: 10) s uvodnom poetskom rečenicom: „kad zazorim ustaju, kad zapadnem liježu” kojom se sugerira subjektova percepcija obilježena pogledom kroz prozor. Nižu se jezično-stilski raznorodni imaginativi, predmetno-tematski određivi kao ontološke pjesničke slike, na primjer opis tijela višestrukog mehanizma (samo)održavanja koje ima svoj vijek (metafora „životnog vijeka žarulja”): „što god je na zemlji i što god višestruko, / svejednako spremno pali žarulje — iz potrebe, / zbog rada, zbog žudnje — gasi žarulje / svejednako”. Nakon ove poetske rečenice/poetske definicije odmah slijede tri poetske rečenice s motivskom hipertrofijom (hiperbolizacijom) razvijenom nokturalnom slikom ptica koje dolaze na poluotvoreni balkon, zaustavljene prozorom kao propitivanom, istraživanom granicom, s pjevom proporcionalnim subjektovu zasljepljivanju – transponiranju onkraj svijesti, dnevnog *ratia*: „samo ptice čeka duga nesanica, / te noćobdije dolijeću, klepeću, / osjećajući da ih vodi sopstveni bijes dok se klopka / zatvara kad ulete na poluotvoreni balkon, / dok istražuju prozor i riču. / one ponajviše žive sa mnom, upravo noću / prodornije pjevajući. ja prodornije zasljepljujem, [...]”. U kontekstu razvoja slike u cjelini fragmenta važno je apostrofirati jedan od dva *strofična* fragmenta (isto: 15) gdje je pokretač subjektive imaginacije također pogled (moguće je reći/zamisliti i kroz prozor, a možda i s vana, unutar šume): „brdima nasuprot, produženim uoči grada, / odlučujem se za tijelo. / [...] poravnam im svoja ramena. [...] kralježnicu preobličim u tu istu daleku krivulju, tečnim pritiskanjem točaka tijela, [...] moram uvesti srčiku u kralježnicu”. To je slika fenomenološki shvaćenog jedinstva tijela i svijeta, samog tijela kao subjekta percepcije koje je „u svijetu kao srce u organizmu” (Merleau-Ponty 1990: 241); subjekt-tijelo stapa se s gledanim krajolikom, bivajući – iznutra – otežan krajolikom u kojem se nalazi. Drugdje se samo tijelo definira kao krajolik: „poznajem taj krajolik, bez dvojbe” dio je stiha što se u fragmentu (Augustinčić 2020: 21) refrenski ponavlja i utvrđuje kao jako semantičko mjesto. U prvom stihu prve poetske rečenice u kojoj se pojavljuje motiv vremenitosti: „pozna-

4. lirsko-komunikacijski (jastvena, tistvena i objektna), 5. poetički (tradicionalna, moderna, nadrealistička, ekspresionistička, imaginistička), 6. jezično-stilski (slikoviti konotirani leksom, slikovita sintagma, slikovita poetska rečenica, slikoviti poemem, pjesma-slika), 7. stilotvorbeni (proizvoljno figurativna, sinestezijska, kontrastna, hipertrofirana, groteskna, simbolizacijska, karnevalizacijska, apoteotička), 8. prototekstni (topička, arhetipska: mitska, bajkovita, apokaliptička, simbolička), 9. recepcijski (ekspresivna, afektivna), 10. kritičko-estetski (retorička, izražajna).

jem taj krajolik, bez dvojbe, i krajolik vremenitosti / privremeno otegnut u dužinu i visinu” uočava se parafraza iz „Himne mome tijelu” Tina Ujevića.<sup>18</sup>

Od prostornih imaginativa svakako se izdvajaju oni koji se protežu u prostor i vrijeme djetinjstva kao poprišta prvobitno doživljene i „kušane”, kasnije izgubljene nježnosti, kakvi su imaginativi podruma (isto): „bez dvojbe, silazim odlučno, silazim u primjeren čas. / po što? po nešto kao pekmez? nešto slatko? / nježnost kao iz djetinjstva, sada preobličenu. / [uvlaka] moji me podrumi čekaju. memla, [bjelina] / ta slatka prisutnost, liže mi ramena, ključne kosti, / prsnu kost, vrat. hvata se u sve, spušta u stegna, budi gorko / sjećanje tijela: nježnosti, naprosto, nema”. Od javnih prostora, u kojima se subjekt samo kadgod pojavljuje (usp. Tomljenović 2021), izdvajaju se gradske ulice i park. Prve predstavljaju zazor subjekta od susreta s drugim ili sa sobom samim kada iskoračuje: „iz tog željeznog dana u svakodnevno / duge ulice. / od strašne traume, zbog užasa / susreta licem u lice oči mi postaju ogromne” (isto: 49), dok se na drugom mjestu (isto: 43) ulice kao dijelovi tijela grada personificiraju u – pounutrenog – protivnika koji provocira subjektovu samozaštitu i samoočuvanje: „uoči kraja, čežnjom oduzimam ulicama iskustvo / svog dodira. grad je surov, sve uporniji da prisvoji sve naše / pa čak i dodir. i ja sam uporan. [...] ulice pamte tu odsutnost, zamjeraju. / [uvlaka] neka. moram se vratiti u svoju mladost”. Od javnih prostora važni su voćnjaci i parkovi koji su povezani s motivom nježnosti i motivom pjevanja uvjetovanog nježnošću koju iznova treba pobuđivati, a na što se osvrće i sljedeće potpotpoglavlje posvećeno intimističkim – ljubavno-erotskim motivima i temama.

### 3.1.2. TIJELO LIRSKOG SUBJEKTA I TIJELO LIRSKOG TI

Augustinčićevim neofenomenološkim refleksom je obilježen i intimistički motivsko-tematski krug. Isključenje stvarnosnosti i biografsko-psiholoških realija uvjetovalo je reduciranje pjesničkoga govora o ljubavno-erotskom odnosu na esencije, odmak od ispovjednosti<sup>19</sup> kojom je pogotovo obilježeno suvremeno hrvatsko intimi-

<sup>18</sup> Što uočava i Ivankovac (2021: 218): „A drama tijela odvija se konstantno, pjesnik uvodi vremenitost kao bitan faktor (protegu, rekao bi Ujević) i tijelo nikada nije dokraja sagledivo”.

Dva katrena čuvene Ujevićeve (2002: 112) „Himne mome tijelu” („Hymnodia to mou somati”) glase: O moje tijelo! U tebi otkrih iskonsko trojstvo: / tvoju visinu, dužinu i širinu, / u tebi nađoh duh i dušu, moje svojstvo, mojstvo, / i u dnu njega nespokojstvo vječito, virovitu dubinu. // To što spaja te tri crte znači: Vrijeme, / četvrtu od protega, u kojima se život kreće, / i jednu zbilju stvaranja: ljudsko sjeme, / po kojem porod i bivanje uvijek postaje veće”.

<sup>19</sup> O ispovjednoj lirici, koncepciji lirskoga subjekta u ispovjednom pjesništvu i problematici interpretacije ispovjednoga pjesništva u okrilju figure autora konzultirati specijaliziranu stilističku raspravu *U ime autora (Prolegomena za teoriju i stil ispovjedne lirike)* Tina Lemca (2019).

stičko pjesništvo. I fragmente s intimističkim – ljubavno-erotskim temama odlikuje ista motivska apstrahizacija i konkretizacija, ustrojstvo fragmenta na osnovi imaginativno-konstativnih sljedova, omjera pojmovnog i slikovnog.

Tijelo Drugoga, kao probuđivač nježnosti i pobuđivač bujanja, a to znači i pjevanja, pojavljuje se na samoj sredini pjesničke cjeline.<sup>20</sup> Reklo bi se oko 12. fragmenta (isto: 19) s motivom izmorenosti u ljubavnom odnosu ili od ljubavnog odnosa, stranosti ili istrošenosti dodira: „kao nenavikli ljubavnici odvrćamo pogled jedno od drugog, / svatko u svoju stranu”, dok u već navođenom primjeru bliskog 14. fragmenta (isto: 21), sa slikom tijela kao krajolika, tijelo se definira kao „provizorni prostor primirja” i „prekid okrutnosti”, stanje ponovno uspostavljenog idealnog ljubavno-erotskog (samo)odražavanja izraženog antimetaboličkim konstativom: „tijelo voljenog divno je jer je odraz mojeg divljenja; / moje tijelo divno je jer je odraz divljenja voljenog”.

U ovu tematiku spada i fragment (isto: 22) s upečatljivim imaginativom kanibalskog „kušanja” tijela voljenog čiji je „okus” koliko stvaran toliko i imaginaran: „tvrdim da postoji. tijelo voljenog / dokazuje da stižem i ponovno uznađno kušam taj okus, / u ustima ga mrmljam / kao opetovano nešto značajno a proizvodljivo”. Isto tako i fragment (isto: 38) s imaginativom međusobnog vidanja rana ili vidanja posljedica emocionalnog (samo)ranjavanja ili (samo)izdavanja, što je svjesna odluka i volja, anonimni trijumf tijela: „jer se vidamo / i opasujemo povojima od bedara do rebara, sve jer / biramo naznačiti neki nehajni trenutak kao zoru [...] jer svjesno biramo ovu / anonimnu nježnost kada naša tijela / odražavaju posebnost naših žudnji”. Motivom „četrte od protega” obilježen je i odnos lirskog subjekta i lirskog Ti. Opstojnost pod teretima odnosa ovisi o opstojnosti tijela: tijela protagonista lirskog ljubavnog odnosa su metaforizirana navoštenim platnima čija se nabreknutost ne osjeti, ali koja pod teretom vremena, u koje je tijelo iako mlado uronjeno, prijete puknuti, odustati (isto: 19). S motivom vremena povezuje se i motiv propadljivosti tijela. Motiv pvoja ili bijelih platna prisutan je i u imaginativu u kojem se njihova bjelina uspoređuje s bjelinom „[...] zore pretpostavljene zraku” (isto: 39). U drugom – jastvenom i ontološkom imaginativu (isto: 22): „platna koja su me omotavala / dio su iste truleži koja me oporavlja, već stopljena / u podatnost. [...]”.

Inače, žudnja i nježnost, to jest žudnja za nježnošću, semantički obuhvaćaju dva tematsko-motivska kruga: ljubavno-erotski i samo pisanje. Usmjerenost lirskoga subjekta na izvorište nježnosti i žudnje, što zaključuje Oblučar, nije usmjerenost na „tek tijelo, nego i riječi koje ga iskazuju” (Oblučar 2020: 60). Tako se metadiskurzivne re-

<sup>20</sup> „Od polovice zbirka postaje naglašenije ljubavna, pa i erotična” (Ivankovac 2021: 218).

lacije u pjesničkoj cjelini *Ipak, zora*, kao dio šire shvaćene metarefleksivnosti lirskoga subjekta, protežu na sve do sad obuhvaćene motivsko-tematske krugove.

### 3.2. *IPAK, ZORA KAO METAPOEMA*

Kako je iz prethodnog izlaganja vidljivo, lirski subjekt pjesničke cjeline odlikuje se metarefleksivnom sviješću. Na motivsko-tematskoj ravni to uključuje lirsko (auto)refleksiranje tijela kroz višerazinske teorijske moduse, kao i refleksiranje samog poetiziranja tijela i referiranje na vlastiti autorski postupak. Na stilskoj ravni to se očituje kroz polidiskurzivnost (preplete interdiskurzivnih i intradiskurzivnih silnica), kao i metadiskurzivnost. Potonja će se očitovati kroz metaopisnost (čin poetizacije tijela), metatekstualnost (tematiziranje pisanja danog fragmenta) i metapoetičnost (tematiziranje samog čina pisanja i poetizacije tijela).<sup>21</sup> *Ipak, zora* bi se u tom smislu žanrovski mogla smatrati i metapoemom: samoreferencijalnom poemom ili dugačkom pjesmom, višerazinski metadiskurzivno orijentiranoj prema predmetu opjevavanja.

Moglo bi se reći da je na razini cjeline, shvaćene kao metapoeme, tijelo lirskog subjekta, skupa s tijelom lirskoga Ti, metajezično zahvaćen entitet. Metajezično zahvaćanje tijela ujedno je (samo)osvjestavanje vlastite *utjelovljenosti*, granica tijela kao granica i ne-mogućnosti subjektiviteta (isto: 10): „dijelom kao stranac, iznova i prepoznajem tijelo, / iznova prepoznajem da u ovoj podjeli, kad se sve razminulo, / [uvlaka] mogu i [bjelina] / imati jedino svoje tijelo: naglo, suzdržano, podložno / napadajima odvojenosti, meko, toplo, zvoneće, / dobro uobličeno unatoč svemu, svjetovno. i to baš zato / što nas svode na tijela, ali nesklon raditi od njega ideologiju, / sklon prepričati ono što jest i jest, / potvrditi ono poznato, nezamućeno i jasno, mada bez sjaja / u izricanju. štoviše, u sumanutom govoru”. Kontemplacija tijela uvijek je kontemplacija o (ne)moći jezične (re)prezentacije ili poetske diskurzivizacije tijela. Otuda učestali iskazi s glagolom *moći* u perfektu ili u kondicionalu sadašnjem, kao počeci fragmenata i time njihovi konektori (isto: 24/25/26): „mogao sam i biti druga-

<sup>21</sup> Tri metadiskurzivne relacije preuzimaju se iz studije Tina Lemca (2022: 53–70), i to načelno bez minucioznije primjene svih autorovih analitičkih procedura: metaopisnost je čin poetiziranja entiteta iz izvanknjiževne zbilje; metatekstualnost je tematiziranje pisanja dane pjesme; metapoetičnost je tematiziranje samog čina pisanja poezije. Također, metadiskurzivni aspekti u pjesništvu predstavljaju složenu problematiku. Valja navesti rad Eve Müller-Zettelmann „‘A Frenzied Oscillation’: Auto-Reflexivity in the Lyric” gdje u igru uključuje i diferencira više pojmova (autoreferencijalnost, heteroreferencijalnost, autorefleksivnost i metarefleksivnost...) dajući tehničku definiciju metalirike kao lirike (samo)referencijalne u odnosu na „lirske književne tekstove, a u širem smislu i na umjetnost općenito” te na „eksplicitno diskurzivan ili implicitan način posebno skreće pažnju na *factio* ili *factum* aspekt fiktionalnosti književnog djela” (2005: 142).

čije; [...]” / „moglo se dogoditi da kada se probudim, [...]”, „a mogao bih biti i miran, [...]”, ali i pjesmotvorno načelo (isto: 18): „san nam mijenja obličja. / [uvlaka] mogao sam biti neljudsko barokno / popravljene fizionomije. mogao sam biti / konstantno budan, strašno nasilan, biti / onaj koji gleda, ne biti podložan pogledima. / [uvlaka] mogao sam stoga divljati, bludjeti. / [uvlaka] a mogao sam biti samo nezgrapne / ali provokativne forme, lak i elegantan, / razigran kroz mirovanje, / ono za čime, promatrajući, žudiš”. U tvorbi imaginativa događaju se interdiskurzivna pretapanja, na primjer semantizacija metajezičnog opisnog termina (*etnografski*) u sljedećoj poetskoj rečenici (isto: 38): „brišući pjenu znoja, ili pijuci pjenu u kutu usana, pokretima / zapjenjeno na truhu, njegujući / tu krhku i etnografsku građu tijela — nelako odgovaram na tvoju odanost”.

Kao primjer tematiziranja pisanja danog fragmenta svakako treba izdvojiti fragment (isto: 16) gdje se tematizira pisanje istoga kao izricanja nježnosti i kao pjevanja, što je rezultat pomnog pjesničkog rada i metode: „[uvlaka] cenzura je kontrola korištenjem moći, / kazna koja lišava svojstava, kvaliteta, sklonosti i sklonosti u odnosu na. ovdje neće biti čuda. samo / pozoran rad. potvrđujem: cenzura je nadglašavajuće / etičko pitanje. i kada izrečem nježnost, / da, to ja pjevam”. Glede navedenog primjera, uputno je naglasiti zanimljive pjesnikove postupke, na primjer dupliranja i eliptičnosti („sklonosti i sklonosti u odnosu na”) što se od pjesme do pjesme može različito interpretirati: fenomenološka iskazna reduciranost, grčevitost pjesničkog govora u prevladavanju (auto)cenzure itd. U prvom poglavlju navođenom metatekstualnim fragmentom (isto: 13) s motivom gramatičkih odnosa i osobnih zamjenica tematizirano je čitanje kao čin dodirivanja i stvaranja povjerenja između onoga koji iskazuje i kojem je iskaz upućen posredstvom topičke slike (Caravaggiov Nevjerni Toma koji stavlja prst u Isusovu ranu na tijelu): „dodiri kojima provjeravamo odnose posjeduju / nešto uzbudljivo i nelagodno, kao kad prsti posežu / u dubinu, u ovaj ili onaj otvor tijela [...]”. Tijelo se često prikazuje semantizacijom motiva iz likovne umjetnosti, na primjer slikarskim platnom; u ljubavnom fragmentu (isto: 36) tijelo žudećeg subjekta je fragmentirano, kao cjelina tek tekstem nekako održivo: „proguran sam. [uvlaka] posve sam obuzet. / jer su rebra još tvrda. ramena još široka i snažna. mišići / nabrekli od pokušaja, vretenasto izvučeni. / posve sam obuhvaćen. / vještom igrom zavođenja, utegnut sam / apretiranim platnima od ramena do koljena [...]”.

Primjeri metapoetičnosti kao tematiziranja samog čina pisanja i poetizacije tijela su fragmenti u kojima se evociraju drugi književni rod (antička tragedija) i druga umjetnost (kiparstvo). S ekspozitivima koji u jednoj kontinuiranoj poetskoj rečenici tvore jedinstvenu sadržajnu matricu, prva (isto: 40) predstavlja cjeloviti stihovani mikroesej: „[uvlaka] dakle, kako se to dogodi: naizgledno / razrješenje koje zapravo ne

razrješava ništa / mada razrješava sve: u Euripidovom Orestu / frigijski rob u smrtnom strahu staje izvijestiti nas, / pjevajući; on je jedini pjevajući glasnik / u starogrčkoj tragediji; / baš zato što Euripid tako želi”. Evokacija Euripida, koji se evocira i u poenti ranijeg fragmenta gdje se čin gledanja tragedije prebacuje na čitanje,<sup>22</sup> evokacija je stvaralačke originalnosti i slobode (tragičarevo humaniziranje i psihologiziranje tragičkih junaka, slobodne tehnike razrješavanja tragičkog zapleta). Problematizira se (re) prezentacija bolnoga tijela kao etičkog pitanja, što su, primjerice, pitanja koje otvara e(s)t(e)tika suvremene performativne umjetnosti, pri čemu subjekt sam sugerira odgovor / artikulira svoj stvarateljski izbor kroz retoričko pitanje (isto: 14): „zašto smatrate da je primjereno patiti? / zašto cijelo vrijeme govorim nježnost?” Dalje, evociranjem antičke tragedije omogućuje se samopozicioniranje i samolegitimacija metarefleksivnog subjekta (isto: 23): „ustajem niti pobjednik niti poražen, već tragičan”. U fragmentu (isto: 41) s posvetom kiparu Christopheu Charbonnelu evocira se postupak stvaratelja koji svoje gotovo antički impresivne skulpture tijela ostavlja nesavršenima i oštećenima (usp. Tomljenović 2021) što se prebacuje i na autoportretiranje riječima: „mogao sam i voljno jetkati, / iščašiti dan u zori, opsjednuti se detaljima oblikovanja svijeta i svjetla, rukama a ne riječima / načiniti barem / svoj portret, od ključne kosti nagore”. Pred sam završetak pjesničke cjeline, jedan od fragmenata (isto: 50) završava se motivom reza: „čisti rez naznačuje dno staložene magle / od onog što je bila šuma; govor od pjesme. preuzimam / sav taj teret, pokunjim glavu, uoči dana”. Stvaralački subjekt mora se u jednom trenu „pokunjiti” i pomiriti se s nesavršenošću, nedovršenošću, to jest nužnom nedovršivošću pjesničkog govora o tijelu, u jednom trenutku zaokružiti i dovršiti – i kao Charbonnel svoje skulpture – ostaviti nesavršenom svoju pjesničku cjelinu.

#### 4. ZAKLJUČAK

Pjesničkom cjelinom *Ipak, zora* Tomislav Augustinčić se uklapa u određene poetičke tendencije (naj)mlađeg pjesničkog naraštaja koji često nastoji „ustrojiti knjigu kao koncept, a ne kao zbirku manje-više autonomnih pjesama” (Oblučar 2020: 59). U radu ponuđena interpretacija poduprta suvremenim stilističkim procedurama za analizu poezije potvrdila je mogućnost njezina čitanja i kao konceptualne zbirke pjesama u

<sup>22</sup> „dok pjevam stvarima a ne o stvarima. / trebamo se sjetiti da Euripid čini prizor kada Heraklo / dovedu u veo zamotanu Alkestidu iz podzemlja / zapravo prizorom koji utjelovljuje / iskustvo tragičkog glumca za svakog gledatelja. / ako uporno žudim, to je zato / što nas čitanje toliko skraćuje, a čitatelj / ima isto iskustvo uporne žudnje” (Augustinčić 2020: 12).

jednome ciklusu, pa i kao „dugačke pjesme” ili (meta)poeme, što je u skladu s tezom da je povezivanje i interpretacija pjesama (*carmina ligata*) unutar ciklusa i na razini cjeline kako skriptorski tako i lektorski uvjetovano (Brajović 2022: 220).

Analitičko-interpretacijski zahvat u pjesničku cjelinu *Ipak, zora* ukazao je na polidiskurzivnost kao poetički i stilski konstituens Augustinčićeva pjesničkog prvijenca. Time se svrstava u poetički krug suvremenog hrvatskog pjesništva koji se odlikuje polidiskurzivnošću, što bi se moglo odrediti karakteristikom suvremenog pjesništva općenito. U tom smislu djela i opusi suvremenog (hrvatskog) pjesništva još uvijek čekaju na sustavniju obradu sa stajališta suvremene – diskursne – stilistike.

Stil – kako ga shvaća i definira suvremena teorija književnoga diskursa i diskursna stilistika – „znak je smeštanja teksta u univerzum diskursa” (Juvan 2011: 211). Svojom prvom knjigom pjesama, što je zaključila kritika i što je kroz demonstrirani metodološki okvir potvrdio i ovaj rad, Augustinčić je ušao u krug pjesnik(inj)a koji svojim tekstovima/opusima doprinose nadgradnji suvremenog ili tekućeg hrvatskog pjesništva: samom tematikom, svojim prinosom „poetici tijela”, te svojom poetičko-stilskom razlikom, osobito u mogućnostima koje otvara pjesnikov (neo)fenomenološki zaokret.

## LITERATURA

- AUGUSTIČIĆ, Tomislav. 2023. *Goranovo proljeće: mjesto i društveno sjećanje u kontekstu pjesničkog festivala*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo.
- AUGUSTIČIĆ, Tomislav. 2020. *Ipak, Zora*. Zagreb: Goranovo proljeće.
- BAGIĆ, Krešimir. 2023. „Tekuće hrvatsko pjesništvo: na prvi pogled”. *Pedeset godina hrvatskih odjeka – ishodišta i dosezi. Zbornik radova 50. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur. Zrinka Jelaska. Zagreb: FF Press: 177–198.
- BRAJOVIĆ, Tihomir. 2022. *Tumačenje lirske pesme. Od teorije do interpretacijske prakse*. Novi Sad: Akademski knjiga.
- BRAJOVIĆ, Tihomir. 2000. *Teorija pesničke slike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- FILIĆ, Jakob. 2021. „Književnost izdvaja”. *Vijenac*. URL: <https://www.matica.hr/vijenac/708/knjizevnost-izdvaja-31588/> (30.6.2024.).
- FONTANILLE, Jacques. 2006. *Semiotic of Discourse*. Prev. Heidi Bostic. New York: Peter Lang.
- GROSZ, Elizabeth. 2002. „Preoblikovanje tijela”. *Treća: časopis Centra za ženske studije* 1. 4: 6–25.
- IVANKOVAC, Davor. 2021. „Prilog poetici tijela”. *Republika* 7–8, 2: 215–219.
- JURIĆ, Slaven. 2024. *Pjesma, priča, poema. Studije o modernom hrvatskom pjesništvu*. Zagreb: Matica hrvatska.
- JUVAN, Marko. 2011. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji. Uvod u savremene studije književnosti*. Prev. Miljenka Vitezović. Beograd: Službeni glasnik.
- KRAVAR, Zoran. 1986. „Pjesme i poetike Zvonimira Mrkonjića”. *Republika* 5–6. 42: 509–530.
- KOVAČEVIĆ, Marina. 1996. „Semantika teksta i makrostilistička analiza”. *Stylistyka* 5: 140–163.
- LEMAC, Tin. 2023<sup>1</sup>. *Slika, refleksija, znak (Uvod u stilističko razmatranje nekih fenomena poetske morfologije)*. Zagreb: Jesenski Turk.
- LEMAC, Tin. 2023<sup>2</sup>. „Moguća tipologija pjesničke slike”. *Актуальные проблемы стилистики*. 9: 95–107.
- LEMAC, Tin. 2022. *O pjesmi pjesmom (Metadiskurzivne relacije u poeziji)*. Zagreb: Edicija Božičević.
- LEMAC, Tin. 2019. *U ime autora (Prolegomena za teoriju i stil ispovjedne lirike)*. Zagreb: Biakova.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1990. *Fenomenologija percepcije*. Prev. Anđelko Habazin. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.

- MILJIĆ, Nela. 2009. „Moram li išta?” *Poezija: časopis pjesničke prakse* 4–5: 83–87.
- MÜLLER-ZETTELMMANN, Eva. 2005. „‘A Frenzied Oscillation’: Auto-Reflexivity in the Lyric”. *Theory Into Poetry*. Ur. Müller-Zetzelmann i ur. Margarete Rubik. Amsterdam i New York: Rodopi: 125–145.
- NAGULOV, Franjo. 2021. „Prvijenac za pamćenje”. *Stav: časopis za kritiku*. URL: <https://www.stav.com.hr/naslovi/239/franjo-nagulov-prvijenac-za-pamcenje-tomislav-augustincic/> (30.6.2024.).
- OBLUČAR, Branislav. 2024. *Na tragu kornjače: pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poeziji Danijela Dragojevića*. Zagreb: DPKM.
- OBLUČAR, Branislav. 2020. „Obrazloženje uz dodjelu nagrade Goran za mlade pjesnike Tomislavu Augustinčiću”. *Ipak, zora*. Tomislav Augustinčić. Zagreb: Goranovo proljeće: 59–61.
- PAVLIČIĆ, Pavao. 1979. „Žanrovi hrvatske barokne književnosti”. *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*. URL: [https://dzs.ffzg.unizg.hr/text/Pavlicic\\_1979.htm](https://dzs.ffzg.unizg.hr/text/Pavlicic_1979.htm) (20.9.2024.).
- PAVLOVIĆ, Cvijeta, Vinka GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ, Andrea MEYER-FRAATZ (ur.). 2015. *Komparativna povijest hrvatske književnosti; zbornik radova XVII. Poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta*. Split i Zagreb: Književni krug i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- PAZ, Octavio. 1996. *Drugi glas: pjesništvo i kraj stoljeća*. Prev. Boris Maruna. Zagreb: Nakladni Zavod Matice hrvatske.
- POPOVIĆ, Tanja. 2010. *Poema ili moderni ep*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- TOMLJENović, Anja. 2021. „Kako se piše intimnost?” URL: <https://booksa.hr/kritike/kako-se-pise-intimnost> (30.6.2024.).
- TONELLI, Alex. 2021. „Il corpo come spazio di un alfabeto esistenzial La poesia di Tomislav Augustinčić”. *Tuttavia alba*. Tomislav Augustinčić. Kipple: officina libraria: mrežno izdanje, nepaginirano.
- TOPIĆ, Nada. 2015. *Meteorologija tijela*. Solin: Gradska knjižnica Solin.
- UJEVIĆ, Tin. 2002. „Hymnodia to mou somati”. *Izabrane pjesme*. Zagreb: Bulaja naklada: 112–114.
- UŽAREVIĆ, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme (O. Mandeljštam i B. Pasternak)*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- ZLATAR, Andrea. 2010. *Rječnik tijela*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- ZLATAR, Andrea. 2002. *Neparne ljubavi*. Zagreb: MeandarMedia.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša (ur.). 1985. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

THE (META)REFLEXIVE LYRICAL SUBJECT AND BODY:  
STYLISTIC CONCEPTUALIZATION OF THE POETRY BOOK *STILL, DAWN*  
BY TOMISLAV AUGUSTINČIĆ

---

IVAN ŠUNJIĆ

---

ABSTRACT

This paper examines the first poetry book by Tomislav Augustinčić, a contemporary Croatian theoretician, poet, and literary critic, entitled *Ipak, zora (Still, Dawn)*. Analysis and interpretation are focused on the (meta)reflexive lyrical subject and body as the central thematic aspect of the book. The first part of the paper opens a question of this poetry book as a conceptual whole as well as its possible genre classifications, and chooses the genre mode – “long poem” or narrative poem – through which it is analysed and interpreted. In the second part of the paper, the focus is on the issue of the lyrical subject and/as a body, with an emphasis on time and space, intimistic and erotic (love) thematic scope, and meta-discursive relationships. In accordance with the theme of the journal in which it is published, the work is methodologically based on the contemporary stylistic reconceptualization of poetry and poetic style regarding the category of lyrical subject, poetic reflexivity, and imagery, as well as the meta-discursive poetic relations (Tin Lemac). The paper presents polydiscursiveness as a poetic and stylisticians constituent of this poetry book.

KEYWORDS:

*Tomislav Augustinčić, “Still, Dawn”, (meta)reflexive lyrical subject, body, contemporary Croatian poetry, conceptuality, poema, “long poem”, discourse stylistics, polydiscursiveness*

# POLICIJA I POLITIKA KNJIŽEVNOSTI U ROMANU VJEŽBANJE ŽIVOTA NEDJELJKA FABRIJA<sup>1</sup>

---

SANJA TADIĆ-ŠOKAC

---

Filozofski fakultet u Rijeci, Odsjek za kroatistiku  
Sveučilišna avenija 4, HR – 51 000 Rijeka  
sanja.tadic.sokac@uniri.hr

UDK: 821.163.42-31.09 Fabrio, N.  
DOI: 10.15291/csi.4610  
Prethodno priopćenje  
Primljen: 4. 3. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

---

U ovom se radu motre policija i politika književnosti u rancièrevskom smislu u romanu *Vježbanje života* (1985.) Nedjeljka Fabrija (1937. – 2018.). Naime, Jacques Rancièrè (1940.) estetiku je *prizemljio* s visina čiste umjetnosti prema zajedničkoj stvarnosti oblika i transformacija osjetilnog iskustva, što je vidljivo u eseju *Le Partage du sensible* iz 2000. godine. Njegova je teorija postala poticajan okvir za domišljanje inventivnih načina povezivanja političke teorije i estetike. On u svom kritičkim sustavu razlikuje policiju i politiku književnosti. Kada se motri policija književnosti u romanu *Vježbanje života*, uočavaju se razne političke rasprave, iznošenje osobnih stavova protagonista o pojedinim (političkim) pitanjima i kritika društva u kojem živimo i radimo. Fabrio na posve nov način provodi *podjelu osjetilnog* što je vidljivo u upotrebi različitih narativnih strategija u romanu. Umeće on brojne priče u priči, unosi različite oblike tekstova, koristi brojna tipografska rješenja i nadilazi tradicionalne žanrovske odlike prisutne u romanu. Upotreba tih narativnih strategija, neuobičajenih za prozna djela u hrvatskoj književnosti do pojave *Vježbanja života*, razgolićuje politiku književnosti sustavno provedenu na razini cijeloga romana Nedjeljka Fabrija. Autor progovara o raznim temama i pritom je zaštićen od svakog tipa cenzure (političke, religijske, i sl.) baš putem književnosti. Sloboda koju književnost nudi autoru je „moćno političko oružje, koje ipak može u trenutku biti neutralizirano kao fikcija” (Derrida).

#### KLJUČNE RIJEČI:

*Jacques Rancièrè, Nedjeljko Fabrio, podjela osjetilnog, policija književnosti, politika književnosti*

<sup>1</sup> Ovaj rad je financiralo Sveučilište u Rijeci projektom *Politika književnosti u djelima riječkih autora od 20. stoljeća do danas* (33-uniri-iskusni-human-23-55).

## 1. UVOD

Roman *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija (1937. – 2018.) tiskan je 1985. godine, iako je nastao ranije. Fabio je dotada čitalačkoj publici bio poznat kao autor pripovijedaka i drama, pa je pojava romanesknog prvijenca izazvala znatan interes. Zajedno s romanima *Berenikina kosa* (1989.) i *Triameron* (2002.) čini *Jadransku trilogiju* u kojoj se problematizira povijest malog čovjeka u burnim previranjima povijesti na jadranskom prostoru. Povijest i politika okosnica su svakog od ovih djela. U ovom se radu motre policija i politika književnosti u rancièreovskom smislu u romanu *Vježbanje života*. Rancièreov je rad izvoran u naglašavanju *estetske* dimenzije politike i *političke* dimenzije estetike. Naime, politika je estetika u širem smislu jer se bavi *podjelom osjetilnog* koje stvaraju društvene hijerarhije, a estetika je politička jer umjetnički režimi određuju *podjelu osjetilnog* u umjetnosti i daju uvid u raspodjelu koja je specifična za šire društvo. Rancière zaključuje da su umjetnost i politika imanentno povezane i da njihov spoj može voditi radikalnoj demokraciji. On političko vidi u razlici između *policije* (policijske logike), kao logocentričnoga poretka koji zahtijeva identifikaciju svakoga člana (građanina) s cjelinom, i *politike* (politička logika) kao zahtjeva za dezidentifikacijom koja vodi političkoj subjektivaciji građanina. Političko izjednačava s demokracijom i ono se realizira u *nesuglasnosti* između dviju navedenih logika, policijske i političke. To čini odmak od uvriježenog razumijevanja politike, odnosno demokracije kao konsenzusa i slaganja.

Rancière je estetiku *prizemljio* s visina čiste umjetnosti prema zajedničkoj stvarnosti oblika i transformacija osjetilnog iskustva, što je vidljivo u eseju *Le Partage du sensible* iz 2000. godine. On tvrdi da se svi društveni poredci odražavaju u *podjeli osjetilnog* – kompleksu pojedinaca i individualnog govora (*tijela* i *glasova*) koji su učinkovito vidljivi, izgovorljivi ili čujni (ili nevidljivi, neizrecivi ili nečujni), zajedno s implicitnim pretpostavkama o prirodnim sposobnostima različitih pojedinaca i skupina. *Podjela osjetilnog* je podjela prostora i vremena, perceptibilnog, zamislivog i izvedivog, kroz koji se stvaraju i promišljaju oblici zajedničkog svijeta, u obliku umjetničke produkcije ili političkog djelovanja. Ispravno shvaćena *politika* je razoran pokušaj isključenih nejednakim društvenim poredcima da se afirmiraju kao jednaki onima s privilegijama i moći. Pojam *policija* odnosi se na pravila i konvencije koje provode nejednaku distribuciju osjetljivih, zajedno sa širokim ideološkim uvjerenjima i vrijednostima koje opravdavaju nejednake društvene poretke kao poštene, demokratske, inkluzivne, utemeljene na konsenzusu, ili u nekom smislu prirodne ili nužne. Kritičar traži da se odmaknemo od tradicionalnih rasprava o autonomiji umjetnosti ili njezinoj političkoj podjarmljenosti i kritizira teoriju moderne umjetnosti kao auto-

mne umjetnosti, usmjerene isključivo na svoju materijalnost. Smatra da prakse kritičke umjetnosti ne otkrivaju skriveni poredak stvari i tako pobuđuju političku svijest i energiju. On naglašava složenu igru distanciranih odnosa i raskoraka između oblika političke prakse i umjetničkih praksi.

Jacques Rancière posve je osebujan u tumačenju pojma *politike* književnosti. U ovom se radu polazi od Rancièreove tvrdnje „da se književnost bavi politikom ostajući književnost” i da postoji veza „između politike kao naročitog oblika kolektivne prakse i književnosti kao utvrđene prakse umetnosti pisanja” (Rancière 2008: 7). Motri se na koji način *politika* postoji u *Vježbanju života*, te se uočava da je prisutna onda kada se obustavi prirodni poredak dominacije i kada se uključe oni koji su bili isključeni (Rancière 2008: 31). Pojavljuje se rijetko, a odnosi se na sukob oko zajedničkog javnog prostora te egzistencije i statusa sudionika. Rancièreova je teorija postala poticajan okvir za domišljanje inventivnih načina povezivanja političke teorije i estetike. U ovom će se radu, na tragu njegovih promišljanja, protumačiti brojne političke rasprave, izneseni osobni stavovi protagonista i kritika društva u kojem živimo i radimo u romanu *Vježbanje života*. To spada u sloj policije književnosti, kako bi rekao Rancière. Nedjeljko Fabrio u svom je djelu proveo na posve nov način *podjelu osjetilnog*. U romanu su prisutne različite narativne strategije kao što su priča u priči, unošenje različitih oblika tekstova, korištenje brojnih tipografskih rješenja i preoblikovanje uvriježenih žanrovskih odlika. Upotreba tih narativnih strategija, neuobičajenih za povijesne romane do pojave *Vježbanja života*, razgoličuje politiku književnosti sustavno provedenu na razini cijeloga romana Nedjeljka Fabrija.

## 2. POLICIJA KNJIŽEVNOSTI U VJEŽBANJU ŽIVOTA NEDJELJKA FABRIJA

Rancière naglašava da se politika književnosti ne može poistovjetiti s *politikom* pisaca (Rancière 2008: 8). Politika književnosti ne podrazumijeva osobno sudjelovanje pisaca u političkim ili društvenim angažmanima u njihovu dobu. Naime, pisci u svojim djelima vrlo često tematiziraju društvene strukture, političke pokrete ili različite identitete, ali te zahvate kritičar ne određuje kao politiku književnosti. Rancière uvodi pojam *policija* (*la police*), ali ne u značenju represivnog državnog aparata, nego kao oznaku za specifičan poredak koji tijelima dodjeljuje posebno mjesto, svrhu i cilj te na taj način određuje načine njihova djelovanja, bivanja i govorenja. Postupci koji spadaju u određeno polje značenja i razni akteri te njihovi odnosi, zatim problematiziranje značajnih i političkih pitanja u njegovom su

teorijskom sustavu označeni kao *policija*. Nju čine raznorazne političke rasprave, angažirane manifestacije, iznošenje osobnih stavova o pojedinim (političkim) pitanjima i kritika društva u kojem živimo i radimo. *Policija* je uređivanje stanja u utvrđenom prostoru zajedničkog nakon što je postignut dogovor o pitanjima kao što su: tko su akteri rasprave, u kojem prostoru i na koji način djeluju akteri, te kakav je taj prostor. Kao „poredak vidljivog i kazivog” (Rancière 1995: 52) ona određuje hoće li neka aktivnost biti vidljiva i hoće li određeni diskurs biti prepoznat kao govor ili kao obična buka. Riječ je o procesima i institucijama koje održavaju poredak, upravljaju prikazivanjem zajednice i legitimiraju postojeće stanje. *Policijski* se *poredak* (*l'ordre policier*) ne zasniva na discipliniranju tijela, nego na pravilu koje upravlja njihovim pojavljivanjem. Tijela dobivaju određene pozicije unutar društvene hijerarhije i ponašaju se sukladno tim pozicijama.

Pripovjedač u ovom *romanu o povijesti* (Fabrio) njeguje antiiluzionističku pripovjednu strategiju koja želi izbrisati ili barem zamutiti granice između povijesti i fikcije koje su verbalne konstrukcije. On vrlo često iznosi svoja stajališta o temama koje problematizira. Tako razmatra pitanje ljudskih sudbina, slučajnosti, porodica, građanskih sloboda pojedinaca, političke neovisnosti naroda, povijesti i politike. Često iznosi moralističke i didaktičke komentare (najčešće u zagradama). Pripovjedač u povijesti ljudskog roda uočava dva različita iskustva. Ljudi teže za ostvarivanjem građanskih prava i pri tome se neprestano dvoume: u jednom periodu smatraju da je važnije biti sit, a u drugom prevagu odnosi borba za slobodu. „Ali sukob između kobasica i mašte ostaje i dalje” (Fabrio 2004: 19). Pripovjedač ističe da je u trećine ljudi „trbuh ipak kotač zamašnjak” (Fabrio 2004: 19) politike u koju se puk loše razumije. A ta se politika preko povijesti poziva upravo na puk koji jedino zadovoljstvo u životu pronalazi u hrani.

Politika se motri kao ludost i kob i dovoljno je ozbiljna da u povijesti pokazuje „sve ono što se protivi zdravom razumu” (Fabrio 2004: 19). U povijesti je ljudsko htijenje za pripovjedača bezazleno, ali je svjestan da ono nerijetko završava ludilom, pa čak i terorom nad masama. Tako se piše povijest ljudskog roda. Za razliku od povijesnih romana u kojima se povijest motri kao učiteljica života („*historia est magistra vitae*”), u romanu *Vježbanje života* motre se životne priče malih ljudi, pojedinaca koji trpe i pate u viorima vremena. Njihove su sudbine nepredvidljive i nestalne. Slaganje domina omiljena je igra Carla, glavnog junaka prvog dijela romana. Najčešće je igra u gostionici *Mala Pešta*, a u poznim godinama, uslijed promijenjenih političkih i gospodarskih prilika, sam sa sobom i redovito pločicama od bjelokosti pobjeđuje sam sebe, kako kaže. Ostaje joj vjeran cijelog svog života jer je upravo ona simbol njegova poimanja povijesti ljudskog roda:

Svi smo u igri. Ona traje otkako je svijeta i ljudi, i nikad neće stići svome kraju. Svi znamo njeno pravilo, ali nitko nikad ne zna kome od suigrača pomaže kada na stol stavlja svoju pločicu, niti zna unaprijed čini li sebi dobro ili zlo kada želi ostati u igri pa posiže za novom pločicom. Sudbina jednog od igrača u rukama je svih. Nešto o čemu netko pojma nema i što je od njega tobože milijun stopa nebeskih daleko može baš za nj biti presudno. Svi smo u igri, ali mi nismo igrači. Mi smo samo u igri (Fabrio 2004: 27–28).

Povijest je svakoga trenutka u našim životima, pa se lijepi na pripovjedačevo pričanje koje bi bez nje bilo lako i neobavezno, razbibriga. Pripovjedač se brani da on nije izmislio povijest, nego je u priči „porastao drač i korov povijesti: jalovost, ludost, smrt. Zar je povijest nešto drugo? Zar sam sve ovo zaista ja izmislio?” (Fabrio 2004: 223) Ona se prikazuje sa svim njezinim traženjima i stranputicama, s njezinom uzaludnošću i trajnim kretanjem u krug, pa se na taj način razlikuje od dotadašnjeg shvaćanja povijesti po kojemu svaki novi period treba donijeti napredak. Nestalna je, hirovita i neobazriva prema pojedincima i narodima.

Kad bi jednoga dana u povijesti prestali puhati vjetrovi, čovjeku bi na zemljici možda bilo i dobro. A najgore je to što svaki čas u povijesti pušu drugačiji vjetrovi: jedva namjestiš lomna jedarca za jednu vrst vjetra, a već sa boka zapuše novi, drugačiji vjetar koji te rebne pod rebra. I tako brod od silne i užurbane i stalne promjene jedara - stoji na mjestu. A kad još pomisliš da različiti vjetrovi često znaju nositi isto ime, odnosno da se jedan te isti vjetar najčešće naziva različito – tobožnja životna mudrost postaje posve neuporabivom (Fabrio 2004: 212).

Povijest je u Hrvata trajno vođena idejom vjekovnog sna čovjeka o nacionalnoj slobodi. Brojni su bezimni pojedinci žrtvovali svoje ideale, ali i živote za ostvarenje tog ideala. Carlo svjedoči o nesigurnom i promjenjivom položaju hrvatskog čovjeka na kvarnerskom prostoru:

Njegovi sugrađani nazivali su se dvadeset i pete Illyrima, a samo godinu dana kasnije Hungarima, otočani i Senjani bili su te godine Dalmatae, dok su Primorci bili Illyri, kao što su se Illyrima nazivali i njegovi radnici iz Liburnije, ali su se zato oni što su dolazili iz unutrašnje Istre nazivali Istrianima! Dvadeset i šeste Riječani su bili Croate, ali su se Kastavci, u kojih je dobavljao krutilo za lađarsku smolu, nazivali Illyrima. Četrdeset i sedme godine Illyrima su postali i

svi Istrani i otočani, da bi dvije godine kasnije, to jest danas, četrdeset i devete, bili Croate! Isuviše zbrke oko jednoga te istog za njegovu konopastu glavu!  
(Fabrio 2004: 75–76)

Iz ludila se povijesti, iz brojnih ratova i patnji velikog broja ljudi na koncu ipak ostvario vjekovni san Hrvata o jednakosti s ostalim narodima i samostalnoj državi. O povijesnim prijemcima, o bitkama koje su Hrvati vodili, o snazi hrvatskog čovjeka, o njegovoj kulturi i opstojnosti pripovjedač progovara u ovoj, na načelima kolaža i montaže sačinjenoj, freski o gradu Rijeci. On otvoreno iznosi svoja stajališta, pa je sloj *policije*, sukladno Rancièreovu kritičkom sustavu, izrazit u romanu *Vježbanje života*.

### 3. POLITIKA KNJIŽEVNOSTI U VJEŽBANJU ŽIVOTA NEDJELJKA FABRIJA

Sama politička aktivnost (ili *politika*) u Rancièrea je usmjerena na promjene, tj. na pomicanje tijela s dodijeljenih im pozicija (Rancière 1995: 53). *Partage du sensible*, odnosno *podjela osjetilnog*, jedan je od ključnih pojmova u njegovu kritičkom sustavu o kojem piše u istoimenom eseju s podnaslovom *Estetika i politika* iz 2000. godine. On svoje porijeklo ima u filozofskom eseju *Nesuglasnost: politika i filozofija* (*La Mésentente: politique et philosophie*, 1995). Njime Rancière imenuje sistem očiglednih činjenica osjetilne percepcije kojim se „istodobno otkriva postojanje nečega zajedničkog te razgraničenja unutar njega koja određuju pojedinačne dijelove i pozicije” (Rancière 2000: 12). Dvoznačni pojam *partage* označava i dijeljenje nečega zajedničkog i međusobno odjeljivanje pojedinačnih elemenata. U umjetničkom djelu isprepliće se odnos između estetike i politike, kroz izraz *podjela osjetilnog*. Pisanje zato nije samo inferiorni modus govora, nego je svojevrsna neravnoteža „legitimnog poretka diskurza, načina kako je raspoređen i kako raspoređuje tijela u uređenoj zajednici” (Rancière 2004: 103). Ono remeti hijerarhiju odnosa koja je specifična za pojedini estetski režim i tako u pitanje dovodi „odnos između načina djelovanja, načina bivanja i načina govora” (Rancière 2004: 103).

„Ta raspodjela i preraspodjela prostora i vremena, mjesta i identiteta, govora i buke, vidljivog i nevidljivog oblikuje ono što ja nazivam deobom čulnog”<sup>2</sup> (Rancière 2008: 8), kaže Rancière. Fabrio na posve nov način provodi *podjelu osjetilnog* što je vidljivo

<sup>2</sup> U francuskom originalu taj pojam glasi „le partage du sensible”, u engleskom prijevodu glasi „distribution of the sensible”, na srpskom „deoba čulnog”, a na hrvatskom jeziku „podjela osjetilnog”.

u upotrebi različitih narativnih strategija u romanu. Umeće on brojne priče u priči, unosi različite oblike tekstova, koristi brojna tipografska rješenja i nadilazi tradicionalne žanrovske odlike prisutne u romanu. Zato će se u nastavku teksta pažnja usmjeriti na analizu navedenih narativnih strategija u djelu. Njihova upotreba, neuobičajena za prozna djela do pojave *Vježbanja života*, razgolićuje sustavno provedenu *politiku* književnosti na razini cijeloga romana Nedjeljka Fabrija.

### 3.1. POLITIKA KNJIŽEVNOSTI U PRIČI U PRIČI U VJEŽBANJU ŽIVOTA NEDJELJKA FABRIJA

Roman *Vježbanje života* prikazuje sudbine članova talijanske i hrvatske obitelji u rasponu od početka devetnaestog stoljeća do kasnih pedesetih godina dvadesetog stoljeća u Rijeci. Ovaj strukturalno otvoreni roman (Milanja 1986: 17) podijeljen je u dvije knjige. Milanja je utvrdio da

prvi dio romana počinje od početka, a drugi zapravo do kraja, tako da i tom strukturalnom karakteristikom – sredina romana je u čvrstom „čvoru” a krajevi (početak i kraj) su otvoreni prema vani – naznačuju i sinonimiziraju strukturalnu otvorenost romana; prvi se dio završava točkom (grafijski) a drugi ne, nego poetskim lirskim izriječkom, koji može biti početak nastavka kronike (Milanja 1986: 16).

U prvom se dijelu prikazuje sudbina talijanske obitelji Carla i hrvatske obitelji Franje Despota koji žive u gradu turbulentne povijesti, Rijeci u devetnaestom stoljeću do tisuću osamsto osamdeset i šeste godine. Linearno se pripovijeda o Carlovu dolasku iz Italije, o njegovu marljivom radu u riječkoj luci i bogaćenju te izgradnji obiteljske kuće na Mlaci. Podrobno se opisuju gospodarske, socijalne i političke prilike u gradu na Rječini. Carlu pri porodu umire supruga Hrvatica Fanica i on ostaje sam s dječakom Fumulom kojega je razmazio. On se ženi Lodovicom kao zreo muškarac i dobivaju dvoje djece, Mafaldu i Amadeja. Prvi dio završava prikazom pojave kolere u gradu koja je usmrtila Carla i Lodovicu. U hrvatskoj obitelji Despot Jožiću se desila nesreća na radu u luci i on je od posljedica preminuo. Supruga mu Antonija ostaje sama sa sinovima Jakovom, Jovaninom i Josipom. Ističe se njihova prohrvatska orijentiranost i vrlo se šturo prikazuje njihov skroman i jednostavan život. Unosi se prizor o Jovaninu Despotu koji u školi, pri proslavi kraja školske godine, naglas čita govor što ga je sastavio Fran Kurelac i koji su slušatelji okarakterizirali kao provokaciju na političkoj sceni onoga doba. On je postao kancelir u krugu bakarskih principala i gradskih otaca,

narodnjaka koji su ga primili kao svoga na preporuku njegova učitelja. Podlegao je političkim pritiscima u svom radu te se udaljio od svoje obitelji i živio u vlastitoj vili na Sušaku. U romanu je umetnuta i priča o ljubavi Fumula i plesačice Andor Zsuzse koja je tragično skončala u napadu autonomaša na Hrvate.

Drugi dio romana započinje opisom dolaska Hrvata, među kojima je i dječak Lucijan, parobrodima iz Splita u Rijeku tisuću devetsto četrdeset i sedme godine. Te brodove s prozora svoje obiteljske kuće na Podmurvicama motri šezdesetpetogodišnja Mafalda, Fumulova kćer koja doseljenike proglašava uljezima. Prikazuje se poratno vrijeme, ali su u retrospektivnom pripovijedanju unesene priče u priči o sudbini pripadnika talijanske i hrvatske obitelji iz prethodnih razdoblja. Pripovjedač bilježi susret Jakovljeva sina Šimuna koji se obraća Mafaldi na groblju na Kozali kada traži svoje mrtve. Njegov sin Vjenceslav tek se uzgred spominje u romanu. *Flash-back* postupkom unosi se opis sudbine Amadeja i Brune, brata i supruga Mafalde, koji su se borili na suprotnim stranama u Prvom svjetskom ratu. Opisuje se i tragična sudbina Parsifala, Mafaldina unuka koji je stradao pri ilegalnom bijegu u Italiju. Pozornost je pridana opisu ljubavne priče Mafaldine unuke Emilije i Hrvata Lucijana. Povijest se obitelji tom ljubavnom pričom vraća na početak: Talijan Carlo oženio je Hrvaticu Fanicu i poklonio joj prsten s Morčićem koji će nesretna Emilija dati Lucijanu prije svog egzodusa u Italiju s obitelji. U romanu su tehnikom montaže i kolaža unesene genealogije talijanske i hrvatske obitelji, brojni dokumenti, zapisi iz novina, govori povijesnih osoba i svjedočenja te se spominju brojne povijesne osobe kao što su Gašpar Kombol, Fran Kurelac, Vinko Pacel, Janez Trdina, Johan Nepomuk Kleemann, Erazmo Barčić, Frano Supilo, Mussolini... O nekima od njih su umetnute priče, npr. o grofici Nugent koja je svojom pojavom na Trsatskom kaštelu zgrozila njemačkog generala pa on odlučuje postaviti svoj štab drugdje.

Unošenje brojnih priča u priči postupak je s jakom metakomunikativnom komponentom i omogućuje pripovjedaču stvaranje semantičkog viška. Priča u priči djeluje i na razini priče i na razini odraza. Istovremeno, sudjeluje u tvorbi značenja kao i svi ostali iskazi te je element metaznačenja koji priči omogućuje da za svoj sadržaj i temu uzme samu sebe. Priče u priči još jednom potvrđuju fleksibilnost kao temeljnu odliku romana, a omogućavaju pripovjedaču da iznosi poruku koju donosi priča. One unutar teksta romana zauzimaju hijerarhijski nižu narativnu poziciju od one primarnog dijegetskog svijeta romana pri čemu su povezane s određenim elementima iz primarnog dijegetskog svijeta i sadržavaju važan aspekt primarnog svijeta. Na taj način umetnuta reprezentacija reproducira primarnu reprezentaciju kao cjelinu. Pripovjedač ističe razlike između tih narativnih svjetova i upozorava na sličnosti. U romanu *Vježbanje života* nizan je priča u priči provodi se s ciljem dodatnog upućivanja čitatelja na poru-

ku teksta koja je već iznesena u brojnim iskazima koji prema Rancièreovu kritičkom sustavu pripadaju policiji književnosti. Umetanjem raznih priča u priči Fabio provodi novu *podjelu osjetilnog* u djelu.

### 3.2. POLITIKA KNJIŽEVNOSTI U OBLICIMA TEKSTOVA I TIPOGRAFSKIM RJEŠENJIMA U VJEŽBANJU ŽIVOTA NEDJELJKA FABRIJA

U romanu *Vježbanje života* pripovjedač dodatno ovjerava pojedine stavove koje iznosi i događaje koje opisuje tako da prekida narativni tijek. U pripovijedanje umeće drugi tip diskursa koji je grafički odijeljen horizontalnim crticama (Nemec 2003: 286). U tim umetcima pripovjedač nastoji ovjeriti promjenjivo političko stanje koje utječe na sudbine junaka. Društveno-politička nesigurnost oslikava se citiranjem raznih oblika faktografskog materijala. Najveći broj umetnutih dijelova u romanu koji problematizira mnoga područja ljudskog života potječe iz raznih novina. Tako je u roman unesena vijest o novom političkom statusu grada Rijeke iz zagrebačkog časopisa *Slavenski jug* 3. IX. 1948. (Fabrio 2004: 57), te o *oholosti* grada Rijeke koja ne prihvaća političke odluke iz zagrebačkog *Pozora*, dana 4. IX. 1861. (Fabrio 2004: 111). Opis Fumulova vjenčanja s Ludovikom prekinut je unošenjem vijesti o dolasku Nj. c. Visosti carević nadvojvode Rudolfa carskom jahtom u Riječku luku koja je objavljena u *Obzoru* u Zagrebu 7. IX. 1877. (Fabrio 2004: 159–160). U vijesti *Talijanska naseľbina* u *Primorcu* iz Kraljevice, dana 9. IX. 1877. (Fabrio 2004: 161–162) kritizira se ponašanje Talijana na riječkom području. Također se unosi i *Tanjugova Vijest* od 8. X. 1953. godine u kojoj se upućuje na događaje u Rimu što su prouzročeni sukobom oko zone A i zone B u novoosnovanoj državi Jugoslaviji (Fabrio 2004: 373).

Izdvojeno crticama od ostatka teksta *Vježbanja života* je i pismo Ivana Kukuljevića Sakcinskoga upućeno Josipu Jelačiću 9. VIII. 1849. (Fabrio 2004: 77) u vezi prihvaćanja oktroiраног ustava. U naraciju su uključeni grafički izdvojeni stenogrami: najprije stenogram s izvanredne sjednice Gradskog vijeća od 28. V. 1867. održane u nazočnosti kraljevskog povjerenika (Fabrio 2004: 126–127) i kasnije stenogram izlaganja poslanika Gabriela Varadyja na ugarskom saboru u Budimpešti održanom sredinom rujna 1868. godine (Fabrio 2004: 131).

Crticama je izdvojena peticija o ujedinjenju Hrvata, Srba i Slovenaca sa 6012 potpisa koja je preuzeta iz *Novog lista*, tiskanog na Sušaku 25.1.1918. godine (Fabrio 2004: 252–253). U naraciju je uklobljen ulomak iz napisa Frana Supila. On ističe da su Hrvati u povijesti bili predziđe kršćanstva i da žele ravnopravnost s Talijanima u članku *Talijanskom narodu* iz 1906. godine (Fabrio 2004: 239–240). U cijelosti je donesen i sadržaj letka koji potpisuje Mjesni Narodno Oslobodilački Odbor (Fabrio 2004: 290),

te ulomci iz govora Miroslava Krležu u Narodnom kazalištu u Rijeci, dana 30. VII. 1952. godine (Fabrio 2004: 319) i Maršala Tita u Skopju, dana 12. X. 1953. godine o zoni A na koju tada polaže pravo (Fabrio 2004: 376).

Drugi tip diskursa u tekstu je romana označen navodnicima, npr. poruka gradskog vijeća (Fabrio 2004: 89), zatim vijest iz Verone (Fabrio 2004: 90-91) i vijest iz Beča o bitki kod Magente (Fabrio 2004: 91) te ulomak iz molbe Gradskog vijeća upućene Njegovom Veličanstvu (Fabrio 2004: 99).

U romanu *Vježbanje života* prisutni su brojni autocitati. Jednaki ili gotovo jednaki dijelovi teksta ponavljaju se kao svojevrsni *leitmotivi* na različitim tekstualnim pozicijama i nisu grafički označeni (Nemec 2003: 286). Povijest talijanske obitelji u gradu na Rječini vidljiva je u portretima oca Carla i sina mu Fumula. Oni su nastali dok su živjeli u kući na Mlaci. Ponovno se njihov detaljan opis pojavljuje kada vise u kući na Podmurvicama u kojoj tada živi njihova unuka, odnosno kći Mafalda (Fabrio 2004: 209–210). Upravo će Lucijan, nesuđena ljubav njezine unuke, u njihovoj kući ponovno motriti Emilijine pretke na portretima kada je već izvjesno da će ta talijanska obitelj napustiti hrvatsku Rijeku (Fabrio 2004: 383–384). Slično se na nekoliko mjesta u romanu ponavlja i opis okućnice Carlova doma na Mlaci. Kada Fumulo pristupa vrlo mladoj Lodoviki na plesu, tekstom se u više navrata pronosi rečenica: „Udvarači su bili zapanjeni njegovom gestom profinjene drskosti” (Fabrio 2004: 154, 155). Pripovjedač ističe njegovu odlučnost i ustrajnost u naumu da osvoji tu djevojku. Slično se ponavlja i opis gospođe Hrvaticice u plamenu koja je na plesu stradala zbog žeravice cigarete koju Fumulo nije ugasio (Fabrio 2004: 88, 89, 108). Pripovjedač se u više navrata obraća svom liku gotovo istim riječima: „Kako te dobro razumijem, Jakove, kako te dobro razumijem: bubnja ti srce u grlu, bubrezi govore što bi usne htjele reći, drhturiš kao ptiče iz domovinskog gnijezda izbačeno na zimu političkoga nevremena, hitno bi se kamenicom, ali što može tvoja kamenica kad si sam (...)” (Fabrio 2004: 129, 162).

U romanu su prijevodi pojedinih stihova s talijanskog jezika doneseni u bilješci (Fabrio 2004: 264, 266, 269, 275, 282...), kao i prijevod stiha iz Danteove *Božanstvene komedije* (Fabrio 2004: 259).

Pripovjedač se, da bi vjerodostojno izgradio svoje likove, u više navrata koristi umetanjem brojnih govornih dionica u kurzivu na talijanskom (Fabrio 2004: 16, 157, 159, 259), na mađarskom (Fabrio 2004: 66, 118), na njemačkom (Fabrio 2004: 82) te na hrvatskom jeziku (Fabrio 2004: 62, 63, 64, 224, 346, 374, 375). Također, u kurzivu unosi i dijelove molitve na hrvatskom jeziku (Fabrio 2004: 30, 36) te umeće stihove na talijanskom i njemačkom jeziku (Fabrio 2004: 83). Diljem romana razasute su riječi pisane spacionirano kojima pripovjedač naglašava svoju poruku (Fabrio 2004: 82, 101, 199, 221, 230 i sl.). Verzalom se koristi pri iznošenju naziva članaka koje čitaju

junaci (Fabrio 2004: 14, 16, 281, 282, 283, 310, 311, 313, 315, 345, 374) te prijedloga koji grobari daju Carlu za pogrebni natpis: VXORI OTIMAE CAROLUS (Vrloj su pruži Karlo) (Fabrio 2004: 140).

Pripovjedač vrlo često u romanu iznosi svoj komentar na razna zbivanja u zagrada-ma: („bili su ljutiti: kad su, prošlog tjedna, tražili da Im dopusti da budu zastupljeni u ugarskom saboru, bili su Ga oslovili sa ‘Sveto Veličanstvo!’”) (Fabrio 2004: 100, 102). Ne skriva da je sveznajuć, pa nagovještava sudbine likova: „(Vještičja se kletva ispunila već kroz nepune dvije godine, ali njeno ispunjenje nije sama dočekala: umrla je, grofica Nugent, u sušačkoj bolnici, nekoliko tjedana poslije ispriopovijedanog prizora)” (Fabrio 2004: 304). U zagradi, također, izvještava da će Fumulova kćer s pedeset godina života hvaliti svog pokojnog oca kao junaka u bitki kod Magente (iako on u njoj uopće nije sudjelovao). Taj je umetak u romanu ponavljan u više navrata, a u naraciju je umetnut u dio teksta koji tematizira vrijeme kada Mafalda još nije bila ni rođena (Fabrio 2004: 91). Pripovjedač usmjerava čitateljevo kretanje u okvirima djela: prelazak s jednog fragmenta na drugi, s jedne vremenske razine na drugu, iz priče o jednoj obitelji u priču o drugoj. Aludira na njegovo iskustvo, od njega očekuje suradnju i potpuno povjerenje te nastoji usmjeriti recepciju svoga djela. On čitatelja opominje, upozorava, tjera na razmišljanje. Njegovi su komentari iskazi koji čine dio fiktivnog teksta i služe za njegovo objašnjenje i procjenu. Zato ih smatramo dijelom egzegeze.

U *Vježbanju života* Nedjeljka Fabrija pokazuje se mogućnost funkcioniranja različitih jezičnih diskursa unutar romana. U pripovijedanje se često intervenira umetanjem raznih oblika dokumentarnog materijala pa je razgolichen postupak upotrebe historio-grafske dokumentacije. Historiografski je sloj dodan na naraciju kao ilustracija i svjedoči o vremenskim događajima u epohi koja se tematizira. Stvara se povijesni okvir koji se političkoideološki izrijekom tumači. Na taj način Fabrio *fakcionira fikciju* (Milanija 1996: 100–120). Stvara se napetost između svijeta fikcije i svijeta fakcije, umetnuti se tekstovi rekontekstualiziraju pa se razotkriva konceptualnost i provizornost naracije. U povijesnim romanima prije *Vježbanja života* takvi postupci nisu prisutni pa njihovom uporabom Fabrio upućuje na drugačiju *podjelu osjetilnog*.

### 3.3. POLITIKA KNJIŽEVNOSTI U ŽANROVIMA U VJEŽBANJU ŽIVOTA NEDJELJKA FABRIJA

*Vježbanje života* podjednako je i romansirana kronika i lirski roman i društveni roman. To je i obiteljski roman, o čemu svjedoči i za taj žanr karakterističan grafički prikaz rodoslovnog stabla s početka djela. Opisuju se sudbine članova talijanske i hrvatske obitelji, iz jedne se epohe prelazi u drugu, iz jednog kulturološkog kruga u

drugi, mijenjaju se gledišta likova bez ikakvih ograničenja. Sudbine su junaka nestalne, u vlasti su nemilosrdne Povijesti koja divlja gradom na Rječini.

Osebujan je podnaslov roman *Vježbanje života* koji glasi *Kronisterija*. Nedjeljko Fabio je o podnaslovu romana u razgovoru s Jelenom Hekman rekao:

(...) Činjenica je, naime, da podnaslov moga romana glasi *Kronisterija*, što asocira na podnaslov *Danuncijade* (...) ali nisam ja taj termin preuzeo od Cara Emina, (...) nego je činjenica do koje mi je iznimno stalo, da smo Car Emin 1946. i ja godine 1981. posegli za velikim tršćanskim pjesnikom Umbertom Sabom, koji je, u razdoblju između 1944.–1947., pod naslovom *Storia e cronisteria* del 'Canzoniere', u časopisima objavljivao autobiografske komentare vlastitoj kapitalnoj zbirci pjesama *Il Canzoniere* iz 1921. godine! (...) No, presudno je da smo i Car Emin, prvi, i ja nakon njega, Sabinu bezazlenu kronistoriju dramatično izokrenuli u kronistoriju! (Fabio 1997: V)

U talijanskoj književnosti javlja se termin *cronistoria* kao naziv žanra, a označava djela koja problematiziraju povijesne teme u formi kronike. Preuzimajući taj naziv i koristeći stilogenu zamjenu vokala, Fabio povezuje kroniku i histeriju pa je podnaslovom spojio dvije temeljne odrednice prisutne u romanu. Istaknuo je snažan afektivni naboj čiji je cilj uputiti čitatelja na osebujućnost histerične povijesti i na usmjerenost pripovjedačke vizure prema grotesci, kako kaže Velimir Visković (Visković 1986).

Postoji razlika između fikcije i stvarnosti, književnosti i historiografije. Prvi nalaze svog referenta u izmišljenom svijetu, a drugi u stvarnosti. Uspostavljanjem razlike između *stvarnosti* i *fikcije* ostvaruje se dominantna *podjela osjetilnog*, tj. model koji određuje temelje naše spoznaje svijeta. Pri tome fikcionalno uvijek spada u područje književnosti, a dokumentarno u područje historiografije, tj. u stručnu i znanstvenu literaturu. Fiktivne izjave tumačimo u odnosu prema fiktivnom svijetu, a dokumentarne i/ili historiografske izjave u odnosu prema izvan-jezičnom svijetu. Realnost je književnosti samodostatna pri čemu je okvir fikcije upravo fikcija. Cilj je historiografije ostvarivanje što vjernijeg odraza društveno-povijesne situacije pri čemu ideju povijesti motri kao cjelovitu i jedinstvenu koju je potrebno slijediti. Ona stvarnost oslikava kao zatvorenu i dovršenu fabulu, prošlost prikazuje kao uređen tijek događaja među kojima neki čine uvod, neki vrhunac, a neki rasplet određenog događaja i pripisuje joj značajke kontinuiteta pri čemu svaki narativni element ima svoje značenje. Književnost je često propitivala načine konstrukcije prošlosti. Rancière smatra da se od takvog načina pisanja povijesti u kojem se favoriziraju monumentalne ličnosti, uređeni

redosljed događaja i jedinstvo radnje odstupa već u Tolstojevom *Ratu i miru*. Junak djela postaje bezimena masa pojedinaca, rezultati bitaka prepušteni su slučajnosti, a veliki događaji poput bitki zastupljeni su jednakim intenzitetom kao i mali, intimni (Rancière 2008: 80). On smatra da historiografija nudi sliku društva, a književnost ima drugačiju obvezu. Dekonstrukcija se povijesti u postmodernizmu mijenja što je vidljivo i u romanu *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija. Ta se proza vraća povijesti, ali ističe da je povijest posredovana kao tekstualna konstrukcija. To omogućuje preispitivanje dokumentarno-objektivističkog modela historiografije, preispitivanje selekcije povijesnih događaja i proizvodnju činjenica. Takva proza pripada historiografskoj metafikciji. Termin historiografska metafikcija u znanost o književnosti inaugurirala je Linda Hutcheon (Hutcheon 1983). Ona u *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fyction* gradi teorijski kontekst historiografske metafikcije na primjeru djela J. Fowlesa, S. Rushdiea, D. M. Thomasa, U. Eca i drugih. Nastoji metahistorijski osvijestiti tekstualnost historiografskog diskursa i upozorava na približavanje historiografije i književnosti. Iskazuje sumnju u pokušaj rekonstrukcije prošlih zbivanja i svodi ih na činjenice u tekstu koje su redovito obilježene ideologijom i subjektivnošću pripovjedača. U romanima se to odražava u kolažnom pripovijedanju, miješanju fikcije i faksije, uporabi brojnih metatekstualnih postupaka i sl (Hutcheon 1988: 5–133). U ovom su tumačenju romana Nedjeljka Fabrija *Vježbanje života* metatekstualni elementi dovedeni u vezu s *podjelom osjetilnog*. Prošlost se motri kao konstrukcija koju ljudi razvijaju prema potrebama i mogućnostima svoje aktualne stvarnosti (Assmann 2011: 45). Brojni povijesni događaji se u književnim djelima reinterpreteraju, i to kroz prizmu službene povijesti, ali i iz intimne perspektive pojedinih junaka. Upravo na njoj inzistira pripovjedač u romanu *Vježbanje života*. Pred čitateljem je razgolichen postupak preplitanja romansirane kronike, lirskog, društvenog, obiteljskog i novopovijesnog romana. Na taj način roman unutar samoga sebe promišlja o samome sebi i o svojoj funkciji. Naime, Astrid Earl promatra žanr kao sustav konvencija koje svaki pojedinac uči tijekom svog života. On pripada kulturnom znanju koje se unapređuje kroz socijalizaciju i inkulturaciju. U djetinjstvu pojedinac najprije upoznaje bajku, zatim tijekom školovanja putem lektire stječe znanja o žanrovima i u kasnijem ih životu usustavljuje u kulturnom pamćenju. Žanrovi djeluju kao arhetipovi pa čitatelj zna što očekivati u pustolovnom ili kriminalističkom romanu. Žanr je, dakle, dio kulturnog pamćenja i kao takav može predstavljati okvir za svoje preispitivanje (Earl 2005: 148) što koristi pripovjedač *Vježbanja života* i na taj način ostvaruju novu *podjelu osjetilnog*.

#### 4. ZAKLJUČAK

Roman *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija odlikuje se antiiluzionističkom pripovjednom strategijom koja želi izbrisati ili barem zamutiti granice između povijesti i fikcije jer su povijest i fikcija verbalne konstrukcije. U djelu se estetika ne shvaća kao teorija umjetnosti općenito ili teorija umjetnosti koja bi je upućivala na njezine učinke. Pripovjedač je tumači kao specifični režim identifikacije i mišljenja umjetnosti (način artikulacije između načina djelovanja stvari, oblici vidljivosti tih načina djelovanja i načina razmišljanja o njihovim odnosima, implicirajući određenu ideju učinkovitosti mišljenja). Pred čitateljem se u romanu *Vježbanje života* razgolićuje način izgradnje fikcionalnog svijeta i pripovjedač vrlo često iznosi svoja stajališta o temama koje problematizira, o načinima oblikovanja fikcije, o svojim dilemama u procesu stvaranja i sl., a svi ti postupci svjedoče o *policiji* književnosti u ransijerovskom smislu. U djelo su umetnute brojne priče u priči, koriste se različiti oblici tekstova (ulomci iz članaka, vijesti, stenogrami, izvješća, parole, ulomci iz govora i pisma povijesnih osoba, letak, peticija, pjesme, ulomci iz povijesnih izvora, molitve, autocitati, bilješke, komentari pripovjedača u zagradama) i tipografska rješenja (kurziv, verzal, spacionirane riječi). Brojne su govorne dionice na talijanskom, mađarskom i njemačkom jeziku. Djelo se iz retka u redak razlikuje od uobičajenih načina organizacije teksta pa svojom *drugošću* plijeni pozornost čitatelja kojemu se neprestano pomiče horizont očekivanja. Žanrovska su pravila redovito prekoračivana pa nije ostvaren uređen i predvidljiv osjetilni svijet koji je utemeljen na literarnim normama. Pripovjedač očekuje od čitatelja da je upoznat s dotičnim pripovjednim konvencijama i u tekst unosi neizravne recepcijske upute. Nudi mu se uočavanje pripovjednih pravila i zakonitosti fiktivnog svijeta romana, pa sam čin čitanja postaje ponajprije čin aktualiziranja tekstovnih struktura. U romanu je čitatelju dodijeljena aktivna uloga i, ovisno o njegovu angažmanu i literarnom iskustvu, on stvara svoje svjetove. Autor golemim i svjesnim naporom radi na iznalaženju tragova povijesti i označava ih u diskursu. Takav način eksploatacije i funkcioniranja historiografskoga sloja u romanesknoj naraciji dovodi do stvaranja samosvjesne postmodernističke fikcije u kojoj je došlo do nove *podjele osjetilnog*, kako bi rekao Rancière. Na temelju *podjele osjetilnog* vidi se tko može imati udjela u zajedničkom s obzirom na ono što radi te na vrijeme i prostor u kojima se obavlja ta aktivnost. U romanu Nedjeljka Fabrija upravo presjek vremenā i prostorā, vidljivog i nevidljivog, govora i šuma određuje mjesto i ulogu *politike* kao forme iskustva u djelu. *Politika* se u ransijerovskom smislu u *Vježbanju života* odnosi na ono što se vidi i ono što se o tome može reći, na onoga koji je mjerodavan vidjeti i sposoban

reći, na svojstva prostorā i mogućnosti vremenā. Autor progovara o raznim temama i pritom je zaštićen od svakog tipa cenzure (političke, religijske, i sl.) baš putem književnosti. Sloboda koju književnost nudi autoru je „moćno političko oružje, koje ipak može u trenutku biti neutralizirano kao fikcija” (Derrida).

## LITERATURA

- BAČIĆ-KARKOVIĆ, Danijela (ur.). 2009. *Rijeka Fabriu. Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenoga kolokvija Rijeka Fabriju održanoga u Rijeci 16. studenoga 2007.* Rijeka: Filozofski fakultet.
- DERRIDA, Jacques. 1992. „This Strange Institution Called Literature: an Interview with Jacques Derrida“. pp. 37, URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/mono/10.4324/9780203873540-3/dangerous-supplement-jacques-derrida-derek-attridge?context=ubx> (8.7.2020.).
- ERLL, Astrid. 2005. *Memory in Culture.* Hampshire England: Palgrave Macmillan.
- FABRIO, Nedjeljko. 2004. *Vježbanje života. Kronisterija.* Zagreb: Jutarnji list.
- HEKMAN, Jelena. 1997. „Intervju s N. Fabrijem“. *Vijenac*, 13. 11., 100, V.
- HUTCHEON, Linda. 1983. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks.* London, New York: Methuen.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.* London, New York: Routledge.
- KOLLIAS, Helen. 2007. „Taking Sides: Jacques Rancière and Agonistic Literature“. *Paragraph* 30, 2: 82–97.
- MILANJA, Cvjetko. 1996. *Hrvatski roman 1945.–1990.* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- MILANJA, Cvjetko. 1986. „Igra povijesti s vlastitim tvorcima. Povijest/politikon kao egzistencija i sudbina“. *Oko*, 13.2.–27.2., 16–17.
- NEMEC, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana III.* Zagreb: Školska knjiga.
- NEMEC, Krešimir. 1996. „Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija (promišljanje povijesti u ‘Jadranskoj duologiji’)“. *Republika*, 1/2, 49–53.
- RANCIERE, Jacques. 1995. *La Mesentente: Politique et philosophie.* Paris: Galilee.
- RANCIERE, Jacques. 2000. *Le partage du sensible: Esthétique et politique.* Paris: La fabrique editions.
- RANCIERE, Jacques. 2008. *Politika književnosti.* Novi Sad: Adresa.
- SUNAJKO, Goran. 2015. „Jacques Rancière. Nesuglasnost: politika i filozofija“. *Studia lexicographica*, 1(16), 197–201.
- VISKOVIĆ, Velimir. 1986. „Histerija historije“. *Danas*, 14. 1.

THE POLICE AND POLITICS OF LITERATURE IN THE NOVEL *VJEŽBANJE ŽIVOTA*  
[*THE EXERCISE OF LIFE*] BY NEDJELJKO FABRIO

SANJA TADIĆ-ŠOKAC

ABSTRACT

This paper explores the police and politics of literature in the Rancière sense in the novel *Vježbanje života* [*The Exercise of Life*] (1985) by Nedjeljko Fabrio (1937-2018). Namely, Jacques Rancière (1940) grounded aesthetics from the heights of pure art towards the common reality of forms and transformations of sensory experience, which is evident in the essay *Le Partage du sensible* from 2000. His theory became a stimulating framework for coming up with inventive ways of connecting political theory and aesthetics. In his critical system, he distinguishes between the police and politics of literature. When looking at the police of literature in the novel *Vježbanje života* [*The Exercise of Life*], one can see various political debates, the presentation of the protagonist's personal views on certain (political) issues, and criticism of the society in which we live. Fabrio carries out the division of the sensory in a completely new way, which is visible in the use of different narrative strategies in the novel. He inserts numerous stories into the story, introduces different forms of texts, uses numerous typographical solutions, and goes beyond the traditional genre characteristics present in the novel. The use of these narrative strategies, unusual for prose works until the appearance of *Vježbanje života* [*The Exercise of Life*], lays bare the literary policy systematically conducted at the level of the entire novel by Nedjeljko Fabrio. The author speaks about various topics and is protected from any type of censorship (political, religious, etc.) precisely through literature. The freedom that literature offers the author is "a powerful political weapon, which can nevertheless be neutralized at a moment's notice as fiction" (Derrida).

KEYWORDS:

*police of literature, politics of literature, distribution of the sensible, Jacques Rancière, Nedjeljko Fabrio*

# ANALIZA PARATEKSTUALNIH ELEMENATA NASLOVNICA ODABRANIH LJUBAVNIH ROMANA

MONIKA JURKOVAC

Odsjek za kroatologiju Fakulteta hrvatskih studija  
Otona Ivekovića 5, 10290 Zaprešić  
monika.jurkovic@gmail.com

UDK: 821.14-6\*  
811.14'04  
DOI: 10.15291/csi.4616  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 4. 9. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

Rad polazi od objašnjenja i najvažnijih karakteristika parateksta, fenomena koji je opisao francuski književni teoretičar i esejist Gérard Genette u djelu *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997). Genette paratekst naziva nedefiniranom zonom (*threshold*), odnosno zonom između unutarnjega i vanjskoga, bez jasno definiranih granica. Nadalje, pojašnjavaju se tri elementa ključna za razumijevanje i čitanje naslovnica ljubavnih romana, za uspjeh prodaje ljubavnih romana, privlačenja nove i očuvanja stare čitateljske publike: materijalni čimbenici, kulturno-povijesna dimenzija i percepcija recipijenta, odnosno čitatelja. Cilj rada je analiza određenih parametara parateksta (vizualni izgled, pozadina i prisutnost likova na naslovnica, analiza naslova i imena autora) na primjeru odabranih naslovnica ljubavnih romana, autorica Kate Mitchell (Kata Mijić) i Inne Moore (Ina Špiček). Rad ujedno ispituje funkcionalnost parateksta i povezanost analiziranih parametara u kontekstu komunikacije između proizvođača (izdavačka kuća) i potrošača (čitatelj ljubavnih romana). Analiza naslovnica odabranih romana pokazala je učestaliju upotrebu fotografija na naslovnica, prevlast hladnih i neutralnih boja, dominaciju eksterijera i pozadine u određenim bojama i drugo. Zapažanja dobivena analizom dovode do očekivanoga zaključka: naslovnice ljubavnih romana važan su marketinški alat i paratekstualni element budući da svojom vizualnošću privlače pažnju i ostvaruju određenu komunikaciju s kupcem, što, naposljetku, dovodi do kupnje ljubavnoga romana.

## KLJUČNE RIJEČI:

*Inna Moore, Kate Mitchell, ljubavni roman, naslovnice ljubavnih romana, paratekst*

## 1. UVOD – LJUBAVNI ROMANI KAO SREDSTVO LAKE ZARADE

Ljubavni su romani nerijetko predmet osude i kritike zbog trivijalnosti, (ne)kvalitete i učestale upotrebe sličnih obrazaca, epizoda i tipiziranih likova unutar narativne strukture. Takav diskurs, obilježen prejudiciranjem, uglavnom je zapečaćen i uočavanjem povezanosti s tiskanjem ljubavnih romana u velikim nakladama, što zapaža i Slobodanka Peković (1987: 114), ističući kako su i ljubavni i kriminalistički romani ostvarivi i zamišljeni kao sredstvo lake zarade. Istoga je mišljenja i Neda Todorović-Uzelac (1987: 11): čitateljstvo ljubavnih romana većinom čini ženska čitateljska publika; čitanje ljubavnih romana stvara određenu naviku, a navika/potreba dio su komercijalnoga uspjeha njihove prodaje. An Goris u studiji *Hidden Codes of Love: The Materiality of the Category Romance Novel* ističe kako je manjak istraživanja i posvećivanja pažnje književnih kritičara i teoretičara književnosti ljubavnim romanima i ljubavnome žanru, kao i zanemarivanje materijalnih čimbenika (proizvodnja, prodaja), temelj često apostrofirane predrasude – *svi su ljubavni romani isti*. Drugim riječima, širi akademski i znanstveni krugovi zanemaruju ljubavne romane jer smatraju kako su strukturno slični i nedostojni njihove kritičke analize (Goris 2015: 2). Zapažanje An Goris ujedno reprezentira dostupnu znanstvenu literaturu koja se bavi analizom naslovnica ljubavnih romana, njihovih elemenata i značenja/uloge u kontekstu potrošačke kulture. Drugim riječima, znanstvena literatura o naslovnicama ljubavnih romana postoji, no u izuzetno malome opsegu. Ipak, valja istaknuti studije Jennifer McKnight-Trontz (2002), Maryanne L. Fisher i Tami A. Meredith (2012, 2021), Lise Leenstre (2023) i Jessice D. Spears (2018).

Teze Slobodanke Peković i Nede Todorović-Uzelac primjenjive su u analizi paratekstualnih elemenata naslovnice i promatranja funkcionalnosti parateksta (što se njime želi proizvesti), kao i teorijskoga okvira temeljenoga na djelu *Paratexts: Thresholds of interpretation* Gérarda Genettea. Cilj rada je analiza određenih parametara (vizualni izgled, pozadina i prisutnost likova na naslovnicama, analiza naslova i imena autora) na primjeru odabranih naslovnica romana hrvatskih spisateljica ljubavnih romana, Kate Mitchell i Inne Moore. Također, rad ispituje povezanost analiziranih parametara u kontekstu komunikacije između proizvođača (izdavačka kuća) i potrošača (čitatelj/ica ljubavnih romana).

## 2. PARATEKST – SKUP HETEROGENIH SKUPINA PRAKSI I DISKURSA

Gérard Genette (1997: 1–2) paratekst promatra kao element koji tekstu omogućuje da postane književno djelo, a naziva ga nedefiniranom zonom (*threshold*) – zonom između unutarnjega i vanjskoga, bez jasno definiranih granica. Paratekst označava i kao skup heterogenih skupina praksi i diskursa iz različitih razdoblja koje se, ovisno o autorima, djelima, kulturi i ostalim čimbenicima, kontinuirano mijenjaju (Genette 1997: 2–3).

Definiranje paratekstualnih elemenata, prema Genetteu (1997: 4), podrazumijeva podjelu na prostornu, vremensku, supstancijalnu, pragmatičnu i funkcionalnu dimenziju. Prostornu dimenziju Genette (1997: 5) dijeli na peritekst koji se nalazi unutar književnoga djela (primjerice, naslov ili bilješke) i epitekst koji se nalazi izvan književnoga djela (primjerice, pisana korespondencija povezana s analiziranim književnim djelom). Genette (1997: 5–6) pod vremenskom dimenzijom podrazumijeva prethodni paratekst (najave nadolazećih djela, objave u novinama ili časopisima) i izvorni paratekst (prva i izvorna objava teksta), no spominje i termine poput *later paratext*, *delayed paratext* i ostalo. Supstancijalna dimenzija promatra se kroz sljedeće značajke: *textual* (primjerice, naslovnice, intervjui i slično), *iconic* (primjerice, ilustracije), *material* (tipografski elementi koji čine djelo) i *factual* (vid komunikacije koji pruža komentare vezane uz tekst) (Genette 1997: 7). Pragmatičnu je dimenziju moguće sagledati s obzirom na pošiljatelja i primatelja; s obzirom na pošiljatelja, obuhvaća autorski, nakladnikov i alografski paratekst, a s obzirom na primatelja, podjela podrazumijeva javni, privatni i intimni paratekst (Genette 1997: 9). Francuski teoretičar (1997: 10) navodi još i podjelu na službeni paratekst i neslužbeni, odnosno poluslužbeni paratekst. Naposljetku, važno je istaknuti i funkcionalnu dimenziju, izrazito bitnu za ovaj rad. Genette (1997: 12–13) navodi da su prostorna, vremenska, supstancijalna i pragmatična dimenzija određene slobodnim izborom, dok se funkcionalnost teksta ne može opisati teorijski, već je apstraktnija: funkcije parateksta podrazumijevaju kompleksnu i raznoliku cjelinu čijem se istraživanju pristupa proučavanjem različitih žanrova, a nerijetko i zasebnih vrsta tekstova.

Nadalje, francuski teoretičar donosi popis elemenata parateksta, odnosno periteksta te napominje današnje najvažnije (ako ne i obigatorne) elemente parateksta – ime autora, naslov djela i logo izdavačke kuće. Neki od elemenata su i titule autora, žanr, imena prevoditelja ili urednika, vizualni izgled naslovnice, naziv/kolofon serijala, naziv izvornika (ako se radi o prijevodu stranoga djela) i drugo (Genette 1997: 23–24). Vrlo je važna i poledina knjige koja također sadrži brojne paratekstualne elemente,

primjerice, popis preostalih djela autora ili izdavačke kuće, barkod ili ISBN (Genette 1997: 25–26).

S obzirom na cilj i kontekst rada, osvrnut ćemo se na dva vrlo važna paratekstualna elementa vezana uz naslovnice ljubavnih romana – ime autora i naziv djela. Autor djela je anonimn ili se služi pseudonimom (ime je lažno, posuđeno ili izmišljeno), a Genettea (1997: 39/48) posebice zanima kakav učinak pseudonim ostavlja i proizvodi na čitatelje.

Identifikacija naslova, ukazivanje na tematiku i privlačenje čitateljske publike tri su glavna elementa naslova određenoga djela, pri čemu je prvi element obavezan, a ostala dva smatramo dopunskim elementima. (Genette 1997: 76). Nadalje, Genette se dotiče tipologije naslova:

- a) tematski naslov – Tematski naslov sugerira temu djela, a čitatelj je samostalno interpretira uz motive, simbole, metafore, sinegdohe, metonimije ili lajtmotive (Genette 1997: 81–82),
- b) rematski naslov – Rematski su naslovi često pisani u množini, no postoje primjeri pisanja u jednini (primjerice, autobiografija ili rječnik), što sugerira žanrovsku odrednicu djela; s druge strane, neka djela rematskih naslova neodređena su i usmjerena isključivo na tekst djela (primjerice, *Dekameron*) (Genette 1997: 86–87).

### 3. ELEMENTI KLJUČNI ZA RAZUMIJEVANJE I PERCIPIRANJE NASLOVNICA LJUBAVNIH ROMANA

Naslovnice ljubavnih romana možemo sagledati pomoću tri ključna elementa – materijalnih čimbenika, kulturno-povijesne dimenzije i percepcije čitatelja/recipienta. Pri artikuliranju materijalnih čimbenika, An Goris (2015: 4) rabi termin *the book's materiality* ističući njegove glavne funkcije: jedna funkcija označava značenje i interpretaciju teksta djela čime izdavačke kuće pronalaze način koji će pridonijeti potrošačevu razumijevanju teksta, a druga funkcija predstavlja dosezanje ciljane publike, odnosno primarne skupine – čitatelj/ic/a ljubavnih romana. Sličnoga je mišljenja i Jennifer McKnight-Trontz (2002: 9): autorica ističe kako zanimljive i šarene korice ljubavnih romana postaju ključnim marketinškim alatom kojim se koriste brojni izdavači, stoga je cijeli ljubavni žanr temeljen na pretpostavci da se knjigu doista može prosuditi prema njenim koricama. Marketing kao ključnu odrednicu prodaje ljubavnih romana istražuju i Maryanne L. Fisher i Tami A. Meredith (2021: 2), navodeći istraživanje udruge *Romance Writers of America* iz 2012. godine pre-

ma kojemu je dizajn naslovnica najbitniji čimbenik prilikom kupovine ljubavnih romana. U kontekstu marketinških čimbenika, Lisa Leenstra (2023: 32) naslovnice ljubavnih romana naziva multifunkcionalnima: važna je njihova vizualnost, položaj i utjecaj na tržištu, pomoć čitateljima pri odabiru knjiga i označavanju žanrovskih odrednica.

McKnight-Trontz (2002) i Fisher i Meredith (2012, 2021) u svojim studijama pojašnjavaju kulturno-povijesnu dimenziju pri interpretiranju i analizi naslovnica ljubavnih romana. McKnight-Trontz (2002: 18) napominje važnu činjenicu – naslovnice ljubavnih romana odražavaju duh kulturnoga i povijesnoga razdoblja<sup>1</sup> u kojemu su nastale. Fisher i Meredith (2012: 161) ističu reflektiranje promjena u različitim stavovima i svjetonazorima povezanim s muško-ženskim odnosima, kao i promjene razumijevanja i interpretiranja ženske seksualnosti te ženskoga društvenog položaja. Svoje novije istraživanje, Fisher i Meredith (2021: 17) zaokružuju sljedećim zaključkom: ljubavni se žanr nije promijenio, ali načini oglašavanja i prodaje oblikovani su u socio-kulturnome kontekstu.

Naposljetku, percepcija čitatelja/recipienta presudan je element naslovnica ljubavnih romana jer naslovnice pružaju vizualni prikaz onoga što čitatelj može očekivati u tome romanu (Leenstra 2023: 41). Drugim riječima, implicitna komunikacija uspostavljena s čitateljem i ono što se čitatelju prezentira na naslovnici ljubavnoga romana (primjerice, ljubavni par u zagrljaju, njihova ljubavna priča i emocionalna/fizička povezanost) su neki od glavnih razloga čitanja ljubavnih romana. Proučavajući serijale ljubavnih romana, Goris (2015: 5) zapaža da njihovo cirkuliranje na različitim mjestima (kiosci, knjižare, trgovine) i dolazak u doticaj s potencijalnim čitateljem ili širom čitateljskom publikom stvara dualni semiotički kod – jedan je kod usmjeren na širu čitateljsku publiku, a drugi na čitatelje ljubavnih romana. Shodno tome, oba koda daju različitu poruku povezanu s identitetom knjige i željenom interpretacijom, što, nadalje, utječe na percepciju ljubavnih romana – šira čitateljska publika interpretirat će ih kao formulaične, stereotipne i klišeizirane (Goris 2015: 5).

<sup>1</sup> Navedeno u kontekstu ponovnih izdanja djela problematizira i Grdešić, ističući kako paratekstualni elementi naslovnice nisu isključivo podređeni tekstu: „Mijenjanjem simboličkog konteksta kulture, nove presvlake naslovnica više puta objavljivana djela pridodaju mu nova značenja” (<https://zagreb-backa-slavistica-skola.com/article.php?id=1906&naslov=presvlatenje-naslovnica>, 9.8.2024.).

#### 4. POVIJESNI PREGLED I UOBIČAJENI DIZAJN NASLOVNICA LJUBAVNIH ROMANA

Maryanne L. Fisher i Tami A. Meredith (2021: 8) napominju kako su pedesetih godina žene na naslovnicama ljubavnih romana prikazane kao mlade, nasmiješene i fizički privlačne, dok su muškarci prikazani s izraženom čeljusti, istaknutim obrvama, tamnom kosom i bez osmijeha. Ako je naslovnica u spomenutome razdoblju prikazivala ljubavni par, između njih nije bilo mnogo fizičke interakcije (Fisher i Meredith 2021: 8). Naslovnice šezdesetih godina ne otkrivaju mnogo o seksualnosti likova, no oni su lijepo odjeveni (njihova odjeća odražava pripadnost srednjem ili visokom društvenom sloju), atraktivni i mladažni, pa su muškarci nerijetko prikazani starijima od žena (Fisher i Meredith 2012: 159). Većina likova na naslovnicama sedamdesetih i dalje ne ostvaruje fizički kontakt, no malo-pomalo postoje nagovještaji poljubaca, stoga zaključujemo da navedena promjena odražava socio-kulturni zaokret glede otvorenijega pristupa seksualnosti i intimnosti (Fisher i Meredith 2021: 9). McKnight-Trontz (2002: 20) zamjećuje obrat u odnosu moći između muškaraca i žena na naslovnicama ljubavnih romana sedamdesetih godina, no ističe kako za razliku od Harlequinovih naslovnica, ostali izdavači počinju s portretiranjem više eksplicitnoga sadržaja na naslovnicama. Shodno tome, osamdesete godine donose promjene u stilu odijevanja i fizičke interakcije likova na naslovnicama (primjećuje se više zagrljaja, poljubaca ili dodirivanja) (Fisher i Meredith 2021: 9). Počevši od devedesetih godina do danas, likovi na naslovnicama više ne skrivaju fizičku privlačnost koju gaje jedno prema drugome, nalaze se na sredini naslovnice, a pojavljuju se trudnice ili mladenke (Fisher i Meredith 2021: 9–10). Usporedno s njima, prema sredini devedesetih godina, na naslovnicama se pojavljuje prikaz slobodnoga, mišićavoga i atraktivnoga muškarca, koji je najčešće neodjeven, zamišljenoga izraza lica (Spears 2018: 69). Spomenuti trend, fotografije modela na naslovnicama, kao i prikazivanje muškoga torza, nastavlja se i u novome mileniju.<sup>2</sup>

U kontekstu različitih vrsta ljubavnih romana, McKnight-Trontz (2002: 35/49) zapaža razliku između klasičnoga ljubavnog romana i erotskoga ljubavnog romana: na naslovnicama klasičnoga ljubavnog romana nailazimo na privlačan i dotjeran par čija fizička interakcija (pogled u oči, zagrljaj) ne nagoviješta mnogo seksualnosti, dok su na naslovnicama erotskoga ljubavnog romana parovi prikazani u senzualnijim scenama. Još jedno važno zapažanje Fisher i Meredith (2012: 161) odnosi se na prikaziva-

<sup>2</sup> <https://fchornetmedia.com/31808/inside-fullerton/the-evolution-of-romance-novel-book-covers/> (9.8.2024.)

nje likova na naslovnica ljubavnih romana u odličnome zdravstvenom stanju, bez primjerice, pretilosti ili slabovidnosti. Kratak pregled elemenata vezanih uz izgled, ponašanje i odijevanje likova na naslovnica, pokazuje određenu razinu evolucije vezanu uz društvene i kulturne promjene, što potvrđuju Fisher i Meredith (2012: 161).

S obzirom na opis pozadine naslovnica ljubavnih romana, Fisher i Meredith (2021: 10) donose sažet prikaz: pedesete – prikaz interijera i grada; šezdesete – smanjen prikaz grada; sedamdesete – povećan prikaz grada; osamdesete – prikaz eksterijera; devedesete – prikaz interijera; dvijetisućite – prikaz eksterijera. Valja istaknuti prevlast tehnike kolaža na brojnim naslovnica iz pedesetih godina (kolaž je prikazivao glavne protagoniste romana, a u pozadini kuće, cvijeće, životinje ili djecu; taj se trend nastavio i u osamdesetima), dok su naslovnice iz šezdesetih godina sofisticiranije i profinjenije (Fisher i Meredith 2021: 8–9). Osamdesete dovode do smanjene upotrebe tehnike kolaža, no pojavljuju se nokturalne scene ili pejzaži gradova (Fisher i Meredith 2021: 9). U novome stoljeću dolazi do promjene u oblikovanju naslovnica ljubavnih romana, što se posebice odnosi na kvalitetu fotografija koja zasigurno utječe na čitatelje i prodaju ljubavnih romana (Fisher i Meredith 2012: 160).

Za proučavanje boja naslovnica, zanimljiva je *studija Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour* Kressa Gunthera i Thea Van Leeuwena (2002). Autori studije koriste termin *gramatika boja* kao osnovu proučavanja i analize boja u kulturnome i društvenome kontekstu, pritom promatrajući komunikacijski kod boja, a ne njihovu simboliku. Goris (2015: 9) ističe kako čitatelj ljubavnih romana promatranjem naslovnice uočava mnogo različitih parametara, pa tako i boje naslovnice, koje se u kontekstu autoričina zapažanja tiču serijala ljubavnih romana – boja može sugerirati podžanr određenoga serijala, primjerice, crvena boja može označavati erotske ljubavne romane i slično. Simbolikom boja i njihovim utjecajem na marketing bave se i Long Ren i Yun Chen; spomenuti autori ističu boje kao važan marketinški alat, drugim riječima, sklad i pravilan raspored boja može imati utjecaj u privlačenju recipijenta, u ovome slučaju, čitatelja ljubavnih romana, a ispravno razumijevanje značenja boja preduvjet je za njihovu uspješnu upotrebu (2022: 416–418).

Elementi naslovnica poput naslova, fonta slova i imena autora imaju nekoliko funkcija koje također percipiramo kao marketinške alate<sup>3</sup>: privlačenje pažnje (čitatelj najprije primjećuje naslov, ali i ime autora), nagovještaj teme (naslov sugerira tematiku, čime čitatelj stvara određena očekivanja), komunikacija s čitateljem (naslovnice pobuđuju čitateljev interes ili emocije) i vizualnost (privlačne i lijepe na-

<sup>3</sup> Navedeno tumači i Leenstra (2023: 47), ističući kako veličina naslova i ime autora igraju ključnu ulogu na naslovnica ljubavnih romana kao marketinški alati.

slovnice zaintrigirat će čitatelja i potaknuti na kupnju knjige). Analizirajući naslove *Harlequin* i *Silhouette* romana, Fisher i Meredith (2012: 158) zamjećuju učestalost pridjeva povezanih s materijalnim statusom protagonista (primjerice, milijarder ili princ), status ljubavne veze (primjerice, brak) ili sugeriranje budućnosti (primjerice, djeca, trudnoća). Prema Fisher i Meredith (2021: 8) ime autora na naslovnica ljubavnih romana uglavnom se pojavljuje na dnu naslovnice, a uobičajeni font slova odnosi se na kurzivni oblik, font Serif ili Sans Serif, ovisno o podžanru ljubavnoga romana.<sup>4</sup> Promatrajući naslov djela i ime autora, možemo uočiti nekoliko njihovih karakteristika, prvenstveno tip fonta, boju, poziciju s obzirom na naslovnicu i veličinu. Navedene značajke Grdešić označava terminom *lingvističke poruke naslovnice* koja se nadopunjuje s elementima ikoničnosti naslovnice.<sup>5</sup>

## 5. ANALIZA PARATEKSTUALNIH ELEMENATA NASLOVNICE NA PRIMJERU ODABRANIH LJUBAVNIH ROMANA

Za analizu paratekstualnih elemenata naslovnice odabrano je dvadeset ljubavnih romana hrvatskih književnica i spisateljica ljubavnih romana, Kate Mitchell<sup>6</sup> i Inne Moore.<sup>7</sup> Odabrani romani Kate Mitchell su *Naslijeđena ljubav* (2009), *Oteta ljepota* (2009), *Izigrana nevjesta* (2010), *Prokletstvo bogatstva* (2010), *Optužena za nevjeru* (2011), *Ukradeni poljupci* (2011), *Okajani grijesi* (2013), *Plod naivnosti* (2014), *Put kušnje* (2014) i *Uvale boli i ljubavi* (2014). Odabrani romani Inne Moore su *Dvojnica* (2019), *Krivo vrijeme za ljubav* (2019), *Voajer* (2019), *Zelenooka* (2019), *Dodir zvijeri* (2020), *Naša mala tajna* (2020), *Vidar mojih rana* (2020), *Krivi broj* (2021), *Moje vlasništvo* (2021) i *Spašen* (2021).

Promatrajući naslovnice navedenih ljubavnih romana, cilj je bio obratiti pozornost na vizualni izgled naslovnice (nalazi li se na naslovnici fotografija, tehnika kolaža ili

<sup>4</sup> <https://www.thebookdesigner.com/the-best-book-cover-fonts-to-use-right-now/> (9.8.2024.)

<sup>5</sup> <https://zagrebacka-slavisticcka-skola.com/article.php?id=1906&naslov=presvlacenje-naslovnica> (9.8.2024.)

<sup>6</sup> Kate Mitchell, odnosno Kata Mijić, hrvatska je spisateljica ljubavnih romana. Njene romane objavile su izdavačke kuće Beletra, Profil te Dušević i Kršovnik. Ivan Bošković (2018: 413) Kate Mitchell naziva kraljicom hrvatskih ljubica te ističe jednostavnost fabule i predvidljivu strukturu njenih romana, kao i vrlo jednostavnu identifikaciju sa čitateljima.

<sup>7</sup> Inna Moore, odnosno Ina Špiček, popularna je spisateljica ljubavnih i povijesnih romana te vlasnica izdavačke kuće Innamorata. Njen narativ karakteriziraju eskapizam, dinamični likovi te neizostavan sretan kraj (preuzeto s <https://amazonke.com/inna-moore-kraljica-sjajnih-ljubavnih-romana-i-genijalnih-zapleta/>, 9.8.2024.).

crtež te frekventnost određenih boja), pozadinu naslovnice (prikazuje li se na naslovnici interijer, eksterijer, kombinacija interijera i eksterijera ili je pozadina u boji) te likove na naslovnici (prikazuju li naslovnice ženu, muškarca, ljubavni par ili likovi na naslovnici izostaju). Također, pažnja je usmjerena na dva važna paratekstualna elementa, naslov (proučiti poziciju, veličinu, stil i boju te odrediti je li naslov tematski ili rematski) te ime autora (proučiti poziciju, boju i stil).

Na naslovnicama ljubavnih romana Kate Mitchell i Inne Moore odabranima za analizu, nisu primijećeni crteži niti tehnika kolaža. Naslovnice sadrže isključivo fotografije, no posebno je važno prokomentirati šest naslovnica romana Kate Mitchell. Naime, romani *Naslijedena ljubav*, *Oteta ljepota*, *Izigrana nevjesta*, *Prokletstvo bogatstva*, *Optužena za nevjeru* i *Ukradeni poljupci* pripadaju biblioteci *Romantično slovo*<sup>8</sup> izdavačke kuće Dušević i Kršovnik, a na navedenim je naslovnicama fotografija smještena na gornjoj polovici, dok je na donjoj polovici određen uzorak u boji na kojemu je naveden naziv djela i ime autorice. Spomenuto ne nalazimo na ostalim naslovnicama romana Kate Mitchell odabranima za analizu. Takve postavke odgovaraju tezi Fisher i Meredith (2012: 160) o prevlasti fotografija na naslovnicama, kao i njihovome boljem oblikovanju i kvaliteti, čime je postignut cilj vezan uz usmjeravanje recipijentove pažnje na vizualni izgled naslovnice.

Veliku razliku zapažamo u bojama koje prevladavaju na romanima obje spisateljice. Na naslovnicama romana Kate Mitchell zapažamo dominantnu upotrebu hladnih boja (zelena, plava) te manju upotrebu toplih boja (crvena, narančasta, ružičasta). Valja istaknuti i frekventnost bijele boje na većini naslovnica spomenute autorice. Upotreba zelene i plave boje simbolizira sklad, pouzdanost, mudrost i smirenost, dok upotreba bijele boje može označavati nepristranost ili jednakost (Scott-Kemmis 2013, prema: Ren i Chen 2022: 416). Za razliku od naslovnica Kate Mitchell, naslovnice romana Inne Moore prikazuju značajnu upotrebu neutralnih boja (crna, siva) te u nešto manjoj mjeri smeđe, također neutralne boje. Upotreba takvih boja može označavati neovisnost ili sofisticiranost (Scott-Kemmis 2013, prema: Ren i Chen 2022: 416).

Razlika je vidljiva i u kontekstu pozadine naslovnice, odnosno podrazumijeva li ona prikaz interijera, eksterijera, interijera i eksterijera ili na naslovnici prevladava isključivo pozadina u boji. Na naslovnicama Kate Mitchell prevladava jednak prikaz eksterijera i prikaz pozadine u boji, dok na naslovnicama Inne Moore najviše

<sup>8</sup> Prema Goris (2015: 8) naslovnice djela koja su dio određenoga serijala oblikovane su na sličan način, odnosno dijele isti stil i veličinu slova, dizajn naslovnice i slično. Tim obilježjima odgovara biblioteka *Romantično slovo* autorice Kate Mitchell (isti stil oblikovanja naslovnice, pozicije naslova i imena autora i drugo).

prevladava pozadina u boji te u nešto manjem postotku prikaz interijera. Govoreći o interijeru, zapažamo da on podrazumijeva različite prostorije stambenoga objekta (dnevni boravak, radna ili spavaća soba), eksterijer na naslovnica spisateljica uključuje prikaz grada, obale, stambenoga objekta ili prirode (jezero, park, šetnica, voćnjak), dok pozadina u boji obuhvaća primjenu neutralnih (siva, bijela, crna) i hladnih boja (zelena, plava, ljubičasta). Jedina naslovnica na kojoj je uočljiva kombinacija prikaza interijera i eksterijera je roman *Optužena za nevjeru* Kate Mitchell – interijer podrazumijeva unutrašnji prostor (spavaću sobu ili dnevni boravak), dok eksterijer podrazumijeva vanjski prostor (plaža, obala). Fisher i Meredith (2021: 10) analizom Harlequinovih naslovnica objavljenima između 1953. i 2014. godine ističu prevlast eksterijera na naslovnica u novome mileniju, dok je na naslovnica odabranima za analizu prevlast eksterijera vidljiv na naslovnica romana Kate Mitchell.

Analiza naslovnica odabranih ljubavnih romana obuhvatila je i analizu likova na naslovnica, odnosno cilj je bio istražiti pojavljuju li se na naslovnica isključivo žene, muškarci, ljubavni parovi ili se na naslovnica uopće ne nalaze likovi. Uočeno je kako se na naslovnica romana Kate Mitchell žene samostalno pojavljuju učestalije nego na naslovnica romana Inne Moore, za razliku od muškaraca koji se samostalno pojavljuju dva puta na naslovnica romana Inne Moore, dok ih na naslovnica romana Kate Mitchell ne nalazimo. Uočena je podjednaka prisutnost ljubavnih parova na naslovnica knjiga dviju spisateljica, ali i odsustvo likova na naslovnici romana *Naša mala tajna* Inne Moore (na naslovnici je prikazano vjenčano prstenje). Žene na naslovnica Kate Mitchell i Inne Moore većinom gledaju u daljinu, uz iznimku prikaza žene na naslovnici romana *Izigrana nevjesta* Kate Mitchell te prikaza dvije žene, odnosno njihova odraza u stilu zrcala na naslovnici romana *Dvojnica* Inne Moore. Na naslovnica dvaju romana (*Vidar mojih rana*, *Izigrana nevjesta*) uočavamo prikaz žena u vjenčanicama, dok su na ostalim naslovnica romana žene prikazane u otmjenim večernjim haljinama, izrazite fizičke ljepote (plavokose, smeđokose, vitke). Muškarci su na naslovnica analiziranih romana atraktivni, s izraženom muskulaturom, najčešće neodjeveni, s pogledom u daljinu. Neodjeveni i atraktivni muškarci na naslovnica asociraju nas na zapažanje Spears (2018: 69) o pojavi slobodnoga mišićavoga i atraktivnoga muškarca na naslovnica ljubavnih romana devedesetih godina, stoga zaključujemo kako se navedeni obrazac nastavlja i danas. Potvrđena je i teza Fisher i Meredith (2012: 161) o likovima u odličnome zdravstvenom stanju (primjerice, bez pretilosti ili slabovidnosti) na naslovnica romana, odnosno, na analiziranim naslovnica također ne nalazimo navedeno. Važno je istaknuti izostanak ljubavnih parova na

naslovnicama biblioteke *Romantično slovo* autorice Kate Mitchell, ali i njihovu prisutnost na naslovnicama odabranih romana čiji je izdavač Profil. Na naslovnicama romana odabranih za analizu, parovi su prikazani u određenoj fizičkoj interakciji (zagrljaj, poljubac), osim na naslovnici *Uvale boli i ljubavi* Kate Mitchell. Uočena je suptilnija fizička interakcija na naslovnicama romana Kate Mitchell te više erotska i strastvenija fizička interakcija na naslovnicama romana Inne Moore. Navedenim zapažanjem potvrđena je teza Goris (2015), Leenstre (2023), Spears (2018) te Fisher i Meredith (2012/2021) o sve većem pojavljivanju fizičke interakcije parova na naslovnicama ljubavnih romana zadnjih desetljeća 20. stoljeća te u novome mileniju. U kontekstu parova na naslovnicama, možemo se osvrnuti i na tezu McKnight-Trontz (2002: 35/49) o različitom prikazu parova na naslovnicama klasičnoga ljubavnog romana i erotskoga ljubavnog romana. Drugim riječima, naslovnice romana Kate Mitchell koje prikazuju ljubavne parove odgovaraju obrascu naslovnica klasičnoga ljubavnog romana, koji prema McKnight-Trontz podrazumijeva privlačan par čija fizička interakcija ne sugerira mnogo izražene seksualnosti. S druge strane, naslovnice romana Inne Moore koje prikazuju ljubavne parove odgovaraju erotskome ljubavnom romanu, koji prema McKnight-Trontz podrazumijeva prikaz parova u senzualnijim scenama.

Naslovi na naslovnicama analizirani su na temelju pet karakteristika: pozicija, veličina, stil, boja te određenje naslova prema Genetteu (tematski ili rematski). Što se tiče pozicije naslova, naslovi romana Kate Mitchell nalaze se isključivo ispod sredine naslovnice ili na dnu, dok se naslovi romana Inne Moore većinom nalaze ispod sredine ili na dnu naslovnice, no ne smijemo izostaviti naslov romana pozicioniran na vrhu naslovnice (*Naša mala tajna*). U kontekstu položaja naslova na odabranim naslovnicama, možemo zapaziti da naslovi pozicionirani na vrhu naslovnice pridonose isticanju važnosti naslova. S druge strane, ako je naslov smješten na dnu naslovnice, čitatelj će najprije uočiti pozadinu naslovnice, fotografije ili ilustracije, a tek će na kraju uočiti naslov. Shodno tome, poziciju naslova možemo promatrati kao sredstvo za usmjeravanje čitateljeve percepcije djela.

Većinu naslova romana Kate Mitchell i Inne Moore percipiramo kao kratke (jedna do dvije riječi), dok su ostali naslovi srednje dugi (do tri riječi) i dugi (više od tri riječi, konkretnije romani *Uvale boli i ljubavi* Kate Mitchell i *Krivo vrijeme za ljubav* Inne Moore). Najvjerojatnije će kratki naslovi biti najviše privlačni i upečatljivi potencijalnome čitatelju, budući da vrlo brzo mogu utjecati na njegovu pozornost i percepciju. Shodno Genetteovoj podjeli naslova na tematske i rematske, zaključujemo kako su svi naslovi romana Kate Mitchell i Inne Moore tematski, budući da simbolima, metaforama i motivima sugeriraju teme djela. Tematika naslova sugerira određeni

identitet (*Dvojnica*), pripadnost (*Moje vlasništvo*), prepreke u ostvarenju ljubavnoga odnosa (*Put kušnje, Optužena za nevjeru, Krivo vrijeme za ljubav*), status ljubavne veze (*Izigrana nevjesta*), fizički izgled (*Dodir zvijeri, Zelenooka*) te materijalni status (*Prokletstvo bogatstva*). Navedeno gotovo u potpunosti potvrđuje tezu Fisher i Meredith (2012: 158) o frekventnosti određenih pridjeva u strukturi naslova ljubavnih romana. Sedam naslova romana Kate Mitchell pisano je velikim tiskanim slovima, a tri naslova pisana su malim tiskanim slovima. Tri naslova romana Inne Moore pisana su velikim tiskanim slovima, četiri naslova kurzivom, a tri naslova kombinacijom kurziva i velikih tiskanih slova. Naslovi pisani kurzivom ukazuju na već postavljenu tezu o prevlasti i uobičajenosti naslova u kurzivu<sup>9</sup> na naslovnica ljubavnih romana. Upotreba kurziva u oblikovanju naslova može pojačati emocionalnost i ton naslova, dok upotreba velikih tiskanih slova može naglasiti temu djela i njezinu važnost. Posljednja karakteristika koju valja obrazložiti jesu boje naslova: naslovi djela Kate Mitchell koji pripadaju biblioteci *Romantično slovo* pisani su bijelom bojom uz obrube hladnih boja, dok u naslovima djela koja izdaje Profil zapažamo prevlast toplih boja (žuta). Upotreba žute boje može simbolizirati intelekt i sreću, a pobuđuje kreativnost (Scott-Kemmis 2013, prema: Ren i Chen 2022: 416). S druge strane, naslovi djela Inne Moore donose veću prevlast toplih (posebice ružičaste) te podjednaku upotrebu hladnih (plava, ljubičasta) i neutralnih (bijela) boja. Zanimljivo je istaknuti kako ružičasta boja odražava nadu, empatiju i privrženost, dok upotreba ljubičaste boje predstavlja inspiraciju, tajnovitost i pobuđuje maštu (Scott-Kemmis 2013, prema: Ren i Chen 2022: 416).

Naposljetku, valja se osvrnuti i na poziciju, stil te boju imena autora na naslovnica. Ime autorica je pseudonim: Kate Mitchell – Kata Mijić, Inna Moore – Ina Špiček. Ime autora na naslovnica romana Kate Mitchell nalazi se isključivo na dnu ili ispod sredine naslovnice, dok se ime autora na naslovnica romana Inne Moore nalazi većinom na dnu ili na vrhu. Spomenuto potvrđuje tezu Fisher i Meredith (2021: 8) o pozicioniranju imena autora pri dnu naslovnice. Što se tiče stila, na naslovnica romana Kate Mitchell ime autora napisano je kurzivom ili malim tiskanim slovima, dok je ime autora na naslovnica Inne Moore napisano isključivo velikim tiskanim slovima. Analiza imena autorica pokazala je sličnost u upotrebi boja na primjeru naslovnica romana obje autorice – dominantna je upotreba bijele boje pri oblikovanju imena autorica, no ne treba zanemariti i nešto manju upotrebu hladnih boja, odnosno plave, zelene i ljubičaste. Kao što je već ranije istaknuto, bijela boja mogla bi označavati jednakost i nepristranost, dok navedene hladne boje mogu predstavljati sklad,

<sup>9</sup> <https://www.thebookdesigner.com/the-best-book-cover-fonts-to-use-right-now/> (9.8.2024.)

smirenost, tajnovitost i pouzdanost (Scott-Kemmis 2013, prema: Ren i Chen 2022: 416). Analizirani parametri ukazuju na usmjeravanje recipijentove pažnje na važnost imena autorica na naslovnici, odnosno time se osigurava njegova prepoznatljivost na tržištu.

Goris (2015: 4) ističe kako analiza parateksta ne treba biti usredotočena na pitanje estetike određenoga djela (je li njegova naslovnica lijepa ili privlačna), već na pitanje funkcionalnosti (koja je točno svrha parateksta i što se njime želi proizvesti) budući da paratekst doprinosi komunikaciji između proizvođača i potrošača (u ovome slučaju, čitatelja ljubavnoga romana). Naslovnice ljubavnih romana predstavljaju prvi kontakt između čitatelja i djela, stoga je naslovnice moguće promatrati na temelju sljedećih čimbenika:

- a) **paratekstualni elementi i komunikacija s čitateljem** – Naslovnica je prvo što potencijalni čitatelj primijeti na određenome djelu. Shodno tome, upotreba određenih boja, vizualni izgled naslovnice i njena pozadina, likovi, naslov i ime autora mogu stvoriti određeni dojam ili očekivanja povezana sa sadržajem djela. Posebno valja obratiti pozornost na likove: prisutnost žena ili ljubavnih parova na naslovnica romana također potpomaže stvaranju čitateljevih očekivanja;
- b) **značenje paratekstualnih elemenata u produkcijskom i recepcijskom kontekstu** – Paratekstualni elementi naslovnice ujedno funkcioniraju kao važan marketinški alat, primjerice, isticanje naslova ili imena autora povećava prepoznatljivost djela i autora na tržištu. Važan je i odabir boja; ako čitatelje privuku naslovnice djela Inne Moore (naslovnice na kojima prevladavaju siva i crna boja, senzualni prikaz ljubavnoga para i drugo), onda one doista odgovaraju erotskome ljubavnom romanu. S druge strane, ako čitatelji žele suptilniji ljubavni roman, s nježnijim bojama na naslovnici, na kupnju će ih najvjerojatnije nagnati naslovnice djela Kate Mitchell. U kontekstu navedenoga, paratekstualni elementi prestaju biti isključivo pitanje estetike, već imaju ključnu ulogu u promociji i prodaji ljubavnih romana, ali i pomažu čitatelju u određivanju žanrovske odrednice djela u skladu s njegovim interesima i očekivanjima;
- c) **uloga paratekstualnih elemenata u kontekstu stvaranja značenjskoga sloja teksta** – Naslov kao određeni element parateksta najbolje objašnjava stvaranje značenjskoga sloja teksta. Naime, sve naslovnice romana korištene za analizu u radu sadrže tematske naslove, a uz pomoć tematskih naslova čitatelj može pretpostaviti sadržaj i radnju djela. Takve postavke govore o automatskoj komunikaciji uspostavljenoj između djela i potencijalnoga čitatelja.

Analiza paratekstualnih elemenata na primjeru romana Kate Mitchell i Inne Moore pokazuje kako navedeni parametri, mogu sugerirati ili uvjetno rečeno, odrediti tematiku djela, a time doprinose dosezanju ciljane publike. Pođemo li za pretpostavkom da izgled naslovnice, odnosno prvi dojam, anticipira sadržaj djela, dob čitatelja, osobna uvjerenja, svjetonazori i preferencije čitatelja (očekuje li čitatelj, primjerice, eskapizam, zaborav ili odmor), mogli bi također biti kriteriji za odabir određenoga ljubavnog romana. Ovakve postavke potkrjepljuju Leenstrinu (2023: 32/41) tezu o naslovnicama kao presudnome marketinškom alatu i paratekstualnome elementu koji pomaže čitatelju/kupcu pri boljem raspoznavanju žanrovskih odrednica, ali i pruža uvid u ono što može očekivati od određenoga djela. S obzirom na funkcionalnu dimenziju parateksta koja označava kompleksnu cjelinu kojoj je potrebno pristupiti proučavanjem više različitih aspekata, analiza naslovnica ljubavnih romana pokazuje upravo spomenuto; paratekstualne elemente naslovnica ljubavnih romana ne treba proučavati samo u kontekstu socio-kulturnih promjena ili utjecaja na popularnu kulturu i žanrovsku književnost, već i u produkcijskome i recepcijskome kontekstu. Zaključno, funkcionalna dimenzija parateksta sugerira da paratekstualni elementi kreiraju način na koji potencijalni čitatelji percipiraju i interpretiraju ljubavne romane.

## 6. ZAKLJUČAK

Materijalni čimbenici djela, kulturno-povijesna dimenzija i percepcija čitatelja/recipijenta presudni su elementi prilikom proučavanja paratekstualnih elemenata naslovnica ljubavnih romana. Možemo ih promatrati i kao multidimenzionalni amalgam čije se karakteristike isprepliću i koegzistiraju, primjerice, materijalni će čimbenici imati izravan učinak na percepciju čitatelja. Analiza naslovnica odabranih romana Kate Mitchell i Inne Moore pokazala je učestalu upotrebu fotografija na naslovnicama, prevlast hladnih i neutralnih boja, dok pozadina naslovnica podrazumijeva dominaciju eksterijera i pozadine u određenim bojama. Posebno je zanimljivo promatrati ljubavne parove na naslovnicama; shodno tome, zapažena je suptilna fizička interakcija parova na naslovnicama Kate Mitchell i senzualna fizička interakcija parova na naslovnicama Inne Moore. Analizirani naslovi djela pokazuju važnost veličine slova i stila slova, a važnost pokazuje i pozicija imena autora. S obzirom na vrijeme objavljivanja romana Kate Mitchell i Inne Moore (2009–2021), vidljiva je promjena u stilskome oblikovanju naslovnica: veći je naglasak na kvaliteti fotografija, a promjena u prikazu ljubavnih parova odražava promjene u društvenim stavovima glede seksualnosti i

intimnosti. Zapažanja dobivena analizom dovode do očekivanoga zaključka: naslovnice ljubavnih romana važan su marketinški alat i paratekstualni element budući da svojom vizualnošću privlače pažnju i ostvaruju određenu komunikaciju s kupcem, što, naposljetku, dovodi do kupnje ljubavnoga romana. Zanemarimo li podcijenjenost ljubavnih romana, zaključujemo kako su njihove naslovnice vrlo dobar predmet istraživanja koji pruža uvid u kulturne i marketinške aspekte žanrovske, odnosno, popularne književnosti i kulture.

## LITERATURA

- BOŠKOVIĆ, Ivan. 2018. „Kata Mijić *alias* Kate Mitchell ili kako ljude (u)činiti sretnima”. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 44, 1: 413–429.
- FISHER, Maryanne L. i Tami A. MEREDITH. 2012. „The Success behind the Candy-Colored Covers: An Evolutionary Perspective on Romance Novels”. *The Evolutionary Review* 3: 154–167.
- FISHER, Maryanne L. i Tami A. MEREDITH. 2021. „Evolutionary and Sociocultural Themes in Cover Art on Harlequin Romance Novels: A Temporal Analysis”. *Evolutionary Behavioral Sciences* 16(2): 157–175.
- GENETTE, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- GORIS, An. 2015. „Hidden Codes of Love: The Materiality of the Category Romance Novel”. *Belphegor: Littérature populaire et culture médiatique* 13–1: 1–18.
- KRESS, Gunther i Theo VAN LEEUWEN. 2002. „Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour”. *Visual Communication* 1(3): 343–368.
- LEENSTRA, Lisa. 2023. *Covers of Lovers: A Multimodal Comparison of the Front Covers of Romance Novels in 2011 and 2021*. Diplomski rad. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- PEKOVIĆ, Slobodanka. 1987. „Bajka, pouka i trivijalna književnost”. *Trivijalna književnost: zbornik tekstova*. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO Beograda, Institut za književnost i umetnost: 114–120.
- REN, Long i Yun CHEN. 2022. „Influence of Color Perception on Consumer Behaviour”. *HCI in Business, Government and Organizations*. Ur. Fiona Fui-Hoon Nah, Keng Siau. Berlin: Springer: 413–421.
- SPEARS, Jessica D. 2018. *The Romance Novel Cover*. Diplomski rad. New York: City University of New York (CUNY).
- TODOROVIĆ-UZELAC, Neda. 1987. *Ženska štampa i kultura ženstvenosti*. Beograd: Naučna knjiga.

## IZVORI

- MITCHELL, Kate. 2009. *Naslijeđena ljubav*. Rijeka: Dušević & Kršovnik.
- MITCHELL, Kate. 2009. *Oteta ljepota*. Rijeka: Dušević & Kršovnik.
- MITCHELL, Kate. 2010. *Izigrana nevjesta*. Rijeka: Dušević & Kršovnik.
- MITCHELL, Kate. 2010. *Prokletstvo bogatstva*. Rijeka: Dušević & Kršovnik.
- MITCHELL, Kate. 2011. *Optužena za nevjeru*. Rijeka: Dušević & Kršovnik.
- MITCHELL, Kate. 2011. *Ukradeni poljupci*. Rijeka: Dušević & Kršovnik.
- MITCHELL, Kate. 2013. *Okajani grijesi*. Zagreb: Profil knjiga.
- MITCHELL, Kate. 2014. *Plod naivnosti: kako prepoznati pravu ljubav nakon podle izdaje*. Zagreb: Profil knjiga.
- MITCHELL, Kate. 2014. *Put kušnje*. Zagreb: Profil knjiga.
- MITCHELL, Kate. 2014. *Uvale boli i ljubavi*. Zagreb: Profil knjiga.
- MOORE, Inna. 2019. *Dvojnica*. Zagreb: Innamorata.
- MOORE, Inna. 2019. *Krivo vrijeme za ljubav*. Rijeka: Felix liber.
- MOORE, Inna. 2019. *Voajer*. Zagreb: Innamorata.
- MOORE, Inna. 2019. *Zelenooka*. Rijeka: Felix liber.
- MOORE, Inna. 2020. *Dodir zvijeri*. Zagreb: Innamorata.
- MOORE, Inna. 2020. *Naša mala tajna*. Zagreb: Innamorata.
- MOORE, Inna. 2020. *Vidar mojih rana*. Zagreb: Innamorata.
- MOORE, Inna. 2021. *Krivi broj*. Zagreb: Fokus komunikacije.
- MOORE, Inna. 2021. *Moje vlasništvo*. Zagreb: Innamorata.
- MOORE, Inna. 2021. *Spašen*. Zagreb: Innamorata.

## INTERNETSKI IZVORI

- CHAPMAN, Cameron. 2023. „The Best Book Cover Fonts to Use Right Now”. *The Book Designer*. URL: <https://www.thebookdesigner.com/the-best-book-cover-fonts-to-use-right-now/> (9.8.2024.).
- GARCIA, Karla. 2024. „Evolution of Romance Novel Book Covers”. *Inside Fullerton*. URL: <https://fchornetmedia.com/31808/inside-fullerton/the-evolution-of-romance-novel-book-covers/> (9.8.2024.).
- KOLANOVIĆ, Maša. 2005. „Presvlačenje naslovnica. Vizualni identiteti romana *Štefica Cvek u raljama života*”. *Zagrebačka slavistička škola*. URL: <https://zagrebac-ka-slavisticka-skola.com/article.php?id=1906&naslov=presv-lacenje-naslovnica> (9.8.2024.).
- LJUBIČIĆ, Ružica. 2021. „Inna Moore, kraljica sjajnih ljubavnih romana i genijalnih zapleta”. *Amazonke: portal za modernu ženu*. URL: <https://amazonke.com/inna-moore-kraljica-sjajnih-ljubavnih-romana-i-genijalnih-zapleta/> (9.8.2024.).
- SCOTT-KEMMIS, Judy. 2013. „Target Markets. Using Color Psychology to Attract Your Target Markets”. *Empowered by color*. URL: <https://www.empower-yourself-with-color-psychology.com/target-markets.html> (9.8.2024.).

## ANALYSIS OF THE PARATEXTUAL ELEMENTS ON SELECTED CROATIAN ROMANCE NOVEL COVERS

---

MONIKA JURKOVAC

---

### ABSTRACT

The word paratext, first used by French literary theorist and writer Gérard Genette in his work *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997), is explained, along with its main characteristics, at the beginning of the article. According to Genette, the paratext is an undefined zone (*threshold*), that is, a zone between the inner and the outer, without clearly defined boundaries. Additionally, three crucial components - material aspects, the cultural-historical dimension, and the reader's perception - are defined in order to better comprehend and perceive romance novel covers, encourage their sales, attract new readership, and preserve old readership. The purpose of the article is to analyse certain paratextual elements (character appearance, background, and presence on the covers, as well as title and author analysis) using a selection of romance book covers by Kate Mitchell (Kata Mijić) and Inna Moore (Ina Špiček) as examples. The paper also examines the functionality of the paratext and the correlation of the analysed parameters in the context of communication between the producer (publishing house) and the consumer (reader of romance novels). The analysis of selected romance novel covers showed the frequent use of photographs on cover, predominance of cold and neutral colours, the dominance of exteriors and backgrounds in certain colours, etc. The observations obtained from the analysis lead to the expected conclusion: the covers of romance novels are an important marketing tool and paratextual element, since their visuality attracts attention and establishes certain communication with the customer, which ultimately leads to the purchase of a romance novel.

### KEYWORDS:

*Inna Moore, Kate Mitchell, paratext, romance novel, romance novel covers*

| **Varia** |

# ЦІЛЬОВЕ АНКЕТУВАННЯ В СИСТЕМІ МЕТОДІВ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНФЛІКТНОЇ МОВНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В УКРАЇНІ: ПЕРЕВАГИ І ЗАСТЕРЕЖЕННЯ

---

**ТЕТЬАНА ФУДЕРЕР**

---

*Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu*  
Ivana Lučića 3, HR – 10000 Zagreb  
tfuderer@m.ffzg.unizg.hr

UDK: 303.621.35(477):81  
DOI: 10.15291/csi.4613  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 20. 6. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

---

У статті висвітлено результати цільового анкетування, проведеного 2019 р. у містах України (Івано-Франківськ, Біла Церква, Полтава та Миколаїв) з метою визначення рівня усвідомлення їхніми мешканцями конфліктної мовної взаємодії та з'ясування на прикладі даних, отриманих у Полтаві, механізмів поширення в масовій свідомості мовних ідеологій. Простежено вплив цих ідеологій на конфігурацію мовної ситуації в окремому населеному пункті та державі загалом. Схарактеризовано авторську методіку дослідження, що передбачала залучення до анкет фрагментів дописів із соціальних медіа на тему мовного конфлікту в Україні.

Обґрунтовано переваги методу анкетування в комплексі сучасних інструментів соціолінгвістичних досліджень, зокрема для вивчення конфліктогенності мовної ситуації в Україні, відстеження динаміки мовної ситуації, змін у суспільній свідомості в питаннях мови серед різних вікових, освітніх, поселенських груп.

Виявлені кореляції підтверджують високий ступінь інерційності поглядів щодо мови в масовій свідомості, чим можна пояснити слабку динаміку мовної ситуації в Україні в довоєнний період та неефективність державної мовної політики. Накреслено перспективи поглиблення соціолінгвістичних досліджень в Україні крізь призму мовного конфлікту.

Ключові слова:

*методи соціолінгвістичного дослідження, мовна ідеологія, мовна політика, мовна ситуація, мовний конфлікт*

## 1. ФОРМУЛЮВАННЯ ПРОБЛЕМИ ТА ОБГРУНТУВАННЯ АКТУАЛЬНОСТІ ЇЇ РОЗВ'ЯЗАННЯ

Українська соціолінгвістика вже давно досягла рівня розвитку, за якого, як може видаватися, питання методології розв'язане остаточно й переконливо. Різні методики використання анкет – від цільових (точкових) до комплексних і загальнонаціональних – належать до арсеналу дослідницьких інструментів, які активно використовують від середини першого десятиліття ХХІ ст. Не буде перебільшенням твердження, що будь-яка розвідка із соціолінгвістики сьогодні тією чи іншою мірою спирається на дані опитувань. Серед тих, де результати анкетування опрацьовані найбільш системно, варто згадати комплексну аналітичну працю *Мовна політика та мовна ситуація в Україні* (Бестерс-Дільгер (ред.), 2008), монографії О. Вишняка (Вишняк, 2009), О. Данилевської (Данилевська, 2019), Н. Матвеевої (Матвеева, 2022), І. Цар (Цар, 2021), розвідки С. Соколової (Соколова, 2013; 2023а), П. Левчука (Левчук, 2017), колективну монографію науковців Інституту української мови НАН України *Територіальні та соціокультурні умови функціонування української мови в Україні* (Соколова (відп. ред.), 2023б) та інші праці. Методика застосування анкет у соціолінгвістичних студіях вичерпно розкрита в статті С. Соколової та Г. Залізняка (Соколова, Залізняк, 2018), у якій значну увагу приділено описові „пасток” для дослідника, що використовує анкетування як основний метод збирання матеріалу. Важливе значення для накопичення емпіричного матеріалу для різноаспектних досліджень мовної ситуації в Україні мають праці Г. Залізняка та Л. Масенко (Залізняк, Масенко, 2001), М. Паращевіна (Паращевін, 2019), В. Резніка (Резнік, 2021), у яких застосовано соціологічний аналіз даних.

Попри ґрунтовну теоретичну базу, на яку спираються мовознавці під час розроблення, застосування та аналізу анкет, актуальною соціолінгвістичною проблемою є питання релевантності результатів, отриманих під час проведення саме цільових опитувань, які завжди є нерепрезентативними, оскільки не можуть забезпечити охоплення генеральної сукупності. Що ж до масових загальнонаціональних опитувань, то вони, зазвичай, обмежені можливостями включення питань, які торкаються вузьких дослідницьких проблем. Крім того, не завжди вдається відстежити всі кореляції в певних соціальних групах. Саме тому метод цільового анкетування залишається популярним серед соціолінгвістів.

Неабиякі перспективи має метод цільового анкетування щодо проблем, які перебувають на початку розпрацювання. Однією з таких проблем в українській соціолінгвістиці є проблема мовного конфлікту.

**Мета статті:**

- 1) висвітлити структуру, систему запитань і завдання цільового анкетування, проведеного авторкою цієї праці;
- 2) проаналізувати дані анкетування щодо ставлення до мовного питання, зокрема з'ясувати рівень усвідомлення мовцями його конфліктогенності, порівняти отримані результати з даними масових соціологічних та соціолінгвістичних опитувань;
- 3) простежити регіональні та поколіннєві відмінності мовної ситуації в Полтаві в контексті динаміки взаємодії мов у державі загалом;
- 4) схарактеризувати умови, що підвищують ефективність методу анкетування в соціолінгвістичних дослідженнях.

**2. ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Амбівалентність поглядів щодо мовного конфлікту в українському суспільстві в передвоєнний період демонструють результати пілотного опитування, проведеного авторкою навесні 2019 р. Анкети поширювали в чотирьох містах України, що представляють такі регіони: Івано-Франківськ (Захід), міста Біла Церква і Полтава (Центр), Миколаїв (Південь). Вибір міст є випадковим, пов'язаним з можливостями розповсюдження анкет; що ж до методики дослідження, то прагнули порівняти отримані результати за ключовими регіонами з даними оприлюднених загальнонаціональних опитувань. Методом дослідження було цільове анкетування. До опитування залучали представників трьох генерацій, що корелюють з такими віковими групами: 18–30 рр. (молодь); 40–55 рр. (середня вікова група); 56–60+ (старша вікова група). З кожного міста вдалося отримати близько 100 анкет із приблизно однаковим охопленням респондентів трьох поколіннєвих груп.

Анкета містила п'ять блоків запитань: 1) загальні соціолінгвістичні дані (вік; стать; місце проживання; мова повсякденного спілкування; рідна мова) – запитання 1–5; 2) ставлення до мови (на підставі якої ознаки анкетовані визначають для себе рідну мову; чи згодні респонденти з твердженням, що мова – це проблема не лише культури, а й національної єдності та державної безпеки; у чому вони вбачають вплив суспільства на мову) – запитання 6–7, 9; 3) мовні права та обов'язки громадян (у чому, на думку респондентів, виявляються їхні мовні права; чи реалізовано їхні особисті мовні права; якими мовами мають володіти громадяни України) – запитання 10–11, 18; 4) мовне середовище та статус мов

(якою мовою спілкується населення в місті проживання; що таке суржик; уявлення про державну мову як атрибут державності; чи відповідає стан функціонування української мови її статусові державної; бажані перспективи розвитку мовної ситуації в Україні) – запитання 14–16, 19; 5) мовний конфлікт (чи наявний в Україні мовний конфлікт; чи загостриться мовна ситуація в державі у зв'язку з поширенням української мови на всі сфери життя; чи призведе надання російській мові статусу другої державної чи офіційної мови до загострення міжнаціональних відносин у державі; встановлення кореляції між бажаним розвитком мовної ситуації і окресленням її перспектив у дописах в новомедійних ЗМК) – запитання 8, 12–13, 20.

Коментарів потребує запитання 20 анкети, яке передбачало вибір респондентами з переліку однієї чи кількох ситуацій, що найбільше відповідають уявленням анкетованих про напрями розв'язання мовної проблеми в Україні. Ситуації є фрагментами дописів або цілими постами (без купюр), що в різний час поширювалися в мережі „Фейсбук”. Сьогодні фрагменти 1, 2 можна прочитати на сторінці *Порталу мовної політики* (блог „Особисті історії”) – їх авторкою є українська письменниця, громадська діячка і мовна активістка Лариса Ніцой (URL: <https://language-policy.info/2017/01/osobysti-istoriji-4/>); уривок 3, який теж належить Л. Ніцой, оприлюднив у своєму блозі громадський активіст Назар Обідзінський (URL: [http://nazarbo.blogspot.com/2017/04/blog-post\\_83.html](http://nazarbo.blogspot.com/2017/04/blog-post_83.html)). Дописи 4–6 на момент написання цього тексту пошукові програми в інтернет-просторі вже не підтримували.

Поширення в публічному просторі відібраних для анкети дописів із соціальних мереж має підстави бути потлумаченим у контексті мовного конфлікту, адже мета всіх цих текстів – по-перше, привернути увагу до проблеми мовної взаємодії в Україні (у всіх чітко наголошено тему розширення комунікативних сфер державної української мови та порушення мовних прав тих чи інших груп населення), по-друге, як і будь-які дописи блогерів, відібрані для анкети тексти спрямовані на збільшення читацької аудиторії авторів, тож стилістика пропонованих дописів гостра, полемічна, емоційна, подекуди провокативна. Та хай там як, ці дописи є елементом публічного мовного простору, де формується картина світу, виникають і вербалізуються уявлення й переконання про мову, які служать поясненням та обґрунтуванням мовної структури і мовної практики для широкого кола її носіїв (Ажнюк 2024: 109). Крім того, запропоновані в анкеті дописи співвідносні з певними мовними ідеологіями – так у соціолінгвістиці називають сукупність уявлень і переконань про мову.

Узагальнивши комплекс поглядів щодо мовної взаємодії в українському со-

ціумі, дослідники дійшли висновку про дві найпоширеніші мовні ідеології, які уособлюють позиції „мова має значення” і „какая різниця”<sup>1</sup>. Зрозуміло, що ці полярні позиції реалізуються в спектрі проміжних переконань – від цілковитої підтримки ключових ідей кожної з ідеологій до непослідовного поєднання стереотипних ідеологем, поширених у суспільній думці. З огляду на це, здається, маємо підстави для виокремлення ще однієї ідеології, яку умовно назвали „статус-кво”: її обстоюють російськомовні, як правило, люди, які, погодившись із запровадженням законів на підтримку державної української мови, висловлюються за їх обмежену дію, аби законсервувати ту мовну ситуацію, яка склалася в Україні, щоб не змінювати власні мовні звички та мовну поведінку. Саме тому як варіанти відповідей запропоновано не два, а шість описів різних ситуацій. За поверхового ознайомлення з ними може скластися уявлення, що всі запропоновані респондентам ситуації ґрунтуються на ідеології „мова має значення”. Проте глибший аналіз дає підстави співвіднести принаймні дві з них (дописи 5, 6) з ідеологією „какая різниця” – лише з тією заувагою, що дописувачі, сприймаючи як даність посилення позицій державної української мови, прагнуть віднайти чи відстояти „поле” для плекання своїх переконань. Співвіднесення запропонованих в анкеті ситуацій із мовними ідеологіями та ступінь їх конфліктогенності узагальнено в Таблиці 1.

<sup>1</sup> Залапковані вислови, що використовують для окреслення двох протилежних систем поглядів на роль мови в соціокультурному просторі України, відбивають історію мовного питання в процесі колонізації України ще з часів Російської імперії (смісловне наповнення кожної з систем докладно розкрито, зокрема, в документальному фільмі „Какая різниця. Уроки” з циклу „Остання війна” (<https://www.youtube.com/watch?v=vsKsmuztPYM>), знятому Суспільним UA і оприлюдненому у травні 2023 р.).

Таблиця 1. Питання мови в соціальних медіа кризь призму мовного конфлікту

Запропонована в анкеті ситуація	Соціолінгвістичний коментар	Мовна ідеологія	Рівень конфліктогенності
<p>1. Питаю в касирки в магазині, чи знає та українську мову, і після ствердної відповіді прошу її обслужити мене українською. Та вперто ігнорує моє законне право. Якби вона спілкувалася з друзями – хай би говорила, якою хоче. Але в даний момент обслуговує мене, українку, в Україні за мої гроші і відмовляє мені в отриманні обслуговування українською мовою. Наполегливо залишаюся ввічливою. Прошу чотири рази. Чемно прошу останній раз – касирка затято ігнорує. Змітаю у відповідь здачу з прилавка їй під ноги. До яких пір мене утискатимуть за українську мову?</p>	<p>Порушена Л. Ніцой проблема безпосередньо стосується мовних прав українськомовних громадян, які через фактичне домінування в публічному міському просторі, зокрема в закладах торгівлі, російської мови постійно стикалися з тим, що не отримували послуги українською мовою. Обурення дописувачки викликає якраз настанова „какая різниця”, адже жодної адміністративної чи навіть моральної відповідальності працівники сфери торгівлі й обслуговування за небажання бодай переходити на мову клієнта не несли. Допис спрямований на формування громадської думки щодо законодавчого забезпечення відповідальності за невпровадження державної української мови в окреслену сферу ще до ухвалення закону „Про забезпечення функціонування державної української мови” (ухвалений 2019 р. і містить відповідні норми, що закріплюють за українською мовою статус обов’язкової в діяльності закладів торгівлі та обслуговування).</p>	<p>„Мова має значення”.</p>	<p>Виразно конфліктна.</p>
<p>2. Національна дитяча лікарня України. В очі кидаються російські написи на стінах. Чому російські? Якщо тут лікуються діти з усієї України і мова порозуміння в Україні для всіх національностей – українська? Прошу написи зробити українською...</p>	<p>Проблема, до якої привертає увагу Л. Ніцой, пов’язана із забезпеченням символічної функції для державної української мови, реалізація якої передбачає її провідну роль в об’єднанні українського суспільства навколо української держави в офіційній комунікації в будь-якій сфері.</p>	<p>„Мова має значення”.</p>	<p>Конфліктогенність цієї ситуації очевидна лише для мовних активістів, більшість громадян поділяють (і почасти досі поділяють) стереотипне уявлення про відсутність зв’язку між фаховим рівнем осіб чи інституцій та мовою, яку вони використовують (ілюстрацією цього стереотипу слугує запитання: „Ви якому стоматологові надасте перевагу: українськомовному чи хорошому?”).</p>

Запропонована в анкеті ситуація	Соціолінгвістичний коментар	Мовна ідеологія	Рівень конфліктогенності
<p>3. Я проти, щоб в Україні всі говорили українською. Біжу через парк, на лавці в характерній позі сидять двоє чувачків, не навпочіпки, але ліктями вперлися в коліна, в обох у зубах по цигарці. Один перед собою цвиркає слиною: – Слиш, ти гоніш! – Не, внатуре, ти шо меня ваше дебілом считаеш. – Ну где ти это мог відеть. – В ютубе, прі чьом, бя, раз десять. Не знаю, чим закінчилася ця інтелектуальна бесіда... Заявляю. Українська нехай буде українцям – елітною мовою, а всі „нахи” і „бляхи” нехай залишаються зі своєю російською.</p>	<p>Пропонована ситуація є реакцією на суспільну дискусію про комунікативний потенціал української мови, яка від часів пізнього СРСР набула значення мови культури і, відповідно, асоціювалася з мовою національно свідомої, проте нечисленної, культурної еліти (мова – оранжерейна квітка<sup>2</sup>, за образним визначенням Л. Масенко). Водночас мовна активістка прагне спростувати міф про російську мову як про інструмент трансляції культурних цінностей, щедро підживлюваний пропагандою ще з часів СРСР. Ділячись власними спостереженнями, Л. Ніцой вербалізує аргументи проти високого престижу російської мови в Україні: її аргументація ґрунтується на прикладах користування російською нижчими соціальними прошарками, і висновок, до якого підводить читачів авторка, укладається в стереотип „російська мова в Україні – це мова маргіналів”.</p>	<p>„Мова має значення”.</p>	<p>Конфліктогенність неочевидна для більшості мовців, проте закладені в дописі ідеї породжені тривалою дискусією в українському суспільстві про роль російської мови, що зумовлено саме тривалою конфліктною мовною взаємодією.</p>

<sup>2</sup> „Для увиразнення нинішніх мовно-культурних проблем можна скористатися поширеним у лінгвістиці образним порівнянням живих форм побутування мови з дикими рослинами, що ростуть у природному середовищі, а літературної мови – з оранжерейною квіткою, що потребує штучних умов”, – зауважує відома українська соціолінгвістка Л. Масенко (Масенко 2004: 130), зіставляючи мовну ситуацію в Україні на початку ХХІ ст. із ситуацією, що склалася на початку минулого століття.

Запропонована в анкеті ситуація	Соціолінгвістичний коментар	Мовна ідеологія	Рівень конфліктогенності
<p>4. Ви можете скільки завгодно нарікати на те, що вас обслуговують у кафе й магазинах не так, як би ви того хотіли, але інструкціями та приписами з боку держави цього питання не розв'язати. Держава має ухвалити фундаментальні закони – Конституцію із захистом державної мови, закон про підтримку кінематографії, закон про видавничу справу з якимись преференціями для української літератури. Тобто створити середовище, сприятливе для розвитку мови. І це даватиме свої результати. Але якщо держава почне втручатися у сферу спілкування продавця і покупця, то це не дасть жодного ефекту, лише роздратування. Дозвольте продавцям і покупцям розбиратися між собою без участі держави.</p>	<p>Попри ліберальний характер допису, його глибокий дискурсивний аналіз оприявлює той рівень мовного конфлікту, який заторкує масову мовну свідомість. Адже автор пропагує ідею, що захист державної мови – це сфера відповідальності держави як інституції: мовляв, жодної персональної відповідальності за результати мовної політики пересічні мовці не мають відчувати. Водночас висновки соціологів про масштаби впливу на мовну ситуацію в державі внаслідок упровадження мовних законів невтішні: як наголошує О. Вишняк у цитованому вище дослідженні про динаміку мовної ситуації в Україні, посилення нормативної бази зі створення українського мовного середовища бажаних результатів не мало, а процеси русифікації навіть посилилися. Цей висновок вочевидно, що доки справа подолання наслідків радянської русифікації не стане клопотом конкретних мовців, доти всі декларації про комунікативне впотужнення державної української мови лишатимуться деклараціями. Тож намагання автора переконати, що проблемами мови має займатися тільки держава, – його робота з перешкодження реальному вдержавленню української мови.</p>	<p>„Статус-кво”.</p>	<p>Високий ступінь конфліктності у сприйманні людей, які прагнуть зберегти функційні межі української та російської мов на попередньому рівні.</p>

Запропонована в анкеті ситуація	Соціолінгвістичний коментар	Мовна ідеологія	Рівень конфліктогенності
<p>5. Я дуже хочу, щоб тема мови більше ніколи не виникала в нашій країні – у спікерів, тоді не буде і в ЗМІ. Першими її запустили російські парники Януковича, а ми вже понад 10 років не можемо це закрити. Чим більше мов ми знаємо, тим краще. У нас є державна мова, а далі, хто як хоче, так і спілкується. Я народилася в російськомовній родині. Українську вчила у школі, але вивчила у США, коли спілкувалася з нашою діаспорою. А вони, до речі, терпіли, коли я спочатку говорила російською, а потім з помилками переходила на українську. Терпіли і допомагали. Зараз я вважаю, що в мене є дві рідні мови – українська і російська. І це прекрасно. Хоча визнаю, наприклад, говорити про емоції і почуття мені досі легше російською. А про політику – українською. То й що? :) вчимо мови далі).</p>	<p>Допис тематично належить до нарративу про „надуманість” мовного питання в Україні. Українському суспільству впродовж усього довоєнного періоду нав’язувалася думка про безконфліктність мовної взаємодії в Україні, яка була продовженням розвитку радянської ідеології про гармонійну національно-російську двомовність у всіх радянських республіках. Ця радянська пропагандистська ідеологія і стала підґрунтям для уявлень і переконань, які набули втілення в ідеології „какая різниця”. Сутність цієї ідеології в найзагальніших рисах зводиться до поширюваних у суспільстві стереотипів про неважливість мовного питання, про комфортність мовного середовища для всіх мовців, незалежно від того, якою мовою вони користуються в повсякденні, про використання мовного питання політиками напередодні виборів з метою мобілізації свого електорату.</p>	<p>„Какая різниця”.</p>	<p>Високий рівень конфліктності у сприйнятті здебільшого російськомовних громадян, які не бажають змінювати звичну для себе мовну поведінку.</p>

Запропонована в анкеті ситуація	Соціолінгвістичний коментар	Мовна ідеологія	Рівень конфліктогенності
<p>6. Всі державні службовці ЗОБОВ'ЯЗАНІ використовувати державну мову при виконанні своїх посадових обов'язків. Вони НЕ ЗОБОВ'ЯЗАНІ використовувати її в побуті. Але це БАЖАНО з точки зору логіки. Всі громадяни України вільні розмовляти будь-якою мовою. Вони НЕ ЗОБОВ'ЯЗАНІ застосовувати українську. Вони НЕ ЗОБОВ'ЯЗАНІ знати українську. Проте для них можуть виникати незручності. Своєчасно вкинута провокація і спекуляція на „мовну” тему вчоргове виконала свою функцію і відволікла громадян від поточних проблем корупції, економіки, тарифів, пенсій тощо.</p>	<p>Допис є прикладом трансформації ідеологем про гармонійну двомовність. Маніпулятивність тексту виявляється в прагненні автора актуалізувати у зв'язку з мовним питанням проблему соціальної неоднорідності українського суспільства, посилити відчуття несприйняття групи держслужбовців іншими суспільними групами. Брак соціальної єдності, суспільної консолідації – риси, що перешкоджають формуванню горизонтальних зв'язків, світоглядна перепона на шляху формування інститутів громадянського суспільства, і саме на підтримання аномійності українського соціуму була спрямована диверсійна діяльність підтримуваних РФ акторів соціального життя в Україні після проголошення незалежності.</p>	<p>„Какая різниця”.</p>	<p>Конфліктогенність цієї ситуації варто оцінювати в ширшому контексті маніпулятивного впливу на українське суспільство, мета і завдання якого стали очевидними після Революції гідності та воєнної агресії РФ проти України.</p>

Спостереження за мовним буттям в Україні та аналіз результатів оприлюднених соціологічних та соціолінгвістичних опитувань переконують у безпосередньому зв'язку відповідей респондентів на запитання щодо мовної ситуації з власними мовними поглядами. Навіть відповіді на запитання, яке ніби стосується констатації реальності – „Якою мовою користується більшість у населеному пункті, де Ви мешкаєте?”, насправді чітко корелюють з переконанням мовця (приміром, принципово російськомовний респондент-мешканець Полтави відповів на це запитання – „російською мовою”, хоч очевидно, що реальна мовна ситуація в цьому українському місті далека від цілковитої російськомовності).

Рівень усвідомленості мовного питання в Україні як конфлікту проілюструємо результатами опитування мешканців міста Полтави. Оскільки уявень про

мовний конфлікт безпосередньо стосувалися запитання 8, 12–13, 20, проаналізуємо саме їх (інші запитання анкети дають змогу простежити певні кореляції, які пояснюють характерні для полтавців погляди з окресленої проблеми). Варто наголосити, що проаналізовані дані відповідають станові до початку повномасштабної війни, тож їх можна використати як точку відліку для подальших досліджень.

Розподіл відповідей на запитання 8 („Чи згодні Ви з твердженням, що для України характерний конфлікт на мовному ґрунті?“) представників різних вікових груп узагальнено в Таблиці 2.

**Таблиця 2.** Розподіл відповідей на питання „Чи згодні Ви з твердженням, що для України характерний конфлікт на мовному ґрунті?“ серед представників різних вікових груп (%)

Вікова група	Зовсім не згоден(а)	Здебільшого ні	І так, і ні	Здебільшого так	Цілком згоден(а)	Важко відповісти	Без відповіді
молодь	8,0	28,0	12,0	32,0	16,0	4,0	–
середній вік	32,4	14,7	20,6	17,6	5,9	8,8	–
старша вікова група	32,0	32,0	8,0	20,0	4,0	4,0	–

Таблиця унаочнює першу з важливих для соціолінгвістичного аналізу кореляцію: за рівнем усвідомлення мовних проблем група молоді виразно протистоїть старшій віковій групі: якщо 64 % полтавців старшого віку не вбачають в Україні мовного конфлікту, то серед молоді таких майже вдвічі менше – 36 %. Анкетування дало змогу з’ясувати, що взаємодію українсько- та російськомовної спільнот 48 % опитаних представників полтавської молоді схильні характеризувати в категоріях конфлікту і ще 12 % вважають, що про мовний конфлікт можна відповісти як ствердно, так і заперечно. Відповідно до методики соціологічного опрацювання кількісних даних відмінність показників у 30 % є свідченням панівної тенденції, на яку можна спиратися в прогностичних висновках. Утім, хоч наше опитування і нерепрезентативне, однак воно дає підстави припускати, що стереотип про безконфліктність мовної взаємодії в Україні є породженням радянської пропаганди про гармонійну двомовність: оскільки молоде покоління українців формувалося в іншій світоглядній парадигмі, йому цей стереотип не властивий або властивий значно меншою мірою, ніж старшому поколінню.

Цікаво простежити відмінності між поколіннями у відповідях на запитання

про те, які наслідки може мати поширення української мови на всі комунікативні сфери та як вплине надання російській мові статусу другої державної чи офіційної на міжнаціональні стосунки в державі. Відповіді на перше із цих запитань узагальнено в Таблиці 3.

**Таблиця 3.** Розподіл відповідей на запитання „Чи призведе поширення української мови на всі сфери мовлення до загострення міжнаціональних стосунків?” серед представників різних вікових груп (%)

Вікова група	Не призведе	Швидше не призведе	Швидше призведе	Призведе	Важко відповісти	Без відповіді
молодь	34,5	31,0	17,0	3,5	14,0	–
середній вік	32,0	32,0	–	18,0	18,0	–
старша вікова група	48,0	8,0	8,0	20,0	16,0	–

З таблиці видно, що істотних відмінностей у поглядах щодо цього анкетування не виявило: майже дві третини опитаних у всіх вікових групах не вбачають у розширенні комунікативних функцій державної української мови загроз, пов'язаних із міжнаціональними відносинами в державі. Якщо порівнювати молодь зі старшим поколінням, то вона майже на 10 % впевненіша в цьому. Показово, що для приблизно однакової кількості респондентів з різних вікових груп запитання 12 виявилось таким, що вони відчували вагання з відповіддю на нього або намагалися уникнути відповіді.

Результати опитування щодо запитання про потенційну загрозу загострення міжнаціональних стосунків за умови надання російській мові статусу другої державної чи офіційної узагальнено в Таблиці 4. Аналіз відповідей на це запитання виявив, що люди навіть у відносно мирний час загалом відчували більші загрози для суспільства у зв'язку з перспективою офіційного підвищення статусу російської мови. Якщо з розширенням сфер використання української мови тільки п'ята частина респондентів з Полтави пов'язувала потенційні загрози для міжнаціональних відносин (лише в групі найстарших респондентів цей показник дещо вищий – 28 %), то підвищення статусу російської вважала потенційно небезпечним половина опитаних. Помітно, що й у цьому питанні група молоді протистоїть групі старших за віком респондентів (55 % проти 44 %).

**Таблиця 4.** Розподіл відповідей на запитання „Чи призведе до загострення міжнаціональних стосунків надання російській мові статусу другої державної чи офіційної?” серед представників різних вікових груп (%)

Вікова група	Не призведе	Швидше не призведе	Швидше призведе	Призведе	Важко відповісти	Без відповіді
молодь	14,0	17,0	24,0	31,0	14,0	–
середній вік	15,0	20,0	15,0	32,0	18,0	–
старша вікова група	20,0	24,0	12,0	32,0	12,0	–

Варто зауважити, що отримані результати демонструють певний парадокс у поглядах щодо мови, властивий суспільній свідомості в Україні. Цей парадокс підтверджують усі масові та цільові опитування. Як зазначила свого часу Л. Масенко, українці впродовж десятиліть не бачили проблеми в тому, щоб толерувати масову двомовність, однаково прихильно ставитися і до української, і до російської мов, декларувати терпиме ставлення до інакшої мови співрозмовників. Результати опитування в межах міжнародного проєкту INTAS<sup>3</sup> свідчать, що 73,2 % вважали українську мову в Україні престижною, водночас 64,7 % такої самої думки були про мову російську (Масенко 2008: 110). Іще виразніше ця тенденція проявляється в освітньому ідеалі населення країни. На підставі порівняння даних опитувань у межах проєктів INTAS (2006 р.) і Фонду Фольксваген<sup>4</sup> (2017 р.), відповідно до якого престиж української мови як навчальної дисципліни залишався незмінно

<sup>3</sup> INTAS (International Association for the Promotion of Cooperation with Scientists from the New Independent States of the former Soviet Union) – Міжнародна асоціація сприяння співробітництву з ученими незалежних держав колишнього Радянського Союзу. У проєкті „Мовна політика в Україні: антропологічні, лінгвістичні аспекти та подальші перспективи” („Language Policy in Ukraine: Anthropological, Linguistic and Further Perspectives”), виконання якого фінансувала програма INTAS з серпня 2006 до липня 2008 р., брали участь учені з Австрії, Великобританії й України, які досліджують різні аспекти мовної політики і мовної ситуації в Україні. Дослідження ґрунтується на результатах всеукраїнського опитування і фокус-групових дискусій, проведених у п’ятьох містах: Києві, Донецьку, Луцьку, Львові та Одесі. Результати проєкту та рекомендації в царині мовної політики представлено в книзі БЕСТЕРС-ДІЛЬГЕР, Юліане (ред.). 2008. *Мовна політика та мовна ситуація в Україні: Аналіз і рекомендації*. Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”.

<sup>4</sup> Йдеться про міжнародний проєкт „Bi- та мультлінгвізм: між інтенсифікацією і розв’язанням конфлікту. Етнолінгвістичні конфлікти, мовні політики і контактні ситуації у пострадянських Україні та Росії” („Bi- and Multilingualism between Conflict Intensification and Conflict Resolution. Ethno-linguistic Conflicts, Language Politics and Contact Situations in post-Soviet Ukraine and Russia”), у рамках якого за підтримки Фонду Фольксваген протягом 2–10 лютого 2017 р. було проведено опитування, одним із завдань якого стало визначення рівня конфліктності двомовної ситуації в Україні.

високим (97,1 % та 97,2 % респондентів були переконані, що в загально-освітніх школах як окремий предмет обов'язково треба викладати українську), а престиж російської мови знизився на третину (89 % у 2006 р. та 56,5 % – у 2017 р.). О. Данилевська доходить висновку про територіальну неоднорідність поглядів щодо мов як навчальних предметів, яку узалежнює від пострадянської системи цінностей, оскільки зростання відсотка прихильників обов'язкового вивчення російської мови спостерігалось із заходу на схід та південь (Данилевська 2019: 148). Полтава розташована посередині зони, тому й демонструє „середній” результат. Тож робити висновок про світоглядний зсув у поглядах на мову серед старшого і молодшого покоління полтавців не доводиться – у цьому переконують результати відповідей на запитання 20 нашої анкети.

Розподіл відповідей щодо конфліктних ситуацій, пов'язаних з мовою, у різних вікових групах узагальнено в Таблиці 5.

**Таблиця 5.** Розподіл відповідей на питання „Яка з ситуацій найбільше відповідає Вашим уявленням про те, як можна розв'язати мовну проблему в Україні?” серед представників різних вікових груп (%)<sup>5</sup>

Вікова група	Ситуація 1	Ситуація 2	Ситуація 3	Ситуація 4	Ситуація 5	Ситуація 6	Без відповіді
молодь	–	7,0	–	24,0	24,0	28,0	17,0
середній вік	–	12,0	–	32,0	23,5	26,5	12,0
старша вікова група	–	4,0	4,0	28,0	16,0	40,0	16,0

Як бачимо з таблиці, мешканці Полтави здебільшого були прибічниками ідеологій „статус-кво” (майже третина опитаних) і „какая різниця” (половина респондентів). Пояснення цього знаходимо в загальнонаціональних дослідженнях, які мали на меті з'ясувати ціннісні, світоглядні та мовні пріоритети населення України, адже Полтава належить до дифузної зони з високим рівнем поширення мішаного українсько-російського мовлення, що корелює з пануванням пострадянської ціннісної парадигми.

<sup>5</sup> Респонденти, відповідаючи на питання 20 анкети („Яка з окреслених нижче ситуацій (за дописами в мережі Фейсбук) найбільше відповідає Вашим уявленням про те, як можна розв'язати мовну проблему в Україні?”), мали змогу обирати кілька варіантів, тому загальна сума в кожному рядку перевищує 100.

Окреслену тенденцію підтверджують, хоч і дещо з протилежним результатом за групами, відповіді на запитання про бажані перспективи розвитку мовної ситуації в Україні (запитання 19 анкети), які узагальнено в Таблиці 6.

**Таблиця 6.** Розподіл відповідей на питання „Як, на Вашу думку, має розвиватися мовна ситуація в Україні в перспективі?” серед представників різних вікових груп (%)

Вікова група	УМ має стати основною мовою в усіх сферах спілкування	Україна має стати двомовною країною	РМ має стати основною мовою в усіх сферах спілкування	Важко відповісти	Інше	Без відповіді
молодь	59,0	27,5	–	10,0	3,5	–
середній вік	68,0	15,0	–	11,0	3,0	3,0
старша вікова група	76,0	16,0	–	4,0	–	4,0

Таблиця ілюструє абсолютне переважання уявлень мешканців Полтави про те, що Україна в майбутньому має стати країною, у якій українська мова домінуватиме в усіх сферах спілкування: за таку перспективу висловилися дві третини опитаних у всіх вікових групах (прикметно, що серед респондентів старшого віку впевненість у цьому висловили найбільше учасників опитування, і за цим показником старша вікова група майже на 10 % переважає групу молоді). Парадоксальність тенденції вбачаємо в тому, що саме молодь, яка меншою мірою залежить від ціннісних стереотипів радянського періоду, висловлює підтримку ідеї про двомовність держави (майже третина опитаних цієї групи проти 15–16 % серед респондентів інших вікових категорій). Причину цього вбачаємо в прагматизмі молодого покоління, їхньому прагненні до комфорту, а також у нелінійному розвитку тенденцій масової свідомості. Утім, проаналізовані суспільні явища визначали динаміку мовної ситуації до повномасштабної воєнної агресії РФ проти України. Війна кардинальним чином змінила ставлення українців до мовного питання, оприявила мовний конфлікт, приховуваний ідеологами тих політичних сил, які підтримувала РФ, що зумовило трансформацію мовної ситуації в Україні.

### 3. Висновки

Проведене опитування показує переваги застосування методу цільового анкетування для дослідження конфліктогенності мовної ситуації в Україні, відстеження динаміки мовної ситуації в окремих регіонах та в державі загалом, змін у суспільній свідомості щодо мовних питань серед різних вікових, освітніх, поселенських груп.

Анкетування дало змогу простежити залежність сприйняття мовної ситуації в конкретних регіонах (на прикладі міста Полтави) від системи уявлень та переконань про мову – мовних ідеологій, тож без глибшого дослідження останніх пояснити чимало парадоксів масової свідомості щодо мови вкрай проблематично. Саме тому масмо підстави вважати проведене анкетування таким, що окреслює перспективи поглиблення соціолінгвістичних досліджень в Україні крізь призму мовного конфлікту.

Виявлені кореляції підтверджують високий ступінь інерційності поглядів щодо мови в масовій свідомості, чим можна пояснити слабку динаміку мовної ситуації в Україні в довоєнний період та неефективність державної мовної політики. Ступінь і характер змін у мововжитку, що відбулися у зв'язку з повномасштабною агресією РФ проти України, можна оцінювати лише на підставі нових даних.

Умовою підвищення ефективності анкетування в соціолінгвістичних дослідженнях є використання його як одного з інструментів у комплексі методів поряд зі спостереженням, глибинним інтерв'ю, дискурсивним аналізом та масовими соціологічними опитуваннями. Складність проведення в сучасній Україні масових (статистично достовірних) соціологічних і соціолінгвістичних досліджень збільшує цінність цільових опитувань, які фіксують статус-кво тут і тепер. Оскільки проаналізовані дані відповідають стану до початку повномасштабної війни, вони слугують емпіричною точкою відліку для подальших досліджень.

## ЛІТЕРАТУРА

- АЖНЮК, Богдан. 2024. „Семіотичне конструювання публічного простору: війна і мова”. *Мова і війна: динаміка мовної системи і мовна політика. Монографія*. Ред. Богдан Ажнюк. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого: 88–122. [AŽŇŮK, Bogdan. 2024. „Semiotične konstruïvannâ publicnogo prostoru: vijna i mova”. *Mova i vijna: dinamika movnoï sistemi i movna politika. Monografiâ*. Red. Bogdan Ažnûk. Kiïv: Vidavničij dim Dmitra Burago: 88–122.]
- БЕСТЕРС-ДІЛЬГЕР, Юліане (ред.). 2008. *Мовна політика та мовна ситуація в Україні: Аналіз і рекомендації*. Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”. [BESTERS-DILGER, Juliane (red.). 2008. *Movna politika ta movna situaciâ v Ukraïni: Analiz i rekomendacii*. Kiïv: Vidavničij dim „Kiëvo-Mogilâns’ka akademiâ”.]
- БЛОГ Назара Обідзінського. 2017. „Лариса Ніцой: Українська нехай буде елітною мовою, а всі ‘нахи’ – залишаються з російською”. URL: [http://nazarbo.blogspot.com/2017/04/blog-post\\_83.html](http://nazarbo.blogspot.com/2017/04/blog-post_83.html) (17 червня 2024). [BLOG Nazara Obïdzins’kogo. 2017. „Lariša Ničoj: Ukraïns’ka nehaj bude elitnoû movoû, a vsi ‘nahi’ – zališaût’ sâ z rosij’s’koû”. URL: [http://nazarbo.blogspot.com/2017/04/blog-post\\_83.html](http://nazarbo.blogspot.com/2017/04/blog-post_83.html) (17 červnâ 2024).]
- ВИШНЯК, Олександр. 2009. *Мовна ситуація та статус мов в Україні: динаміка, проблеми, перспективи (соціологічний аналіз)*. Київ: Інститут соціології НАН України. [VIŠNÂK, Oleksandr. 2009. *Movna situaciâ ta status mov v Ukraïni: dinamika, problemi, perspektivi (sociologičnij analiz)*. Kiïv: Ìnstitut sociologii NAN Ukraïni.]
- ДАНИЛЕВСЬКА, Оксана Миколаївна. 2019. *Українська мова в українській школі на початку XXI століття: соціолінгвістичні нариси*. Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”. [DANILEVS’KA, Oksana Mikolaïvna. 2019. *Ukraïns’ka mova v Ukraïns’kij školi na počatku XXI stolittâ: sociolingvističnì narisi*. Kiïv: Vidavničij dim „Kiëvo-Mogilâns’ka akademiâ”.]
- ЗАЛІЗНЯК, Ганна і Лариса МАСЕНКО. 2001. *Мовна ситуація Києва: день сьогоднішній та прийдешній*. Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”. [ZALÌZNÂK, Ganna i Larisa MASENKO. 2001. *Movna situaciâ Kiëva: den’ s’ogodnišnij ta prijdešnij*. Kiïv: Vidavničij dim „Kiëvo-Mogilâns’ka akademiâ”.]
- ЛЕВЧУК, Павло. 2017. „Вибір мови комунікації в ситуації українсько-російського білінгвізму”. *Мова: класичне – модерне – постмодерне* 3: 46–52. [LEVČUK, Pavlo. 2017. „Vibir movi komunikacii v situacii Ukraïns’ko-rosij’s’kogo bilingvizmu”. *Mova: klasične – moderne – postmoderne* 3: 46–52.]

- МАСЕНКО, Лариса. 2004. *Мова і суспільство: Постколоніальний вимір*. Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”. [MASENKO, Larisa. 2004. *Mova i suspil'stvo: Postkolonial'nij vimir*. Kiiiv: Vidavničij dim „Kiêvo-Mogilâns'ka akademiâ”.]
- МАСЕНКО, Лариса. 2008. „Мовна ситуація України: соціолінгвістичний аналіз”. *Мовна політика та мовна ситуація в Україні: Аналіз і рекомендації*. Ред. Юліане Бестерс-Дільгер. Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”: 96–131. [MASENKO, Larisa. 2008. „Movna situaciâ Ukraïni: sociolingvističnij analiz”. *Movna politika ta movna situaciâ v Ukraïni: Analiz i rekomendacii*. Red. Juliane Besters-Dilger. Kiiiv: Vidavničij dim „Kiêvo-Mogilâns'ka akademiâ”: 96–131.]
- МАТВЕЄВА, Наталя. 2022. *Двомовність у сучасному комунікативному просторі Києва*. Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”. [MATVEËVA, Natalâ. 2022. *Dvovovnist' u sučasnomu komunikativnomu prostori Kiêva*. Kiiiv: Vidavničij dim „Kiêvo-Mogilâns'ka akademiâ”.]
- ПАРАШЕВІН, Максим. 2019. „Результати національних щорічних моніторингових досліджень 1992-2019”. *Українське суспільство: моніторинг соціальних змін*, 6 (20). Головний ред. Валерій Ворона. Київ: Інститут соціології НАН України: 413–512. URL: <https://i-soc.com.ua/assets/files/monitoring/mon2019.pdf> (27 серпня 2024). [PARAŠEVÏN, Maksim. 2019. „Rezul'tati nacional'nih šoričnih monitoringovih doslidžen' 1992-2019”. *Ukraïns'ke suspil'stvo: monitoring social'nih zмін*, 6 (20). Golovnij red. Valerij Vorona. Kiiiv: Ìnstitut sociologii NAN Ukraïni: 413–512. URL: <https://i-soc.com.ua/assets/files/monitoring/mon2019.pdf> (27 serpnâ 2024).]
- ПОРТАЛ мовної політики. 2017. Блог „Особисті історії”. URL: <https://language-policy.info/2017/01/osobysti-istoriji-4/> (17 червня 2024). [PORTAL movnoï politiki. 2017. Blog „Osobisti istorii”. URL: <https://language-policy.info/2017/01/osobysti-istoriji-4/> (17 červnâ 2024).]
- РЕЗНИК, Володимир. 2021. „Політичні аспекти динаміки мовних уподобань в Україні”. *Українське суспільство: моніторинг соціальних змін. 30 років незалежності*, 8(22). Головний ред. Валерій Ворона. Київ: Інститут соціології НАН України: 293–304. URL: <https://i-soc.com.ua/assets/files/monitoring/monitoring-2021dlya-tipografii.pdf> (27 серпня 2024). [REZNIK, Volodimir. 2021. „Politični aspekti dinamiki movnih upodoban' v Ukraïni”. *Ukraïns'ke suspil'stvo: monitoring social'nih zмін. 30 rokov nezaležnosti*, 8(22). Golovnij red. Valerij Vorona. Kiiiv: Ìnstitut sociologii NAN Ukraïni: 293–304. URL: <https://i-soc.com.ua/assets/files/monitoring/monitoring-2021dlya-tipografii.pdf> (27 serpnâ 2024).]

- Соколова, Світлана. 2013. „Основні типи мовної поведінки киян (за даними анкетування)”. *Українська мова* 2: 38–55. [SOKOLOVA, Svitlana. 2013. „Osnovni tipi movnoï povedinki kiân (za danimi anketuvannâ)”. *Ukraïns'ka mova* 2: 38–55.]
- Соколова, Світлана і Ганна Залізник. 2018. „Особливості сучасної мовної ситуації України у дзеркалі соціології та соціолінгвістики”. *Українська мова* 2: 3–19. [SOKOLOVA, Svitlana i Ganna ZALÌZNÂK. 2018. „Osoblivosti sučasnoï movnoï situacii Ukraïni u dzerkali sociologii ta sociolingvistiki”. *Ukraïns'ka mova* 2: 3–19.]
- Соколова, Світлана Олегівна 2023а. „Зміни у ставленні українців до мов на тлі повномасштабного вторгнення Росії в Україну”. *Українська мова* 1: 3–19. [SOKOLOVA, Svitlana Olegivna. 2023a. „Zmini u stavlenni Ukraïnciv do mov na tli povnomashtabnogo vtorgnennâ Rosii v Ukraïnu”. *Ukraïns'ka mova* 1: 3–19.]
- Соколова, Світлана Олегівна (ред.). 2023б. *Територіальні та соціокультурні умови функціонування української мови в Україні: монографія* [автори: С.О. Соколова, М.О. Гонтар, О.М. Данилевська, Г.М. Залізник, Л.Т. Масенко, О.Г. Руда, В.М. Труб, І.М. Цар]. Електронне видання. Київ. URL: <https://drive.google.com/file/d/11qazzxXuQ-AVcrUzH9YFFfmfZDQ1BxrO/view> (27 серпня 2024). [SOKOLOVA, Svitlana Olegivna (red.). 2023b. *Teritorial'ni ta sociokul'turni umovi funkcionuvannâ ukraïns'koï movi v Ukraïni: monografiâ* [avtori: S.O. Sokolova, M.O. Gontar, O.M. Danilevs'ka, G.M. Zaliznâk, L.T. Masenko, O.G. Ruda, V.M. Trub, Ì.M. Car]. Elektronne vidannâ. Kiïv. URL: <https://drive.google.com/file/d/11qazzxXuQ-AVcrUzH9YFFfmfZDQ1BxrO/view> (27 serpnâ 2024).]
- Цар, Іванна Миколаївна. 2021. *Українське повсякденне мовлення в міському молодіжному середовищі*. Київ: Наукова думка. [CAR, Ìvanna Mikolaïvna. 2021. *Ukraïns'ke povsâkdenne movlennâ v mis'komu molodìžnomu seredovišî*. Kiïv: Naukova dumka.]

## CILJANO ANEKTIRANJE KAO JEDNA OD METODA ISTRAŽIVANJA JEZIČNOGA SUKOBA U UKRAJINI: PREDNOSTI I OGRANIČENJA

TETYANA FUDERER

### SAŽETAK

U članku se predstavljaju rezultati anketiranja ciljne skupine koje je provedeno 2019. godine u ukrajinskim gradovima (Ivano-Frankivsk, Bila Cerkva, Poltava i Mikolajiv) kako bi se utvrdio stupanj osviještenosti postojanja jezičnoga sukoba kod stanovnika navedenih gradova te kako bi se na primjeru podataka prikupljenih u gradu Poltava odredili mehanizmi širenja jezične ideologije u masovnoj jezičnoj svijesti. Istražuje se utjecaj tih jezičnih ideologija na samu jezičnu situaciju u konkretno odabranom gradu i cijeloj državi. Daje se istraživačka metodologija koja u anketne upitnike uključuje ulomke objava s društvenih mreža na temu jezičnoga sukoba u Ukrajini.

Obrazlažu se prednosti metode anketiranja kao jednog od suvremenih alata sociolingvističkog istraživanja, posebno u proučavanju konfliktnog potencijala ukrajinske jezične situacije, u praćenju dinamike jezične situacije, promjena u javnoj svijesti povezanih s jezičnim pitanjima u različitim skupinama podijeljenim prema dobi, obrazovanju i mjestu stanovanja.

Uspostavljene korelacije potvrđuju visok stupanj inertnosti jezičnih stavova u masovnoj svijesti Ukrajinaca, što može objasniti slabu dinamiku ukrajinske jezične situacije u razdoblju prije rata i neučinkovitost državne jezične politike. Određuju se mogućnosti produbljivanja sociolingvističkih istraživanja u Ukrajini kroz prizmu jezičnoga sukoba.

### KLJUČNE RIJEČI:

*jezična ideologija, jezična politika, jezična situacija, jezični sukob, metode sociolingvističkog istraživanja*

## TARGET SURVEY AS ONE OF THE RESEARCH METHODS OF LANGUAGE CONFLICT IN UKRAINE: ADVANTAGES AND LIMITATIONS

TETYANA FUDERER

### ABSTRACT

The paper presents the results of a survey of the target group conducted in 2019 in Ukrainian cities (Ivano-Frankivsk, Bila Tserkva, Poltava, and Mykolaiv) in order to determine the degree of awareness of language conflict existence among the inhabitants of these cities and to determine, on the example of the data collected in the city of Poltava, the mechanisms of the spread of language ideology in mass language awareness. The influence of these language ideologies on the language situation in certain cities and the entire country is investigated. The research methodology, which includes questionnaires with excerpts from social network posts on the topic of language conflict in Ukraine, is provided. The advantages of the survey method as one of the modern tools of sociolinguistic research are explained, especially in investigating the conflict potential of the Ukrainian language situation, as well as in monitoring the dynamics of the language situation, changes in public awareness related to language issues in different groups divided according to age, education, and place of residence. The established correlations confirm the high degree of inertia of language attitudes in the mass consciousness of Ukrainians, which may explain the weak dynamics of the Ukrainian language situation in the period before the war and the ineffectiveness of the state language policy. The possibilities of deepening sociolinguistic research in Ukraine through the prism of language conflict are determined.

### KEYWORDS:

*language conflict, language ideology, language policy, language situation, research methods in sociolinguistics*

# ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА СЕРИЙНОСТИ СБОРНИКА БЛОГОВ ЛИЛИ КАЛАУС *ИЕРОГЛИФ ЖИЗНИ*

---

ZHANAR KARIMOVA

---

*Abay Kazakh National Pedagogical University, Almaty*  
Afcinao 3-21, HR - A30K9C4 Almaty  
Zhanar.4@mail.ru

UDK: 004.774.6  
DOI: 10.15291/csi.4542  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 5. 9. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

---

В статье формулируются основные жанровые признаки блогов казахстанского писателя Лили Калаус, опубликованных в виде сборника текстов под названием *Иероглиф жизни*, с точки зрения серийности. Рассматривается трансформация художественных жанров под влиянием медиапространства и их ориентирование на новую модель читательского восприятия. Выдвигается предположение, что все эти изменения напрямую зависят от изменяющегося под влиянием Интернета культурного пространства в целом.

Теоретическая значимость данного исследования заключается в попытке рассмотреть жанр блогов через призму серийного текста, имеющего особую эстетическую и идеологическую нагрузку. Представленный материал и выводы, сделанные в работе, могут быть использованы для дальнейшего изучения литературных циклов (сериалов) на фоне возросшего интереса к данному жанру.

Ключови слова:

*блог, интертекстуальность, Лили Калаус, медиапространство, серийность, хронологическая дискретность*

## 1. ВВЕДЕНИЕ

Интернет-пространство, или медиапространство, стало местом, предоставляющим уникальные возможности не только для разного рода коммуникации. Оно безгранично расширяет возможности творчества, формирует современный литературный процесс, имманентно присутствуя в этом процессе как элемент мира художественных произведений.

Одним из видов современного творчества является ведение блогов, так называемых *сетевых дневников*, главными особенностями которых являются реакция на *злобу дня*, публичность, интерактивность, нелинейность, незавершенность, контаминация и гибридизация жанров. Данные особенности блогов как литературного явления отражают перерождение традиционных публицистических жанров (заметка, эссе, фельетон, статья) в новые гибридные формы письменной коммуникации.

Центральным персонажем блогов, как правило, является сам автор, который становится связующим звеном между всеми постами, совокупность которых составляет серию блогов. Именно серийность становится одной из значительных составляющих постмодернистской парадигмы, совместив в себе все изменения, произошедшие в литературном процессе. Феномен так называемых литературных сериалов широко рассматривается в современном литературоведении с точки зрения функциональности жанра, а также критериев эстетического порядка серийного текста.

Одним из популярных писателей-блогеров современного литературного процесса Казахстана является Лиля Калаус, казахстанская писательница, литературный редактор, блогер, сценарист и радиоведущая, довольно давно ставшая объектом пристального внимания и читателей, и специалистов-филологов. Творчество этого автора демонстрирует, что блоги могут совмещать актуальность идеи и занимательность сюжета, стилизацию и глубину содержания, соблюдение правил игры постмодернизма и индивидуальные авторские приемы, благодаря чему привлекает внимание широкой аудитории читателей.

Современные писатели часто используют интернет-ресурсы, чтобы манипулировать сознанием читателя (Черняк 2018), чтобы воздействовать на свою аудиторию, чтобы она у них, в конце концов, сформировалась. Произведения обсуждают на форумах, и у автора возникает потребность каким-либо образом реагировать на обзоры, отвечать на вопросы. Интенсивное использование авторами медиаресурсов привело к контаминации и гибридизации жанров (Калашникова 2010). В немалой степени это касается таких малых жанров художественной литературы, как новелла, рассказ, притча, и жанров публицистики – зарисовки, очерка, эссе.

Значительную роль в данном процессе смещения жанров и стилей сыграло такое явление, как блог (Баженова, Иванова 2012).

## 2. БЛОГ КАК ЖАНР

Термин *блог* весьма популярен в разных сферах Интернета<sup>1</sup>. В настоящее время под *блогом* понимается как сайт, содержащий авторский медиапродукт, так и сам продукт, зачастую текстового характера, с мультимедийными возможностями.

На рубеже 2010-х жанровое пространство интернет-коммуникации и блога как жанропорождающего явления достаточно интенсивно исследовалось учеными-филологами (Калашникова 2010, Баженова, Иванова 2012, Кочеткова, Тубалова 2014, Черкасова 2012).

Блог является по своей сути открытой, публичной записью, обладающей всеми чертами „классического” дневника, отражающими стремление автора „запротоколировать” происходящие в его жизни события, эмоционально откликнуться на происходящее в мире, определить личностную позицию (Баженова, Иванова 2012). Кроме того, это авторские ресурсы, предоставляющие массовому читателю гипержанровые (многожанровые) публикации как некую альтернативу СМИ (Кочеткова, Тубалова 2014); читатель/слушатель/зритель вовлекается в интерактивную коммуникацию и оказывается в едином медиaprостранстве, благодаря чему создается иллюзия активного участия в жизни сообщества (Черкасова 2012); интернет-коммуникация блогосферы воспринимается как живое общение, формирует общественное мировоззрение, что напрямую зависит от личности автора, его авторитета. Наиболее известные авторы блогов обладают уникальным идиостилем (Калашникова 2010), что приветствуется реципиентами.

## 3. СЕРИЙНОСТЬ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПОНЯТИЕ

Блоговые записи по своей сути являются *серией* текстов одного автора, однако они расположены не в прямой хронологической последовательности относительно событий прошлого и будущего, но в своеобразном алгоритме хронотопа блога

<sup>1</sup> Появление этого термина связывают с программистом из США Питером Мерхольцем, в шутку разбившим слово *weblog* (*logging the web* – дословно ‘регистрация в сети’, а иначе – ‘записывать события в сети’ или ‘вести сетевой дневник’) на *we blog* (Антоненко).

(страницы, сайта) относительно авторской реакции на действительность и отклика читателей на пост (блоговую запись). Речь идет об „отсутствии пространственных границ” и „nivelировании временного фактора” – одной из главных ценностей блогов, позволяющей в любой момент и из любой точки мира включиться в дискуссию или отреагировать на новую или старую запись (Лутовинова 2009).

В контексте данной работы *серийность* подразумевает хромотопическую дисперсность блоговых записей, возможность читать их в любой последовательности. Переходы по ссылкам внутри блога (авторской страницы), то есть гипертекстовая составляющая блога, напоминает „переходы” внутри конструкции серийного текста (по Д. У. Данну).

Как известно из множества исследований феномена серийности в культуре постмодернизма, литературный сериал – это порождение новой реальности с её цикличностью, незавершенностью, коммуникативностью. Формат сериала „удобно ложится на структуру жизни современного человека и укладывается в ритм повседневности” (Павлов 2019).

Ассоциативная структура сериала подобна течению сна или творческого процесса и не дает наблюдателю/читателю возможности удерживать фокус восприятия сконцентрированным, поэтому сюжет сериала разворачивается как серия разрозненных эпизодов и образов, скрепляемых воедино прежде всего интерпретационным потенциалом читателя. Об этом феномене серийности текстов, где важным элементом является прежде всего тот, кто наблюдает и соединяет в своем сознании элементы серии, писал в своей работе *Эксперимент со временем* ирландский философ, писатель Д. У. Данн (Данн 2000).

Л. В. Сафронова в своих работах, посвященных серийности литературных сказок, обращается к моделям пространства-времени по разработанной Д. У. Данном теории и приходит к выводу, что сериал – это „подвижная конструкция, состоящая из готовых, однотипных, относительно самостоятельных модулей, соотносимых между собой” так же, как и „организация Времени, Вселенной, любых физических объектов” (Сафронова 2009: 103–105). И, как конструкция, он скрепляется именно теми отношениями между объектами серии, которые сформировались в процессе наблюдения (наблюдателем, „верификационным знаком”, может быть как автор, так и читатель (там же)). Таким образом, наблюдатель и наблюдаемое (определенная серия текстов) вступают в некие отношения, влияющие на восприятие этих текстов как связанной в одно целое конструкции. Именно наблюдатель связывает модули серии, наделяя их значением.

Серия представлена как некий цикл, который возобновляется, а не просто копирует, повторяет предыдущий. Повторением в эстетике постмодерна У. Эко

называет не тождественное другому произведение искусства, а оригинальное, но которое „повторяет” другое, и это нравится читателю именно тем, что возвращает к знакомому, он испытывает удовлетворение от узнавания. Также У. Эко характеризует сериал как универсальный жанр, способный укрепить отношения между автором и реципиентом, так как в нем сформированы „оптимальные принципы организации сообщения” для „двойного образцового читателя”: и для „искушенного”, и для „наивного” (Эко).

Постмодернистский текст, пронизанный цитатами, можно характеризовать с позиции серийности, определяя его как текст-сериал, „повторяющий” другие тексты. Основой его является интертекстуальность, и если практически бесконечная возможность продолжения и повторения в итоге превращается в механистичность, то сама эта способность продолжаться в новых и новых сериях дает возможность бессмертия, а в итоге „ведет к симуляции реальности” (Тюленева 2004: 34–42). Она (симуляция) состоит в том, что утрачивается соотношенность с реальным временем, время подменяется пространством, так как все появляющиеся серии „требуют места”. С другой стороны, появление новой серии обещает продолжение, при этом связи с предыдущими сериями формируются не „от” и „до”, а по совершенно другим законам: невозможно обозначить конечную серию, а первой становится случайным образом та, с которой начали, хотя это не означает, что она первая в пространстве-времени всей серии. Происходит пересмотр, обновление отдельно взятой серии с последующим перераспределением серийной последовательности в целом (главной и первой может оказаться случайная серия). Е. М. Тюленева, исследователь феномена серийности постмодернистских текстов, сосредотачивает внимание на обратной стороне неотъемлемых свойств серийности: если *незавершенность* серии не означает отсутствия финала всего произведения (сборника, цикла, книги и т. д.), она означает отсутствие финалов, множества финалов, так как за каждой серией следует другая, которая могла бы завершить серию. Но это мнимая завершенность, она не ведет никуда, а лишь возвращает к началу или к другой серии в любой точке пространства серийной конструкции. Наблюдаемый эффект несостоявшегося, незавершившегося события – это не-развитие художественного образа, его констатация в моменте симуляции, но границы между сериями, все эти переходы в пространстве сериала нужны именно для трансформации образа (Тюленева 2004: 37–38).

В современную „эпоху повторения” (Эко) именно сериалы стимулируют читательскую активность, тем самым вынося на новый уровень взаимодействие между автором и читателем. На этой экспериментальной площадке апробируются тексты, зачастую имеющие новые гибридные жанровые характеристики, и по истечении

времени они становятся частью серии, цикла как в качестве самостоятельных произведений, так и фрагментов целого, которое в силу своей серийности обладает незавершенностью. Так, М. А. Черняк, исследуя природу литературного сериала как „символа новой культуры, возникающей на фоне кризиса привычных форматов” (Черняк 2021: 67), отмечает, что серийные тексты – это „масштабный феномен, выявляющийся на пересечении новых и старых медиа” (там же). Появление текстов новой цифровой эпохи можно рассматривать как экспериментальную площадку, решающую проблему определения жанровых границ в поэтике сериалов, так как именно сериальность становится „показательной практикой нормирования и продвижения артефактов культуры” (Черняк 2021: 63), связанных с бесконечным повторением и „вариативностью транслируемых смыслов” (там же).

Таким образом, серийность можно рассматривать как концептуальное понятие, объединяющее в себе особенности творческого процесса современности, основанного на цикличности, незавершенности, коммуникативности.

#### 4. СПЕЦИФИКА СЕРИЙНОСТИ БЛОГОВ ЛИЛИ КАЛАУС В СБОРНИКЕ *ИЕРОГЛИФ ЖИЗНИ*

##### 4.1. ВВЕДЕНИЕ

Блогосфера предоставила современным писателям возможность прямой коммуникации с читателями, а обратная связь от них дает определенный рецептивный эффект. Есть и другая сторона данного явления: если то, что напечатано на бумаге, – „вечно”, то множество ненапечатанных произведений, появившихся в Интернете, со временем исчезает из ленты повседневных медиа. Происходит некий кругооборот: опубликованные в Интернете, порой в разрозненном виде, тексты одного автора обретают книжный переплет, а затем снова попадают в медиaprостранство в цифровом формате.

Казахстанская писательница Лиля Калаус опубликовала ряд своих блогов, которые были размещены на страницах в Фейсбуке и некоторых других сайтах (Сноб и др.), в сборнике под названием *Иероглиф жизни* с пометкой *блоги* (2019). Сюда же включены несколько рассказов, вышедших ранее в литературно-художественном журнале *Крещатик* (2013, 2019). В аннотации к изданию сказано: „Интернет – двуликий Янус: с одной стороны, теоретически тексты могут храниться в нем вечно, а с другой стороны – читателям до них не так просто добраться... Порталы умирают или выходят из моды, торопливая лента Фейсбука мгновенно уносит публикацию в бездонную пропасть вчерашнего

дня. Вот и приходится фиксировать виртуальную реальность на бумаге. Парадоксальным образом выход этой книги будет означать новую жизнь для опубликованных в ней текстов. Ведь она, уже в электронной форме, немедленно попадет обратно в интернет!” (Калаус 2019).

То, что блоги Лили Калаус, то есть тексты постов, выложенных автором в ленте Фейсбука, были опубликованы в отдельной книге и обрели таким образом статус произведений автора – случай вовсе не уникальный. Многие современные авторы либо начинают свой писательский путь с „продвижения” на социальных платформах, либо используют эти площадки для распространения новых произведений, для различных литературных игр, чтобы удержать интерес к своему творчеству. Есть множество примеров того, как „опробованные” в блогах интернет-сайтов тексты издавались в книжном переплете именно благодаря их популярности в среде книжных блогеров и подписчиков/читателей. Вот несколько имен молодых русскоязычных писателей, широко использующих блогосферу:

- Данияр Сугралинов – казахстанский блогер, известен в блогосфере как создатель множества (более двух десятков) сайтов, одним из самых известных является литературный портал *Proza.kz*; публикует рассказы на своей странице в Литнет (литературная онлайн-платформа для самиздата), в бумажном формате автор издал два романа;
- Сауле Калдыбаева – казахстанская писательница, блогер; первой книгой *Волшебник, научившийся ждать* автор открыла для себя мир бумажного формата, получив сначала положительные отзывы о своих блогах;
- Евгения Юркина – российская писательница, блогер, пишет в жанре сказок для взрослых, в 2017 году выпустила первую большую сказку *Читай меня вслух*;
- Владимир Васильев – российский писатель-фантаст, использующий в своем творчестве разные жанры, от фэнтези до детективов, в Сети стал культовым его роман в жанре киберпанка *Сердца и моторы*, позже доработанный и переименованный в *Горячий старт*.

Среди именитых авторов-блогеров отличились новаторством в использовании интернет-площадок Борис Акунин, Дмитрий Глуховский.

Все приведенные примеры (как и множество других) показывают, что использование интернет-ресурсов, а именно возможности взаимодействия с читательской аудиторией, возможности в едином цифровом пространстве создавать свои тексты и затем воплощать их в бумажном формате, формирует некую кон-

струкцию, которая выстраивает логические связи между текстами одного автора. Это могут быть и вполне самостоятельные произведения, но в большинстве своем это серии текстов. И серийность их порождена самой природой медиaprостранства, диктующего условие: так как одна информация сменяет другую с огромной скоростью, она должна поступать с определенной интенсивностью и небольшими порциями.

Сборник блогов Лили Калаус, состоящий из разобренных во времени и пространстве текстов, скрепленных воедино под общим названием, рассматривается в данной статье с точки зрения серийности, так как и рассказы, и блоговые записи Л. Калаус, опубликованные в одной книге, связываются в одно целое в читательском сознании не только потому, что они объединены автором под общим названием, но и потому, что все эти блоги организованы в открытую конструкцию, модули которой выстраиваются в серию благодаря интерпретационным возможностям наблюдателя. Также в сборник *Иероглиф жизни* вошли не только посты из ленты социальных сетей, но и рассказы, опубликованные ранее в журналах, что определяет вовлеченность всех этих текстов в пространство серийной конструкции всего сборника.

Как и в любой серии, в блогах Лили Калаус присутствуют сквозные персонажи, наделяемые одной гранью образа в пределах одной серии (одного блога), чтобы трансформироваться или развиваться при переходе в другую. Таким образом наблюдатель может видеть цепочку преобразований, связывая их между собой, – так поддерживается организация всей серии на основе функциональных свойств микросюжетных линий. Выявляется композиционный принцип сериала – аккумуляция, наращивание первоначального смысла модулей, происходящего за счет усиления универсальных культурных паттернов, понятных реципиентам и „пригодных для дальнейшего развития” (Сафронова 2009: 108).

Блоги Л. Калаус как серия отражают и такое ее свойство, как жанровое разнообразие, приспособляемость к изменяющимся форматам цифровой эпохи. Отдельные блоги, написанные как реакция на злобу дня, по своим стилевым характеристикам относятся к публицистическим и художественным жанрам, имеющим такое свойство интернет-жанров, как гибридность, и их можно назвать блог-фельетон, блог-эссе, блог-заметка, блог-рассказ и т. п.; объединяет все тексты авторский уникальный стиль, использующий в полной мере особенности лексико-графического оформления интернет-текстов. Соотнесенность содержания блогов с пространственно-временным „окружением” и друг с другом создает дополнительные интерпретационные поля, которые связывают воедино модули конструкции, что порождает серийность.

#### 4.2. Композиционная мозаичность как один из признаков серийности блогов Лили Калаус

Блоги Лили Калаус характеризуются такими чертами серийности, как отсутствие четких границ, отсутствие генеральной сюжетной линии, некоторая мозаичность малых сюжетных разветвлений, возможность чтения частей и помещенных в них блогов в любой последовательности и незавершенность блогов в силу своей природы. С точки зрения композиционного расположения блогов в сборнике, важен тот факт, что тексты размещены в пяти частях (их условно можно назвать циклами) и в их названиях заложен определенный смысл. Срабатывает тот самый интерпретационный потенциал наблюдателя, имплицитно связывающий все модули конструкции.

Первый цикл называется „Раньше времена”, соответственно, читатель ищет в нем события прошлого, а отсылка к выражению из романа *Двенадцать стульев* И. Ильфа и Е. Петрова отражает наивное и обывательское восприятие действительности. Однако эта интертекстуальная цитата появляется в рассказах и других циклов (а в одном даже разъясняется), тем самым создавая „межтекстовый диалог” (Ю. Кристева) и внутри самой серии. Дальнейшее чтение блогов по циклам усиливает впечатление, что это – модули серии: читатель как Наблюдатель (по Д. У. Данну) выстраивает логическую цепочку взаимосвязей, удерживая в голове искусственно созданную им же самим конструкцию.

Первый цикл – о детских впечатлениях и становлении характера героини (рефлексирующего автора). Именно в этот период, период взросления, появляются проблемы, которые приходится решать героине в зрелом возрасте (что отражается в дальнейших частях). Второй цикл – „Лента Мёбиуса” – продолжает автобиографические и неавтобиографические рассказы, миниатюры, новеллы, эссе, которые обрисовывают всё более отчетливо проступающий образ современной мечтательной натуры, наивно верящей в „высокий” (эссе „Везип”), духовный, парящий высоко над земными человеческими проблемами мир, мир, прямо противоположный другому, „подлому” (там же), слишком приземленному.

Третий цикл „блогов” погружает в особый мир – мир литературы. Цикл так и называется – „Эссе о литературе”. Композиционно цикл занимает центральную позицию в сборнике, и это встраивается в логику привычной культурной рамки: писатель ставит во главу угла свое творческое кредо, служение литературе.

Четвертый цикл, называемый „Житейские глупости”, состоит из пронумерованных блогов под этим же названием, каждый из которых снабжен еще и отдельным заголовком. С каждым из циклов сборника связь очевидная: любая жи-

*тейская глупость* так или иначе отражает какое-то событие из прошлого (цикл „Раньше времена”) или настоящего (цикл „Лента Мёбиуса”), а так как она „житейская”, то здесь есть и бытовые вопросы философского характера – так цикл сцепляется с последней, пятой, частью „Легенды и мифы нашей семьи”, в которой семья иронично решает эти вопросы. Также в последней части сборника до конца прорисовываются связи между модулями, не приметные на первый взгляд: происходит более близкое знакомство с персонажами, выстраивается сюжетная линия, в которую вливаются все микросюжеты серии.

Таким образом, все блоги в сборнике – это часть одного хронотопа; их расположение, скомпонованность в конкретные циклы, мозаичные сюжетные векторы связываются в конечном итоге в одну пространственно-временную конструкцию, в которой отражена, как в симулякре, жизнь обывателя, принадлежащего к новой цифровой эпохе, но принесшего в эту эпоху воспоминания из прошлого, существование которого окрашено некоторой мистикой. Именно читатель связывает никак не сцепленные сюжетной линией модули серии, наделяя их значением, некоей линией жизни, неким путем: взросления, становления, зрелости, старения.

Бесконечность переходов между фрагментами текстов реализуется за счет хронотопической дискретности, то есть прерывистости, непоследовательности повествования сюжетной линии, нарушения хронологии событий. И это можно рассматривать как серийную специфику блогов Л. Калаус, так как: 1) автора не волнует генеральная сюжетная линия; 2) подчиняясь свободному течению мысли, приходящим и уходящим воспоминаниям, события из далёкого детства, из „раньше времени”, вторгаются внезапно в канву событий нынешних. Прием помогает связывать в одно целое разные временные рамки рассказов, создается некая монолитная конструкция с соединительными тканями повествования, протянутыми в разные стороны в кажущемся беспорядке, тем самым имплицитно порождая сюжет.

#### **4.3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ КАК СПОСОБ РЕАЛИЗОВАТЬ СЕРИЮ**

Блоги Лили Калаус исподволь разворачивают полотно жизни „героя нашего времени”. В блогах нет главного героя, обозначенного именем, но есть *постоянные* персонажи: рефлексирующая героиня, муж, сын, дочь, сестра. Есть и *непостоянные* персонажи – мама, бабушка, подруга, коллега. Наблюдатель – это „душа” (Д. У. Данн), которая обладает способностью вмешиваться в ход событий и изменять их. То есть читатель становится не просто наблюдателем, но и сотворцом, домысливая вместе с автором или вместо автора что-то, чего нет в тексте, потому что всё, о чем в нем говорится, знакомо ему, объединенному с другими общими социаль-

ными сетями, общим медиапространством. Как пишет Е. Иванова, всё, что предлагает нам сериал, легко встраивается в „культурную рамку, окружающую современного человека (...) где-то между ток-шоу и социальной сетью” (Иванова 2014: 110). Он, современный читатель, становится свидетелем не просто жизненных коллизий, а в первую очередь эмоциональных паттернов, драм, что очень напоминает погружение в социокультурное пространство медиа через ленту Фейсбука.

Граница между текстом и действительностью, медиапространством уже сама по себе становится смыслом, теряя свои очертания и расширяясь под влиянием этого медиапространства. В данном случае явная дневниковость некоторых блогов заставляет читателя чувствовать себя частью личной жизни героини. Настоящая семья: сестра, муж, дети, знакомые, которых, возможно, узнают некоторые читатели, близкие автору, – все эти персонажи „блогов” живут своей жизнью, и даже не знакомому с реальными лицами читателю открывается через Интернет действительность, дополняющая художественный мир рассказов Л. Калаус. Как пишет автор блогов в „Житейской глупости № 25. О питомцах муз”, „а вот с современниками – беда. Во-первых, современники – на виду. Масса фактов нынче просачивается в мир” (Калаус 2019: 175). Также „просачивается” в серию блогов и тот информационный массив, который окружает тексты блогов. Например, комментарии к блогу „Житейская глупость № 1. О решении проблем” в ленте Фейсбука на странице автора создают дополнительные интерпретационные возможности. Для тех, кто читал данный пост в момент выхода или, листая публикации автора, „зашел” в комментарии, открываются новые истолкования короткого рассказа об ожившем пылесосе, сформированные на противоречивых, конфликтных точках зрения. Выражаясь языком статистики, возникает отрицательная корреляция, которая способна порождать все новые и новые трактовки. И не только в самих комментариях, но и в ответах автора на эти комментарии.

Лиля Калаус поместила в сборник тексты, объединенные рамочным повествованием, и вынесла в название заглавие одного из рассказов – „Иероглиф жизни”. Этот рассказ расположен в первом цикле, повествующем о детстве и отрочестве героини, и в нем отражается содержательно-композиционная структура всей книги. Иероглиф жизни – это рисунок шрамов, оставшихся после значимых, ключевых событий жизни героини: косой шрам справа, оставшийся с детства после операции, спасшей ей жизнь; точка – пупок, средоточие жизни; и вертикальный шрам от двойного кесарева сечения, давшего жизнь ее детям. Круговорот – цикл – замкнулся. Поэтому иероглиф *жизни* – „совершенная композиция” (Калаус 2019: 10). Содержание блогов отображает логику этой композиции, выстраивая важные вехи в циклообразующий ряд. Именно в них происходит очередная трансформа-

ция образа.

Следующий по значимости в плане трансформации образа рассказ – „Об имманентных ценностях”. Если в рассказе „Иероглиф жизни” описано событие, в котором только зарождается понимание ценности жизни как таковой, то здесь приходит осознание того, что „в самую трудную минуту” придут на помощь те самые „имманентные ценности”, которые отражают „черты национального характера”, „кровную связь”, „кусочки не совсем, возможно, понятной речи ваших предков” (Калаус 2019: 37). Героиня вдруг осознает, кто она есть, но до полного понимания серия блогов не приведет по всем законам серийного жанра, а с каждым новым витком понимания кумулятивное напряжение будет расти. В моменты серьезных жизненных пертурбаций что-то всегда поворачивается на сто восемьдесят градусов, и очередная сентенция в рассказе „Золото внутренних шпор” показывает следующую ступень: „перед отъездом, перед самым большим отъездом, когда меняешь в своей биографии все, включая и паспортные данные”, приходит понимание, что „во внешнем мире опоры искать нельзя, там все меняется, там все перетекает друг в друга и ежечасно друг друга предает, и продает. Остается опираться на что-то внутри себя” (Калаус 2019: 34).

В рассказе „Колобок и лужа” следующая трансформация: „Я сейчас примерно в том же возрасте, в каком была моя мама, когда случилась эта история” (Калаус 2019: 43). В этот раз – испытание пониманием, вечный конфликт отцов и детей. Момент трансформации приходится на переход из состояния дочери в состояние матери: „Потом я тихонько иду в коридор и смотрю в зеркало. Я вижу свою маму. Ей было тогда столько же, сколько сейчас мне (...) в ее (моих) руках – что-то круглое, то ли шар, то ли круг с дырочкой посередине. Все возвращается на круги своя” (Калаус 2019: 46).

Так серийность блогов подчеркивается и на внутреннем уровне отдельных текстов. Героиня размышляет о том, что каждое поколение считает себя лучше и умнее своих непродвинутых предков, но потом она, уже в качестве родителя, оказывается в роли „колобка” и пытается попасть в „лужу” – „найти точку соприкосновения”, создать „общий мир” со своими детьми. И в какие-то моменты случается „антитетичный перенос” (Сафронова, Жанысбекова 2022): „Уроборос с усталым вздохом вгрызается в свой хвост. Гомеостаз восстановлен. Колобок упал в лузу”<sup>2</sup> (Калаус 2019: 46).

Серия как жанр предполагает возвращение к ограниченному кругу персонажей

<sup>2</sup> Здесь автор использует игру слов: луза – попасть в лузу, то есть ‘соответствовать’, и лужа – сесть в лужу.

снова и снова, скрепление „сюжета” всей серии происходит за счет изменения образа персонажа или его дополнения в новом витке спирали (У. Эко). В самом первом блоге, „Смешная фамилия”, фамилия героини интерпретируется через детское восприятие, почти тактильное, на уровне звукового и графического оформления: „Зверь ли, человек ли, кисель плюхающий, торнадо бешеное или грузный артефакт с глотающим солнечные лучи боком, (...) прихотливый абрис буквы неизвестного алфавита?” (Калаус 2019: 7). И отношение к фамилии, а значит, и к своей родословной, было продиктовано отношением к ней других: „Меня всегда утешали – да брось, ничего себе фамилия, лучше псевдонима” (Калаус 2019: 6). В рассказе – попытка понимания своей идентичности через расшифровку фамилии, через поиск корней. И к этому же поиску героиня возвращается через много лет в блоге „Три вопроса”: „Это очень трудно – найти свой народ, свою родину и своего Бога”, но „ты должен найти ответы именно сейчас, и только тогда они тебе смогут помочь” (Калаус 2019: 62). Важно уже не отношение других, а собственное.

В цикле „Раньше времена” события развиваются в определенном временном отрезке – в детстве героини. К этим же событиям блогги возвращают нас в последующих главах, но персонажи уже получили свое развитие в потоке времени и „разглядывают” те события уже с других позиций, что заставляет читателя вновь обратиться к прочитанным уже блогам. Например, героиня переосмысливает события прошлого: рассказ „Молочный коктейль” из первой части и лирическая зарисовка „Эстафета” в последней части связаны циклично – когда-то старшая сестра заботилась о младшей, а спустя годы все повторилось в точности до наоборот: „Между прочим, (...) в этом есть известное изящество. Я когда-то сюда ходила через парк целый год, каждый день. Приносила шесть пустых бутылочек и уносила тоже шесть, полных специального кефира. Угадай, для кого” (Калаус 2019: 195).

Нелинейное развитие персонажа происходит посредством возвращения читателя к разным моментам его жизни. Это, по У. Эко, еще одна из разновидностей сериала – петля. Муж героини, И. В. Бунша, со смешной, небезызвестной в мире литературы и кино фамилией, вызывает некую интригу в читательской среде, впервые появившись в первом цикле в рассказе „Тинтаристы”. Но раскрывается тайна имени только в последнем цикле „Легенды и мифы нашей семьи”, в рассказе „Бунша, Касик, Винни-Пух и все-все-все”: „Истоки глупой шутки уходят вот куда. Во-первых, мы всей семьей обожаем фильм ‘Иван Васильевич меняет профессию’, давно растаскали его на мемы, коими и забит наш домашний сленг. Во-вторых, муж мой невероятно похож на главного героя картины и пьесы Булгакова. На обе его ипостаси” (Калаус 2019: 196). Читателю более известен фильм Леонида Гайдая, а не пьеса М. Булгакова, к тому же из дальнейших объяснений

становится ясно, что похож муж героини именно на образы управдома и царя, сыгранные актером Юрием Яковлевым. Здесь присутствует аллюзия и к пьесе, и к фильму – обращение и к любителям кино, и к читающей аудитории, хорошо знающей пьесу Булгакова.

По серийному типу петли автор снова и снова возвращает читателя к образу мужа в том же ироническом ключе (рассказы „Ботан-романтика”, „Пароль D’HONNER”, рассказы и зарисовки из серий „Житейские глупости” и „Легенды и мифы нашей семьи”). Следующие „петли” и новые грани образа продолжают появляться в публикациях на странице автора в Фейсбуке (посты от 2 ноября 2020 года и от 20 февраля 2021 года), что иллюстрирует серийность блогов и вне сборника.

#### 4.4. ИНТЕРАКТИВНОСТЬ СЕРИИ БЛОГОВ ЛИЛИ КАЛАУС

Согласно тезису об интерактивной природе сериала (Тульчинский 2018), блоги Лили Калаус в сборнике смонтированы как не замкнутое на себе пространство, имеющее ответвления (рассказ „Аля в меловом периоде”, опубликованный в журнале *Крециатик*; „Как Аля курить училась” – публикация на странице в Фейсбуке, оба произведения продолжают рассказ „Прелести квадратных уравнений” из сборника, стр. 25–28) и продолжение, например, в виде тех же блогов в соцсети, в которых автор уже после выхода исследуемой книги размышляла на данную тему, обращаясь к тому или иному посту, включенному в сборник. Дискретность блогов вызывает „когнитивную активность по выстраиванию целостности и связности не только сюжета, но и всей строящейся картины реальности, ее детализировке. Сериал порождает более интенсивную реальность, превосходящую интенсив реальности” (Тульчинский 2018: 6). Поэтому серии блогов, изданных в одной книге, пополняют за ее границами новые блоговые записи, комментарии к ним и ответные реакции автора, а также продолжения рассказов цикла „Житейские глупости” (пост от 3 апреля 2022 года „Житейская глупость № 54. О шоппере-трансформере” и „Житейская глупость № 55. Мальчиш-плохиш и мальчиш-хорошиш”). Это еще раз подчеркивает тезис о том, что блоги, как „открытая форма”, являются сериалами (Кушнарёва 2013). Цикл „Житейские глупости” был сформирован в ленте Фейсбука именно как серия блогов для „новой книги”<sup>3</sup>, и публикации выходили не последовательно друг за другом, а подчиняясь внутренней логике серийной конструкции, задуманной автором.

<sup>3</sup> Пост об этом размещен на личной странице Л. Калаус в Фейсбуке от 19.02.2019 года.

Согласно мнению А. Хитрова, сериалы как „важнейшая культурная форма современности” предлагают не только „набор эмоциональных реакций”, но и стереотипные модели поведения, отображающие общественные взаимоотношения, культурные ценности, господствующие в массовом сознании (Хитров 2015). Блоги в неменьшей степени включены в процесс создания эстетически значимых ценностей, являясь одной из платформ, формирующих общественное мнение.

В действительности, человек конструирует свое поведение из имеющихся образцов, но постмодернистский сериал, открытый „в бесконечность означаемого” (Сафронова 2009: 108), предлагает множество вариантов образцов, что в свою очередь порождает бесконечное множество реакций. Используя шаблонные формулировки, Лили Калаус обманывает читательские ожидания нестандартными решениями и выводами относительно возникающих картин реальности. В блоге „Переступи через старушку” автор размышляет на острую социальную тему о том, считать ли традицией, а значит как-то оправдывать, похищение невест: „Воровство невесты’ говорят люди, пишут СМИ блогеры, комментаторы. Закрепляя тем самым формулировку, из которой не выбраться. Ты уже потенциальная невеста, сообщает нам эта фраза, так что не рыпайся, не один украдет, так другой (...) ... твое дело – терпеть и молчать. (...) ... ты – с момента рождения – не человек, а просто невеста. Согласитесь, есть разница между выражениями ‘украли невесту’ и ‘украли человека’” (Калаус 2019: 83). Рассказывая одну из многочисленных историй, где в качестве решающего аргумента на порог дома ложится самая старшая из рода, преграждая девушке обратный путь, автор делает вывод: „Давайте переступим через эту старушку. Потом поднимем ее, отряхнем и посадим на почетное место. И пусть она будет олицетворением прошлого. А не символом безрадостного будущего” (Калаус 2019: 84).

В эссе со странным названием „Везип” героиня рассуждает о двух мирах: высоком, духовном, и земном, меркантильном. Эстетическое воспитание по культурным образцам выработало в представлении обывателя четкую границу между этими мирами, онтологически отметая саму возможность сосуществования в гармонии. С самоиронией героиня выносит себе вердикт: „Я хочу жить и умереть в первом. Но туда просто так не попасть. Для этого надо забыть про второй. Но про него не так-то просто забыть, потому что он кормит первый. (...) Меня забыли мои родичи-инопланетяне (...) они меня потеряли на этой жлобской планете с двумя мирами, сросшимися, как сиамские близнецы, как проклятые сообщающиеся сосуды. Но они обо мне помнят. (...) Они своих не бросают. А пока что дайте мне рублей пятьдесят, а лучше – двести. На билет. К маме ехала, деньги украли плохие люди, а у меня язва двенадцатиперстной Эос, лишь освежившей дыханием своим

небеса...” (Калаус 2019: 70). Так подтверждается тезис о том, что мы сами формируем свою реальность, делая простой выбор между материальным и духовным.

#### 4.5. Композиционный принцип аккумуляции в сериале Л. Калаус

В серии блогов Лили Калаус композиционный принцип аккумуляции (Сафронова 2006) реализуется посредством демонстрации поведенческих и речевых моделей, принятых и ритуализованных в современной семье. Типичными моделями, по которым воспроизводятся культурные паттерны, становятся взаимоотношения и коммуникативные связи между членами семьи. Реципиенты положительно воспринимают воспроизведение таких поведенческих моделей, через которые проявляются уважение, забота, любовь как основные критерии крепкой семьи. Аккумуляция возможна именно за счет того, что все блоги объединены в одну книгу, композиция которой скрепляет отдельные посты о семье в единое целое.

„Два пожилых ботана” не сразу понравились друг другу в юности, но их союз был предопределен: „С первой зарплаты купила сборник ‘Бранденбургских концертов’ Баха (...) Такая радость была. Как объяснить нынешним детям, что не было у меня другой возможности послушать любимую музыку? (...) Примерно в те же годы в том же магазине тусовался студент, который тоже любил классическую музыку. Блондин в очках. Это был мой будущий муж. Возможно, мы вместе с ним стояли в очереди в кассу, осторожно прижимая к животу хрупкое счастье ‘Маленькой ночной серенады’ и снисходительно косясь на любителей творчества В. Малевича” (Калаус 2019: 50). „‘Лиля, отпусти, пожалуйста, Сашу на нашу встречу! Мы тебя умоляем! (...) Не волнуйся, мы проследим, он вернется не поздно!’ Вот что тут сделаешь? Какой бы ответ я ни сочинила – все равно он будет исходить от ужасной толстой теткой с плеткой, у которой под могучим каблуком издыхает распиленный пополам супруг” (там же: 154).

В рассказе „Чертов Тургенев” героиня сталкивается с проблемой всех родителей, которым в один прекрасный день приходится объяснять безутешному ребенку то, что объяснить сложнее всего на свете: почему Герасим утопил свою Муму? „Чертов Тургенев! Я запарилась объяснять своему чувствительному ребенку, зачем ты убил эту несчастную собаку”. И автор сетует на тех, кто „при любом режиме, при любой эпохе и при любой общественной формации упорно ставит Муму в школьную программу пятого класса” (Калаус 2019: 192). Заканчивается рассказ так: „Спи, моя радость. Отдыхай, набирайся сил. Там, дальше, за поворотом – Достоевский” (там же: 193). Эта аллюзия к классике весьма занятна с точки зрения „убийства” сначала маленькой, ни в чем не повинной

собачки, затем школьник столкнется с убийством старушки-процентщицы, а в итоге мы имеем дело с „убийством” любви к классической литературе в школах, что хорошо иллюстрирует блог.

Шутливо-ироничные отношения мамы с детьми показаны в диалогах:

„Мама, – сказал он трагическим голосом. – Мама... Слушай...

– Денег нет, – быстро сказала я. – Но если что, мы тебя отмажем.

Во что он вляпался?!

Сын криво усмехнулся, снял очки.

– Мама...

Только не это. Почему они вообще взрослеют так быстро? Все последние девятнадцать лет жизни за секунду пронесли перед моими глазами. А ведь ничего не предвещало.

– Только не молчи! Сынок! Все так плохо?!

– Мама... Дашь денег на мороженку?

Вот так они над нами издеваются. За что?” (Калаус 2019: 224).

„‘Мама, его есть-то можно?’ Изучив пирог с помощью немногих действующих органов чувств, отвечаю: ‘Можно, наверное, только лучше папе отдай. Он старый, его не жалко’. Через пять минут дочка возвращается с тем же сиротливым куском на тарелочке. И говорит: ‘Папа тоже сказал, что есть можно. Только не мне. Велел тебе отдать. На всякий случай’. А сама смеется циничным смехом. Моя девочка.

И на этом – всё о семейных ценностях” (там же: 208).

Таким образом, блоги о семье похожи на „мыльную оперу”, ненавязчиво воспроизводящую типичные поведенческие модели, аккумулирующиеся за счет возвращения к типичным же семейным историям.

## 5. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СЕРИИ БЛОГОВ Лили КАЛАУС

Жанровое, структурное, стилевое и композиционное своеобразие блогов Лили Калаус позволяет определить сборник блогов *Иероглиф жизни* не только как сериал, но и как некий феномен, явление в мире массовой художественной литературы. Назвав все вошедшие в сборник тексты блогами, автор подчеркивает их цифровое происхождение. Однако этот факт чисто технический: любое произведение становится блогом, если оно опубликовано блогером на своей странице в

социальной сети, так как блог, или пост, публикация, – это любой текст автора сайта, блоговой страницы, открытый для чтения и комментирования. Также блоги рассматриваются исследователями как особые коммуникативные жанры Интернета, дополняющие медиатекст. По Ю. В. Шатину, медиатекст – это текст, „удачно” совместивший „не только привычную оппозицию устный текст/печатный текст” (Шатин 2014: 82), но и расширивший „сферу применения, включив сюда тексты кинематографа, радио, телевидения и Интернета” (там же: 83).

В действительности сборник Лили Калаус представляет из себя серию циклов, каждый из которых составлен из разножанровых текстов, близких по своим параметрам и к интернет-жанрам, и к художественным. В случае определения жанровых характеристик блогов как форм публицистики, исследователи практически единодушны: это коммуникативность, подвижность, проницаемость, нелинейность, незавершенность, интерактивность, информативность, сохранение основных признаков публицистического стиля – актуальности, оценочности, призывности, эмоциональности, логичности (Кочеткова, Тубалова 2014).

Что касается блогов *Иероглиф жизни* Лили Калаус, жанровая составляющая текстов данной серии далека от окончательной классификации. Подобная детальная характеристика требует отдельного изучения. В рамках данного исследования рассматриваются общие жанровые признаки блогов, как в целом, так и отдельных его текстов.

Как уже известно, в сборник включен рассказ „Прелести квадратных уравнений” (цикл „Раньше времена”) – один из рассказов, центральным персонажем которых является девочка-школьница (в ней угадываются автобиографические черты). В посте от 21 сентября 2014 года опубликован рассказ „Как Аля курить училась”, который автор опубликовала вторично в 2021 году, сделав репост. Другой рассказ об Але, „Аля в меловом периоде”, издан в журнале *Крещатик* (№ 3, 2019) наряду с несколькими рассказами, позже помещенными в рассматриваемый сборник. В целом, цикл произведений об Але состоит из пяти рассказов, часть из которых напечатана в сборнике *Пиньята*. Таким образом, это художественная проза. Также в сборник помещены и другие отдельные произведения, имеющие четко выраженные жанровые характеристики рассказа, например, „Иероглиф жизни”, „Гроб повапленный”, „Корабли мыслей”, „Колобок и лужа”, „Гомеостаз в домашних условиях” и др.

Выше рассматривался один из блогов под названием „О решении проблем” из цикла „Житейские глупости”, на примере которого обнаруживается такое свойство нелинейного текста, как *дисперсность*. Множество значений и интерпретационных возможностей текст приобретает за счет возрастающего рецептивного вли-

яния на медиатекст: читатель может „подключиться” к выложенной публикации в любой момент и воспринимать его либо фрагментарно, либо целиком, двигаясь выборочно к началу или к концу текста, просматривая комментарии, содержащие интерпретации. Возникающая дисперсность образует новые жанрообразующие характеристики – коммуникативность (информативность, оценочность), образ автора, образ адресата (Калашникова 2010).

При этом следует подчеркнуть, что образ автора в блогах Лили Калаус наделен повышенной индивидуальностью. И так как основная цель блоговой публикации – закладывать отношение автора к высказанному, блог Л. Калаус по признаку коммуникативной цели (там же) следует отнести в большей степени к оценочно-интернет-жанру, чем к информативному, к тому же обладающему определенной императивностью: „Знаю по опыту – это единственный верный путь” (Калаус 2019: 111), „Так давайте, будучи в недрах этой самодеятельной дурки, торжественно друг другу пообещаем и поклянемся. Никогда. Не. Писать. Стихов. Будем их читать. А пишет пусть 1 %” (там же: 108). Это проявляется также и в своеобразной стратегии автора завершать блоги риторическими обращениями к читателям: „Женщина! КТО ТЫ? Не молчи, сестра...” (там же: 81), „А вы говорите – не надо путать жизнь и литературу...” (там же: 213), „Плюньте мне в лицо, если вам после этого станет легче...” (там же: 127), „Джентльмены, внимательно читайте надписи на банках! И будет вам счастье” (там же: 165), „А вы бы какие романы хотели переделать?” (там же: 110) и др.

Изначально сформированные как блогговые записи, тексты перестают выполнять функцию общения как такового, образуя новые интерпретационные поля вне ленты социальных сетей. Подобное перерождение блогов в тексты в сборнике меняет их общедоступность на другие рецептивные отношения: автор перестает быть публичной личностью, а становится автором-рассказчиком, автором-персонажем, автором-демиургом. Происходит новая „раскодировка” (Сафронова 2006) старого текста. Если в пространстве интернет-сайта функции автора состоят в том, чтобы дать импульс тексту, который станет местом для „диалога автора и читателя” (там же) и читатель в процессе „деконструкции” оказывается сотворцом, то в книжной версии блоги обретают отчетливые границы, за которыми начинается художественный текст со своей стабильностью (Шатин 2014).

В цикле „Эссе о литературе” помещен блог под названием „Тварь” – размышление о творчестве, о рождении слов, предложений и, в конечном итоге, произведения, которое обязательно найдет своего читателя. В блогговом варианте, на странице сайта, эссе гораздо короче и в комментариях подвергается анализу подписчиков/читателей. Кто-то настаивает на том, что слово *тварь* негативное, поэ-

тому не подходит для обозначения „произведения, творения”, кто-то считает, что в эссе „как-то очень много ‘самоуничужения’, зла по отношению к себе, жестокости” и т. д. Автор, отвечая на комментарии, признается: „Здесь есть стыд – стыд человека, который ‘вытащил личное’, чтобы написать. Мне кажется, творчество без стыда не бывает, это нормальная эмоция, но вот увлекаться этим не следует...”. В дальнейшем, при включении эссе в сборник блогов *Иероглиф жизни* автор редактирует его, продолжает, расширяя идейное содержание текста. В книжном варианте эссе обретает завершенность, название закрепляется, и будто бы в ответ на множество комментариев автор так заканчивает свое размышление: „Ты – главный. Автор. Можешь ведь и задушить ее в зародыше. Эту тварь. Нет, невозможно. Пусть даже будет у нее один-единственный читатель – я. Живи, тварь. Сверкай глазами-бусинками. Радуй. И радуйся” (Калаус 2019: 106).

Технически данное эссе находится в середине блогов. Лиля Калаус вынесла фрагмент эссе на заднюю сторону обложки книги, подчеркивая его важность для всего сборника. Это подтверждается композиционно-содержательной структурой книги, в которой именно размышления о творчестве, о литературе занимают центральное место. Из этого можно сделать вывод о значимости эссе „Тварь” для всего творчества Лили Калаус.

Серийность блогов подразумевает пополнение циклов новыми постами, и жанровая гибридность возрастает в той же прогрессии. В целом, для каждого цикла подобраны тексты, близкие по жанровым характеристикам. В первом – рассказы, во втором – блоги-эссе, блоги-рассказы, есть блоги-заметки, блоги-зарисовки, блог-фельетон. В третьем – эссе, в четвертом – пронумерованные блоговые записи с общим названием „Житейские глупости”, жанровая составляющая которых варьируется от рассказов до анекдотов. Пятую часть в основном составляют короткие анекдоты, рассказы и зарисовки, напоминающие семейные хроники.

Таким образом, блоги Лили Калаус состоят из гибридных интернет-жанров, рассказов и эссе.

## 6. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ БЛОГОВ ЛИЛИ КАЛАУС

Интертекстуальность серийного текста продиктована самой современной системой производства таких текстов: часто автор реагирует на происходящее в реальности здесь и сейчас, а читатель/зритель/слушатель оказывается вовлеченным в дискурс поневоле, так как он тоже часть этой реальности, он всегда „в теме”, он здесь же, он в тех же социальных сетях. Одной из ключевых опор конструкции

серии является „интертекстуальный диалог” (У. Эко).

В значительной мере искусство было и остается повторяющимся. Можно выделить ряд составляющих радикалов и приемов серийности текстов Л. Калаус: это повтор в разных его вариантах, интертекст, композиция петли или спирали, пародийность, особая целостная организация времени и образов-персонажей. Функциональность серийного жанра связана с восприятием художественного текста как некоей надежной и целостной инстанции, сообщающей читателю-реципиенту ощущение стабильности и органичности реальности, производящей интерактивный эффект.

Аллюзии, ассоциации, реминисценции – всё это попадает в медиaprостранство через социальные сети, через блоги, а не только через чтение художественной литературы. Серийный текст воспроизводит накопившиеся пласты художественных миров в усеченном виде, что, конечно, снижает планку эстетической значимости как текста, так и культурного багажа современного читателя, который, разумеется, не в состоянии за всю свою жизнь постичь мудрость столетий. И именно серийная литература становится тем самым скрепляющим эпохи полотном, на котором по большей части сосредоточил своё внимание современный читатель. Американский ученый, исследующий современную культуру через пространство медиа, Г. Дженкинс еще в начале нынешнего века ввел термин *конвергентная культура*, отражающий феномен взаимосвязи между совершенно далеким друг от друга медиаконтентом, „активное вовлечение потребителей в поиск новой информации” (Дженкинс 2019 (2014): 29). Исследователь назвал основной целью сериалов „формирование поддержки множества уровней вовлеченности” (там же: 128), что как раз и указывает на интертекстуальность серийных текстов, предполагающую „двойного образцового читателя” (У. Эко).

Следуя теории конвергентности медиа и искусства, находясь в пространстве медиа, блоги Л. Калаус отсылают к медиaprостранству как „раньше времен”, так и сегодняшних – к свежим, „жареным” фактам, то есть, не всегда прототекстом является произведение художественной литературы. Есть интермедиальные отсылки на современное искусство живописи и инсталляций, например, в главе „Житейские глупости” в двадцать девятой житейской глупости под названием „Правила игры” читаем: „Современное искусство любит бить зеркала. *Черный квадрат в 'красном углу', расплавленные, как сыр, часы, отшлифованная собственная нога в режиме реального времени, прибывание гениталий к мостовой...*” (Калаус 2019: 184–187). Споры вокруг разного рода перформансов, художественных акций, футуристических выставок то утихают, то вспыхивают с новой силой, потому что искусство предлагало и всегда будет предлагать вместо существующей

реальности другую, и смотреть на неё нужно, по мысли, высказанной в данной „Житейской глупости”, через зеркало, отражающее „параллельный мир, смоделированный, предостерегающий, шокирующий, развлекающий, возвышающий – но не существующий на самом деле. Придуманый” (там же: 184–187). Отсылки к эпатажной картине К. Малевича, к сюрреалистической картине С. Дали, к нашумевшему фильму „Пила”, к акции „Фиксация” художника П. Павленского – всё это разбившиеся зеркала, „вторжение искусства в реальность” (там же: 186). Современное искусство, по мысли автора, „проигрывает стратегически”, „снова и снова разбивая зеркало”, чтобы эпатировать публику, выбить „из тоскливой линии жизни”, „решая близкие тактические задачи” („какое бы еще правило нарушить, где бы еще пробить дыру, что бы еще подорвать”). Автор утверждает: „А вы держите внутри себя свое собственное [зеркало]. Небьющееся. (...) Это зеркало будет той границей, которая разделит искусство и реальность, личным правилом игры. (...) И тогда вы будете спокойны, рассматривая вышеописанные фото” (там же: 184–187). (Речь шла о нашумевшей в свое время выставке фотографий Джона Стерджеса „Без смущения”).

В текстах *Иероглифов* обнаруживается множество узнаваемых топосов, отсылок, являющихся „частью сокровищницы коллективного воображаемого” (Тюленева 2004b), а также аллюзий и цитаций, которые требуют определенной эрудиции. Поэтому искушенный „образцовый читатель”, вероятно, обратится к первоисточнику. В рассказе „Гроб повапленный”, повествующем о том, как вынашивали идею „построить” взрослеющей дочери к выпускному году пальто, прочитывается аллюзия к *Шинели* Н. В. Гоголя: Башмачкин и портной Петрович вынашивали идею „сделать” шинель. Данная аллюзия помогает увидеть, как в перевернутом зеркале, весь ужас героини, которой, в отличие от гоголевского героя, вовсе не хотелось, чтоб ей „справляли” это пальто: „Одноклассники встретили мою обнову триумфально<sup>8</sup>. Я получила кличку ‘чекистка’. Мальчики, перемигиваясь, спрашивали у меня мандат. Девочки лицемерно сочувствовали. Но ржали все” (Калаус 2019: 20).

„Житейская глупость № 7. Рельсы, которые я выбираю” имеет две пространственно-временные координаты: прошлое и настоящее. Первые координаты точные – 10 класс, вечеринка, незнакомый район, рельсы. А вторые – расплывчатые, как и положено быть пространству и времени настоящего, потому что мостики-ассоциации имеют точку в прошлом, а в настоящем это всегда веер коннотаций: вот рельсы, по которым так весело и звонко ездили трамваи, создавая городской колорит, и которые убрали, уничтожив целый культурный пласт („И слух ищет в уличных шумах далекое бряканье колокольчика – трамвайные звонки. И ухо вроде бы слышит, но это фантомные боли”); вот рельсы, под которыми погибла героиня

Л. Н. Толстого („На рельсах так просто не полежишь, о чем сигнализирует великая русская классика”); вот „рельсы” А. П. Чехова („Рельсы – это ружье на стене, там всегда ждешь сюжета и офигительно оригинальной развязки”); а вот рельсы, по которым катит трамвай У. Теннесси („Ведь на самом деле я и в трамвае желаний не ездук”). А дальше у читателя выстраивается своя цепочка ассоциаций (например, „Заблудившийся трамвай” Н. Гумилева).

Еще один пример узнаваемого образцовым читателем интертекста – аллюзия к стихотворению О. Мандельштама „Бессонница, Гомер. Тугие паруса...”. В цикле „Лента Мёбиуса”, в юмористической миниатюре „Пароль D’HONNEUR”, где фигурирует семья, иронически обыгрывается мандельштамовский стих „Я список кораблей прочел до середины”: „Список сериалов прочла до середины”. Если лирический герой О. Мандельштама пребывает во время бессонницы в воображаемой гомеровской Элладе, то героиня будто во сне проживает „столько-то времени” в череде событий между одной встряской, связанной с поиском *важного* пароля от ненужного, в общем-то, Инстаграма, и другой – с поиском пароля для папки с паролем. Все перечисленные события – это что-то ненужное, вовсе не „любовью движимое”. И в списке этих событий – аллюзии к известным названиям: от романа Ф. Саган о любви – „немного оперы в холодном вине” (*Немного солнца в холодной воде*) – до мыльной оперы нулевых XXI века – „рецепт салата ‘Моя прекрасная леди’” (телесериал „Моя прекрасная няня” (Калаус 2019: 67)).

Помимо текстов, аллюзии есть и в заголовках: „Дай пятню под темной вуалью” („Сжала руки под темной вуалью”, А. Ахматова), „Вперед в прошлое” (фильм Р. Земекиса „Назад, в будущее”), „Мне встретила на улице старушка” („Мне лошадь встретила в кустах”, Н. Рубцов), „Имя, сестра, имя!” (фильм „Д’Артаньян и три мушкетера”, Г. Юнгвальд-Хилькевич), „Дети кукурыбы” („Дети кукурузы”, С. Кинг), „Время собирать и время разбрасывать” („Время разбрасывать камни, время собирать камни”, Библия, Эккл. 3:5), „Улыбаемся и машем” (мультфильм „Мадагаскар”), „ЗОЖ по-кошачьи” (из рекламы) и другие. Как видно из этого далеко не полного перечня, автор использует широкий спектр прототекстов, от Библии до рекламных слоганов.

Серия всегда есть повторение чего-либо, но и при этом она „будет понята лишь в том случае” (Тюленева 2004: 34), если читатель сумеет догадаться о существовании „кавычек”, сумеет увидеть их, применить свои внетекстовые знания к данному конкретному тексту. Творчество Лили Калаус похоже на многоуровневую систему с множеством литературных и исторических аллюзий, это тексты, пронизанные цитатами, интертекстуальные в своей основе.

## 7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современный автор не отчужденный от реальности художник, окруженный ореолом творчества как обособленного мира, он часть медиапространства, часть коммуникативной системы, часть виртуального бытия, в которое входит потребитель его творчества. И новое культурное пространство формируется в этом симбиозе. Данный вопрос волнует не только литературоведов, но и философов, психологов, искусствоведов в целом. Как пишет А. А. Деникин, „искусство представляет нас всех. (...) Автор такого искусства уже не столько художник, сколько создатель коммуникаций. Место эстетического ‘возвышенного’ занимают новые режимы формирования культурной идентичности, связанные с сетевыми коммуникациями, компьютерами, видеоиграми и виртуальной реальностью” (Деникин 2014). Произведение может быть написано в каком угодно виде, может обрести какую угодно форму, которую способна „вынести” коммуникативная среда, наделяющая текст неким статусом, тем самым продлевая его жизнь и давая возможность быть участником со-*бытия*. Само произведение становится процессом создания смысла, как и бывает в интересном диалоге, и диалог этот между текстом и реципиентом длится ровно столько времени, сколько нужно для существования той или иной реальности, того или иного волнующего человечество вопроса в быстро меняющемся виртуальном пространстве.

Блоги Лили Калаус представляют собой продукт времени, в котором значительное место занимает интернет-пространство, медиапространство, формирующее конвергентную культуру, отвечающее пользовательским запросам. Взаимное влияние различных пластов культуры, медиа и искусства продолжают генерировать новую практику появления произведений гибридных жанров, каковыми являются тексты сборника Лили Калаус *Иероглиф жизни*.

Указанный сборник с уверенностью можно назвать серией, так как объединенные в нем блоги как по композиционной структуре, так и в содержательном плане отвечают принципам серийности:

- 1) Блоги Лили Калаус являются серией текстов одного автора, в которых нет прямой хронологической последовательности относительно событий прошлого и будущего, но сохраняется своеобразный алгоритм хронотопа блога.
- 2) Композицию сборника блогов *Иероглиф жизни* Лили Калаус отличает хронотопическая дисперсность: он охватывает как посты автора из ленты социальных сетей, так и рассказы, ранее опубликованные в журналах.
- 3) В сборнике используется мозаичный сюжет, который поддерживается

присутствием микросюжетных линий и постоянных (сквозных) персонажей, образ которых трансформируется при переходе из одной серии в другую, что достигается путем использования приемов „петли” и „спирали” (У. Эко), благодаря чему реципиент может наблюдать цепочку преобразований персонажей.

4) Блоги Л. Калаус представляют собой серийные модули, организованные в открытую конструкцию и объединенные в одном сборнике, выстроенные в серии на основе интерпретации наблюдателя. В книге *Иероглиф жизни* за счет объединения блогов реализован главный композиционный принцип сериала – аккумуляция, наращивание первоначального смысла модулей посредством усиления понятных реципиентам универсальных культурных паттернов, которые в дальнейшем можно бесконечно развивать.

5) Блогам Л. Калаус присущи такие свойства серийных произведений, как жанровое разнообразие и приспособляемость к изменяющимся форматам цифровой эпохи. Вопреки устоявшемуся мнению о том, что блоги представляют собой чисто публицистические тексты, сборник Л. Калаус отличается гибридностью, симбиозом публицистического и художественного стилей – как за счет включения в него рассказов, ранее уже опубликованных в других сборниках, которые органично вплетены в канву мозаичного сюжета, так и за счет авторского идиостиля.

6) Содержательный контент блогов Лили Калаус тесно связан с современным медиапространством, что создает дополнительные интерпретационные возможности, которые реализуются читателем, знакомым как с „окружающими” блоги текстами, так и постами автора в ленте Фейсбука.

Блогеры, как правило, адресуют тексты своим подписчикам. Насколько широк круг подписчиков, зависит от предлагаемого контента. Контент Лили Калаус отличается уникальным авторским стилем и интертекстуальным содержанием, предполагающим подготовленность читателя.

Блоги являются сериалом именно потому, что они доступны ещё в процессе создания. Показательно, что на сайтах, публикующих книжные серии, подчеркивается, что автор продолжает цикл, проект, сериал, что читателя ждет очередной том, очередная часть, очередная глава. Так же и блоги продолжают выходить, и часто от творческого потенциала автора блоговой страницы зависит актуальность и востребованность его публикаций.

## ЛИТЕРАТУРА

- АНТОНЕНКО, Арина. *Я знаю. Проект KP.RU*. URL: <https://www.kp.ru/edu/shkola/blogger-ili-blogger-kak-pishetsya> (30.08.2024). [ANTONENKO, Arina. *Ja znaju. Proekt KR.RU*. URL: <https://www.kp.ru/edu/shkola/blogger-ili-blogger-kak-pishetsya> (30.08.2024).]
- БАЖЕНОВА, Е. А., И. А. ИВАНОВА. 2012. „Блог как интернет-жанр”. *Вестник Пермского университета*. 4 (20): 125–131. [BAŽENOVA, E. A., I. A. IVANOVA. 2012. „Blog kak internet-žanr”. *Vestnik Permskogo universiteta*. 4 (20): 125–131.]
- ДАНН, Джон Уильям. 2000. *Эксперимент со временем*. Москва: Аграф. [DANN, Džon Uiljam. 2000. *Eksperiment so vremenem*. Moskva: Agraf.]
- ДЕНИКИН, А. А. 2014. „Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям”. *Художественная культура/Art & culture studies*. 12, 3. URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-3/yazyki/843.html> (18.07.2024). [DENIKIN, A. A. 2014. „Multimedia i iskusstvo: ot mifov k realijam”. *Hudožestvennaja kul'tura/Art & culture studies*. 12, 3. URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-3/yazyki/843.html> (18.07.2024).]
- ДЖЕНКИНС, Генри. 2019. *Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа*. Пер. Андрей Гасилин. Москва: РИПОЛ классик. [DŽENKINS, Genri. 2019. *Konvergentnaja kul'tura. Stolknovenie staryh i novyh media*. Per. Andrej Gasilin. Moskva: RIPOl klassik.]
- ИВАНОВА, Екатерина. 2014. „Формула любви”. *Октябрь*. 7: 110–116. [IVANOVA, Ekaterina. 2014. “Formula ljubvi”. *Oktjabr'*. 7: 110–116.]
- КАЛАУС, Лилия. 2019. *Иероглиф жизни: блоги*. Алматы: Издательская группа Лили Калаус. [KALAUS, Lilya. 2019. *Ieroglif žizni: blogi*. Almaty: Izdatelskaya grupa Lili Kalaus.]
- КАЛАШНИКОВА, Анна. 2010. „Блог как гибридный речевой жанр”. *Научная мысль Кавказа*. 3: 172–177. [KALAŠNIKOVA, Anna. 2010. „Blog kak gibridnyj rečevoj žanr”. *Naučnaja mysl' Kavkaza*. 3: 172–177.]
- КОЧЕТКОВА, М., И. ТУБАЛОВА. 2014. „Динамика развития блога как жанра дискурса блогосферы: социолингвистический аспект”. *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 27, 1: 39–52. [KOŠETKOVA, M., I. TUBALOVA. 2014. „Dinamika razvitija bloga kak žanra diskursa blogosfery: sociolingvističeskij aspekt”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija*. 27, 1: 39–52.]
- ЛУТОВИНОВА, О. В. 2009. *Лингвокультурологические характеристики виртуального дискурса*. Волгоград: Перемена. [LUTOVINOVA, O. V. 2009. *Lingvokulturologičeskie harakteristiki virtual'nogo diskursa*. Volgograd:

Перемена.]

- ПАВЛОВ, Александр. 2019. *Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время*. Москва: Изд. дом Дело РАНХиГС. [PAVLOV, Aleksandr. 2019. *Postpostmodernizm: kak social'naja i kul'turnaja teorii objasnajut naše vremja*. Moskva: Izd. dom Delo RANHiGS.]
- САФРОНОВА, Л. В. 2006. „Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя (на материале сериалов *Дикие животные сказки* и *Пуськи бятые* Л. С. Петрушевской)”. *Русская литература*. Санкт-Петербург: 2: 55–65. [SAFRONOVA, L. V. 2006. „Poetika literaturnogo seriala i problema avtora i geroja (na materiale serialov *Dikie životnye skazki* i *Pus'ki bjatyje* L. S. Petruševskoj)”. *Russkaja literatura*. Sankt-Peterburg: 2: 55–65.]
- САФРОНОВА, Л. В. 2009. *Постмодернистский текст: поэтика манипуляции*. Санкт-Петербург: ИД Петрополис. [SAFRONOVA, L. V. 2009. *Postmodernistskij tekst: poetika manipuljacii*. Sankt-Peterburg: ID Petropolis.]
- САФРОНОВА, Л. В., Э. ЖАНЫСБЕКОВА. 2022. „Темные сказки Лили Калаус”. *Дактиль*. 37. URL: <https://daktilmag.kz/37/article/lyudmila-safronova,-elmira-zhanysbekova/tyomnye-skazki-lili-kalaus/476> (1.9.2024). [SAFRONOVA, L. V., E. ŽANYSBEKOVA. 2022. „Tjomnye skazki Lili Kalaus”. *Daktiľ*. 37. URL: <https://daktilmag.kz/37/article/lyudmila-safronova,-elmira-zhanysbekova/tyomnye-skazki-lili-kalaus/476> (1.9.2024).]
- ТУЛЬЧИНСКИЙ, Г. Л. 2018. „Факторы сериальности в массовой культуре и литературе”. *Культ-товары: Массовая литература современной России между буквой и цифрой: сборник научных статей*. Санкт-Петербург: РГПУ: 38–50. [TUL'ČINSKIĬ, G. L. 2018. „Faktory serial'nosti v massovoj kul'ture i literature”. *Kul't-tovary: Massovaja literatura sovremennoj Rossii meždu bukvoj i cifroj: sbornik naučnyh statej*. Sankt-Peterburg: RGPU: 38–50.]
- ТЮЛЕНЕВА, Е. М. 2004. „Серийность не-события в постмодернистском тексте (Саша Соколов *Школа для дураков*)”. *Вестник Ивановского государственного университета. Серия Филология*. 1: 34–42. [TJULENEVA, E. M. 2004. „Serijnost ne-sobytija v postmodernistskom tekste (Saša Sokolov *Škola dlja durakov*)”. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija Filologija*. 1: 34–42.]
- ХИТРОВ, Арсений. 2015. „Сериалы – это ключевая форма современной культуры”. *Постнаука*. URL: <https://postnauka.ru/talks/43769> (20.7.2024). [HIŤROV, Arsenij. 2015. „Serialy – eto ključevaja forma sovremennoj kul'tury”. *Postnauka*. URL: <https://postnauka.ru/talks/43769> (20.7.2024).]
- ЧЕРКАСОВА, Наталья. 2012. „Лингвокультурологические характеристики блога как жанра Интернет-коммуникации”. *Вестник Челябинского государственного университета*. 1: 10–14.

- ного университета. *Филология. Искусствоведение*. 63, 5 (259): 164–168. [ČERKASOVA, Natalja. 2012. „Lingvokulturološki karakteristiki bloga kak žanra Internet-kommunikacii”. *Vestnik Čeljabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija. Iskusstvovedenie*. 63, 5 (259): 164–168.]
- ЧЕРНЯК, М. А. 2018. *Проза цифровой эпохи: традиции, жанры, имена*. Москва: ФЛИНТА. [ČERNJAK, M. A. 2018. *Proza cifrovoj epoхи: tradicii, žanry, imena*. Moskva: FLINTA.]
- ЧЕРНЯК, М. А. 2021. „Сериальность прозы цифровой эпохи: к вопросу о новых тенденциях литературного процесса”. *Ученые записки Петрозаводского государственного университета*. Т. 43, 3: 63–70. [ČERNJAK, M. A. 2021. „Serial’nost prozy cifrovoj epoхи: k voprosu o novyh tendencijah literaturnogo processa”. *Učjonye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*. Т. 43, 3: 63–70.]
- ШАТИН, Ю. В. 2014. „Медiateкст vs художественный текст: семиотическое пограничье”. *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология*. Т. 13, 6: 81–85. [Šatin, Ju. V. 2014. „Mediatekст vs hudožestvennyj tekst: semiotičeskoe pograničje”. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Istorija, filologija*. Т. 13, 6: 81–85.]
- ЭКО, Умберто. „Иновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна”. *Библиотека Гумер – культурология*. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Inn\\_Povt.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php) (31.8.2024). [Eko, Umberto. „Innovacija i povtorenie. Meždu estetikoј moderna i postmoderna”. *Biblioteka Gumer-kulturologija*. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Inn\\_Povt.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php) (31. 8.2024).]

THE GENRE SPECIFICITY OF SERIALITY IN LILYA KALAUS'S BLOG  
COLLECTION *THE HIEROGLYPH OF LIFE*

---

ZHANAR KARIMOVA

---

ABSTRACT

The article examines the main genre features of Kazakhstani writer Lilya Kalaus's blogs, which have been published as a collection titled *The Hieroglyph of Life*, from the perspective of seriality. It explores how artistic genres are evolving under the influence of media space and adapting to new models of reader perception. These transformations are proposed to be directly linked to the broader cultural shifts driven by the internet. The theoretical significance of this study lies in its effort to analyse the genre of blogs through the lens of serial text, which carries unique aesthetic and ideological implications. The findings and material presented in this paper are intended to contribute to further research on literary cycles (serials), especially given the growing interest in this genre.

KEYWORDS:

*blog, intertextuality, Lilya Kalaus, media space, seriality, chronotopic discreteness*

# JEZIK KAO ANTISENTIMENTALNI POSTUPAK: ESEJ SOBA I POL IOSIFA BRODSKOGA

---

IVANA PERUŠKO

---

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti  
Ivana Lučića 3, HR – 10000 Zagreb

UDK: 821.111(73)-4.09 Brod-  
skij, A. I.  
DOI: 10.15291/csi.4617  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 25. 9. 2024.  
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

---

Jedan od najvažnijih predstavnika ekstrateritorijalne književnosti (termin G. Steinera) i književne bilingvalnosti 20. stoljeća bio je nedvojbeno rusko-američki književnik Iosif Brodskij (Joseph Brodsky), čije stvaralaštvo nastaje na dva jezika – ruskom i engleskom. Budući da je za života Brodskoga u Rusiji engleski jezik bio jezik „duhovnoga egzila” (kako ističe S. Bojm u knjizi *Obšćie mesta. Mifologija povsednevnoj žizni*, 2002), ova studija nastoji istražiti ne samo okotekstualne nego i unutartekstualne promjene koje nastaju u engleskoj esejistici Brodskoga. Cilj ovoga rada jest istražiti konkretne posljedice takva jezična zaokreta, odnosno pišćeve odluke da autobiografsku prozu – esej *Soba i pol* (*In a Room and a Half*, 1986) – napiše na engleskom jeziku. Jedan od zaključaka do kojeg dolazi istraživanje jest da je izbor engleskoga jezika u Brodskoga upravo antisentimentalni jezični obračun s bivšom domovinom koji je rezultirao formalističkim *očuđenjem*, odnosno deautomatizacijom sjećanja na roditelje kao na žrtve totalitarističkoga režima.

#### KLJUČNE RIJEČI:

*književnost u egzilu, Iosif Brodskij (Joseph Brodsky), književni bilingvalizam, engleska esejistika, antisentimentalna deautomatizacija*

*To say the least, as long as the state permits itself to  
interfere with the affairs of literature,  
literature has the right to interfere with the affairs of the state.*

(Joseph Brodsky.

Govor na dodjeli Nobelove nagrade za književnost)

## 1. JEZIK I (KNJIŽEVNI) PROGNAK

U uvodu studije *Razmišljanjima o egzilu i drugim esejima* (*Reflections on Exile and Other Essays*, 2000) Edward Said definira egzil kao trajni gubitak i neizlječivu otuđenost, kao svojevrsnu pukotinu između prognanika i mjesta koje on (nepovratno) napušta. S druge strane, Said ukazuje i na stvaralački potencijal egzila, na njegov kreativni impuls: „Modernu zapadnu kulturu stvorili su ponajprije prognanici, emigranti, izbjeglice. Akademska, intelektualna i estetska misao u Sjedinjenim Državama razvila se zahvaljujući izbjeglicama koji su pobjegli od fašizma, komunizma i drugih režima sklonih ugnjetavanju i proganjanju disidenata” (Said 2012: 180). Stoga jedan od osnivača postkolonijalnih studija progonoštvu povezuje prvenstveno s pamćenjem, tvrdeći da je prošlost od presudne važnosti za prognanika jer upravo ona određuje njegovu budućnost. Pitanje je samo hoće li prognanikova izmjешtenost rezultirati novom interpretacijom proživljenoga, drugačijim sjećanjima. George Steiner prozvao je ekstrateritorijalnim cijeli jedan ogranak književnosti 20. stoljeća koji je nastao u egzilu te koji o njemu pripovijeda. Štoviše, on predlaže da se i modernizam sagleda kao strategija permanentnoga egzila (Steiner 1971). Steiner se u studiji *Ekstrateritorijalno: studije o književnosti i jezičnoj revoluciji* (*Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, 1971) usredotočio na izučavanje lingvističkoga fenomena višejezičnosti u stvaralaštvu trojice književnih velikana – Nabokova, Borgesa i Becketta. Upravo njih i ustoličuje kao ključne figure egzilne književnosti 20. stoljeća:

Veliki književnik koji je zbog društvenoga preokreta i rata primoran prelaziti s jednoga jezika na drugi istinski je simbol izbjegličke epohe. Nema progona koji bi bio radikalniji od toga, ništa nije zahtjevnije od takva pothvata prilagodbe na novi život. Čini se da je ispravno da oni koji stvaraju umjetnost u polu-barbarskim civilizacijama, koje su mnoge osudile na beskućništvo, otuđile ih od jezika i otkinule od svojih korijena, budu pjesnici bez doma i lualice ponad jezika (Steiner 1971).

Steiner je Nabokova nazvao simbolom izbjegličke epohe. Zbog njegove ekscen-tričnosti, usamljenosti, nostalgičnosti i nepodobnosti, upravo je spomenutoga ru-skog emigranta smatrao utjelovljenjem 20. stoljeća. Budući da je Steinerova studija o višejezičnosti i bilingvalnom stvaralaštvu Nabokova, Borgesa i Becketta bila objavljena 1971. godine, u njoj se nije mogao naći književnik koji je također bio ključna figura emigrantske književnosti 20. stoljeća – Iosif Brodskij<sup>1</sup>. Galya Diment upozorava da su Nabokov i Brodskij pošli „različitim smjerovima na putu da postanu bilingvalni<sup>2</sup> književnici” (Diment 1993: 348). Stoga nisu usporedivi ni po pitanju motivacije koja ih je nagnala na književni bilingvizam, odnosno stvaranja na engleskom jeziku, ni po pitanju konteksta unutar kojega su se s engleskim jezikom i kulturom susreli u rodnoj Rusiji<sup>3</sup>. Dok je za Nabokova engleski bio „jezik aristokratskoga arkadijskog djetinjstva” (Diment 1993: 353), za Brodskoga je to bio jezik „duhovnoga egzila” (Boym 1996: 525), koji mu je potom omogućio stvarni egzil<sup>4</sup>. Drugim riječima, engleski je za potonjeg bio priučeni jezik te je kao takav bio predmet čestih kritika, kako je u članku „Engleski pjesnik Joseph Brodsky” („Anglijski jezik Joseph Brodsky”, 2019) isticala Valentina Poluhina: „Engleski jezik Brodskoga predmet je stalnih sporova: za neke je engleski jezik Brodskoga izuzetno bogat (Clive, James, Douglas Dunn), dok je za druge nejasan, čak i nepismen” (Poluhina 2019). Godine 1972. Brodskij napušta Rusiju, čime u književnopovijesnim studijama postaje jedan od najistaknutijih predstavnika tzv. *trećega vala* ruske emigracije 1970-ih godina<sup>5</sup> (vidi: Struve, G. *Russkaja literatura v izgnanii*, 1996; Agenosov, V. *Literatura ruskogo zarubež'ja. 1918 – 1996.*, 1998; Matić, O. *Literatura tret'ej volny: granicy, ideologija, jazyk*, 2014; Budnickij, O. *Drugaja Rossija. Issledovanija po istorii ruskoi èmigracii*, 2022. i dr.). U popis poznatijih predstavnika

<sup>1</sup> U članku koristim transliterirani oblik ruskoga imena (Brodskij), no u pojedinim citatima, citatnicama i bibliografskim jedinicama napisanim na engleskom jeziku koristim englesku inačicu autorova imena (Brodsky). Isto je s imenima drugih autora.

<sup>2</sup> David Bethea također ukazuje na njihovu nekompatibilnost, ističući, između ostaloga, da na Nabokovljev jezik ruski modernizam nije ostavio ni traga, dok je Brodskij nezamisliv bez njegova utjecaja. Tomu valja dodati i to da za post-staljinistički naraštaj Brodskoga „Nabokovljev jezik [...] više nije odraz stvarnosti” (Bethea 1995: 167).

<sup>3</sup> Prelazak na engleski jezik u slučaju Brodskoga Diment ne povezuje s ambicijom te podsjeća da je stvaralaštvo na engleskome jeziku u slučaju Brodskoga bilo više stvar slučajnosti (doduše, organske, gotovo pa i očekivane) nego proračunatosti. Dakako, svemu tomu valja pridodati i Audenovu sjenu o kojoj je Brodskij često govorio u kontekstu njegova stvaranja na engleskome jeziku te na koju ukazuju brojni istraživači, posebice B. Jangfeldt i L. Losev.

<sup>4</sup> Na razliku u poznavanju engleskoga ukazuje Bengdt Jangfeldt u knjizi o Brodskom (*Jazyk est' bog. Zametki ob Iosife Brodskom*, 2011).

<sup>5</sup> Tat'jana Skrabina kronološki određuje *treći val* ruske emigracije kao razdoblje od 1960-ih do 1980-ih godina.

ruskoga *trećeg vala*, kojemu nipošto ne bi trebalo pristupiti kao homogenoj pojavi, valja (osim Brodskoga) ubrojiti A. Solženicyna, V. Aksěnova, A. Sinjavskoga, V. Vojnoviča, Ju. Mamleeva, S. Sokolova, È. Limonova, D. Rubinu, S. Dovlatova, A. Genisa itd. Predstavnicima *trećega vala* nisu pošli utabanim stazama takozvane stare emigracije, zbog čega Tat'jana Skrjabina vjeruje da nisu prisposodivi ni s predstavnicima *prvoga* (1918. – 1940.) ni *drugoga* (1940. i 1950.) *vala* ruske emigracije 20. stoljeća. Od stare su se emigracije razlikovali čak i po pitanju jezika, točnije jezična identiteta. Naime, ruski jezik pretrpio je radikalnu preradu nakon Oktobarske revolucije 1917. godine, zbog čega je Andrej Sinjavskij u knjizi *Osnove sovjetske civilizacije (Osnovy sovjetskoj civilizacii, 2001)* čak pisao o jezičnoj revoluciji, odnosno sovjeticizaciji ruskoga jezika.

Dok su se prve dvije emigracije napajale prvenstveno ruskom kulturom, na predstavnike *trećega vala* znatno je utjecala zapadna kultura (tako je, primjerice, britansko-američki pjesnik W. H. Auden za Brodskoga bio važan koliko i poezija Marine Cvetaeve ili Anne Ahmatove). Predstavnicima *trećega vala* nisu preuzeli od stare emigracije njihove izdavačke kuće i časopise; oni su otvarali svoje tiskovine, a to su činili prvenstveno u dvije zemlje – Francuskoj i SAD-u. Ipak, američka je „klika” bila brojnija, a status Brodskoga na američkoj sceni izdvojen. Olga Matić u studiji *Književnost trećega vala: granice, ideologija, jezik (Literatura tret'ej volny: granicy, ideologija, jazyk, 2014)* napominje da je Brodskij, za razliku od drugih ruskih pisaca-emigranata, probio granicu. I drugi su pisci, čija djela nisu mogla biti objavljena u Brežnevljevoj Rusiji, uspjeli objavljivati u *tamizdatu*, odnosno u Europi ili Americi, čime su probili sovjetske granice, no samo je Brodskij prekoračio jezičnu barijeru: „Brodskij je bio jedini pisac iz dijaspore Trećega vala koji je uistinu uspio preći granicu novoga jezika i skrasiti se u novoj zemlji. Jedino je on pisao na engleskom jeziku postavši čak dio kulturne elite [...]” (Matić 2014). Dva su grada definirala stvaralački opus Brodskoga – Leningrad<sup>6</sup> i New York. U rodnome je gradu Brodskij spoznao da je pjesnik, dok ga je New York priznao kao književnika, omogućivši mu da od književnoga stvaralaštva živi. U sovjetskoj Rusiji Brodskij se s ostracizmima, odnosno cenzurom, zabranama i uhićenjima susreće već 1960-ih godina, zbog čega domovinu i voljeni grad ostavlja za sobom početkom 1970-ih, i to nepovratno. Nakon preseljenja u Ameriku Brodskome nije bio dopušten povratak

<sup>6</sup> Spomenuti je grad nosio ime Sankt-Peterburg (1703. – 1914.) te je od 1712. godine bio prijestolnica Ruskoga carstva. Nikolaj II. uoči Prvoga svjetskog rata kratkotrajno je promijenio naziv grada u Petrograd (1914–1924). Prvobitno mu je ime vraćeno tek 1991. godine, nakon raspada SSSR-a, u kojemu je od 1924. godine u čast V. I. Leninu postao Leningrad.

u rodni grad<sup>7</sup>, što je rezultiralo trajnom odvojenošću od roditelja. Upravo New York postaje glavni kulturni centar za Brodskoga, koji se onamo doselio 1981. godine iz Ann Arbora (u njega je dospio iz rodnoga Leningrada 1972. godine na poziv Sveučilišta u Michiganu da predaje rusku književnost).

Iste godine kada je napustio Rusiju (1972.), napisao je esej koji je potom objavljen na engleskom jeziku<sup>8</sup> u časopisu *The New York Times* pod nazivom „Pisac je usamljeni putnik i nitko nije njegov pomagač” („A Writer is a Lonely Traveler and No One is His Helper”, 1972)<sup>9</sup>, u kojemu tvrdi da je svaki književnik samosvjesni buntovnik, odmetnik kojemu je društvo urođeni neprijatelj. Njegova je jedina slamka spasa – jezik. Stoga se Brodskij u tome prvom američkom eseju nada da će jezik biti njegov vječiti suputnik (pritom je mislio na materinski jezik). No kakvu ulogu igra „drugi” jezik u njegovoj poetici i što njegovo stvaralaštvo time dobiva? S obzirom na to da je posrijedi autor koji je proveo trideset dvije godine u sovjetskoj Rusiji te dvadeset četiri u egzilu, točnije u SAD-u, gdje je stekao slavu i gdje je ostvario dvojezično majstorstvo o kojemu je pisao Steiner, važno je razmotriti postavljeno pitanje, tim više što je za Brodskoga jezik Bog – kako je švedski slavist Bengt Jangfeldt naslovio svoju knjigu o Brodskom *Språket är gud: Anteckningar om Joseph Brodsky* 2010. godine (*Jezik je bog: Bilješke o Josifu Brodskom*). Valja napomenuti da je već koncem 20. stoljeća pitanje njegove stvaralačke bilingvalnosti postalo predmetom istraživanja kako među stručnjacima za stvaralaštvo Brodskoga tako i među lingvistima. Iako je o tzv. engleskom stvaralaštvu Brodskoga nastalo niz važnih studija (koje su se problemom dvojezičnosti i prelaska na engleski jezik bavile uglavnom načelno), potrebno je razmotriti ne samo motivaciju prelaska na drugi jezik nego i njegovu konkretnu ulogu u autobiografskom diskursu engleske esejistike Brodskoga.

Julia Stakhnevich u članku koji istražuje razvoj Brodskoga od stvaralačkoga monolingvizma do bilingvizma ističe da „književna bilingvalnost može biti sagledana kao složeni, krajnje individualizirani i kontinuirani proces indentitetskoga pregovaranja u novoj sociolingvističkoj sredini. Posrijedi je pokušaj da pisac bude priznat kao valjan sudionik koji pridonosi jezičnoj praksi nove zajednice” (Stakhnevich 2006: 13). Engleskim se jezikom Brodskij koliko-toliko služio još kao mladić u Rusiji, a upravo su

<sup>7</sup> B. Jangfeldt upozorava na to da je pitanje povratka bilo iznimno složeno, čak i kada se ono moglo ostvariti: „Njegov je povratak bio nemoguć ne samo zbog odurnoga političkog sustava nego i zbog puno dubljih psiholoških razloga” (Jangfeldt 2011: 86). L. Losev pak u biografiji Brodskoga naglašava da se početkom 1990-ih Brodskij mogao vratiti u domovinu, no to nije učinio objasnivši da se nitko ne bi trebao vratiti dvaput na mjesto zločina (Losev 2008).

<sup>8</sup> Preveo ga je Carl Proffer.

<sup>9</sup> Pismo je na ruskome jeziku objavljeno u časopisu *Zvezda* 2000. godine, <https://magazines.gorky.media/zvezda/2000/5/pisatel-odinokij-puteshestvennik-pismo-v-nyu-jork-tajms.html>.

američka glazba (osobito *jazz*) i književnost predstavljali bijeg od neslobode i socrealističkoga kanona. Fasciniranost engleskim jezikom dodatno je potaknulo – kako je sam Brodskij priznao Solomonu Volkovu u knjizi *Razgovori s Iosifom Brodskim (Dialogi s Iosifom Brodskim, 2000)* – pjesništvo W. H. Audena, o čemu su već pisali mnogi (L. Losev, B. Jangfeldt i sl.). Ipak, tek ga je gubitak slobode, točnije izgon na sjever zemlje nagnao da se posveti jeziku svoga unutarnjega egzila koji će mu u konačnici omogućiti i politički egzil: „Engleski je postao malen, ali značajan dio toga ‘slobodnog svijeta’ koji je Brodsky za sebe stvorio. U vrijeme njegova proгона u malenome selu Norenskaja<sup>10</sup> ustrajao je u pokušajima dešifriranja semantičkih nijansi poezije na engleskome jeziku” (Stakhnevich 2006: 15). S druge strane, upravo u progonstvu nastaje poznata zbirka ljubavnih stihova *Nove stance za Augustu (Novye stansy k Avguste, 1981)* Brodskoga, koju otvara čuvena pjesme *Niotkuda s ljubavlju... (Niotkuda s ljubov’ju...)*. U analizi prijevoda ove pjesme na hrvatski jezik Rafaela Božić ukazala je na suptilan Brodskijev prikaz posljedica odlaska iz, za pjesnika prirodne, sredine materinskog jezika kroz destrukciju anapesta (Božić 2023: 827).

Međutim, engleska književnost za njega je bila mnogo više od pukoga jezičnog izazova – engleski jezik postao je jezik otpora (Bathea i Stakhnevich podsjećaju da je Brodskij ruski i engleski doživljavao kao dva oprečna jezika). Poznato je da je Brodskij poeziju cijenio više od proze (vidi: *Poët i proza, 1979*), a kako je pjesništvo doživljavao kao intimniji oblik stvaralaštva i nasušnu potrebu, nastavio je pisati stihove na materinskom jeziku i nakon emigracije. Ipak, pred kraj 1980-ih godina Brodskij je počeo stvarati poeziju na engleskom jeziku<sup>11</sup>, što je nastavio činiti do svoje smrti, ne napustivši pritom svoj prvi jezik. Štoviše, upravo su u Americi nastale neke od ponajboljih zbirki pjesama Brodskoga na ruskome jeziku, kao što su *Dio govora (Čast’ reči, 1977)* i *Nove stance za Augustu*, u kojima je pjesnik pronašao novi izraz. U konačnici je Brodskij nastavio stvarati na dva jezika, ne odustavši i ne napustivši nijedan od njih, odnosno postigavši ugodu u onome što Aneta Pavlenko naziva „dvostrukom vizijom i udvojenom vjernošću” (Pavlenko 1998: 16). Jezik je bio česta tema u njegovim esejima, koje je nakon svega tri godine života u Americi počeo pisati i na engleskome jeziku (Stakhnevich 2006). Objavio ih je u dvama zbirkama – *Manje od jednoga (Less than One, 1986)* i *O tuzi i razumu (On Grief and Reason, 1995)*. Jezik i identitet, odnosno pitanje odvojenosti od materinskoga jezika, obitelji i kulture, često su se ispreplitali u stvaralaštvu Brodskoga. Njihovu je vezu metaforički sazeo u izla-

<sup>10</sup> Danas Norinskaja.

<sup>11</sup> Jangfeldt podsjeća da prvi stihovi Brodskoga napisani na engleskom jeziku nisu bili odveć uspješni te da je usvajanje engleskoga jezika bilo trnovito. Poluhina je čak opisala njegov odnos s engleskim jezikom kao burnu ljubavnu romanu s tragičnim završetkom (Poluhina 2019).

ganju *Stanje koje zovemo egzil (The Condition We Call Exile)* na konferenciji u Beču 1988. godine posvećenoj temi egzila<sup>12</sup>:

[...] prognanik je nalik psu ili čovjeku koji je u svemir ispaljen u kapsuli (daka-ko, sličniji je psu nego čovjeku jer psa nikada neće vratiti na zemlju). Upravo je ta kapsula vaš jezik. Da zaokružim metaforu, treba napomenuti i to da će putnik u kapsuli uskoro otkriti da ona ne kreće prema zemlji nego od nje (Brodskij 2016: 124).

Diment ispravno primjećuje da je engleski jezik kod Brodskoga bio povezan isključivo s pozitivnim konotacijama, čime dokida stereotipiziranu sliku o tzv. gorkom egzilu (Diment 1993). Štoviše, u svojim esejističkim povratcima u prošlost, Brodskij se na engleskome jeziku prisjeća najintimnijih uspomena na svoju obitelj i sovjetsko odrastanje. Uostalom, nakon svečane dodjele Nobelove nagrade sam se deklarirao kao Židov, ruski pjesnik, engleski esejist i američki građanin. Još su koncem 1980-ih i tijekom 1990-ih Elizabeth Beaujour<sup>13</sup>, Galya Diment<sup>14</sup>, David Bethea<sup>15</sup>, Svetlana Bojm<sup>16</sup> i drugi istraživači ukazivali na jezični zaokret u Brodskoga, odnosno na činjenicu da je svoje autobiografske eseje pisao na engleskome jeziku, a ne na ruskom. Bethea je zaključio da je Brodskij, upravo kao i Nabokov, uspio pretvoriti „gubitak i bol uzrokovanu egzilom u čudesni bilingvizam i bikulturalizam” (1995: 157). Bojm se slaže da taj prelazak ne bi trebalo shvaćati kao gubitak materinskoga jezika jer je prelaskom na engleski jezik uspio očuvati kulturno pamćenje (Bojm 1996). Stakhnevich je to ovako sažela: „Radilo se o osobnom izboru na koji je utjecala kombinacija emocionalnih, društvenih i intelektualnih faktora” (Stakhnevich 2006: 20). Da će to pitanje pobuditi zanimanje predvidio je sam Brodskij u eseju *Kolekcionarski predmet (Collector's Item, 1995)*, utvrdivši da će piščev izbor jezika (ma kakav on bio) pobuditi sumnju, odnosno pretvoriti autora u svojevrsnoga osumnjičenika: „Vjerojatno ćete se pitati tko je on. Koja je autorova namjera? [...] Dragi čitatelju, da si ti jedini koji ispituješ autorov identitet, to ne bi bio problem. Stvar je u tome što i sam autor propitkuje vlastiti identitet te to čini iz istih razloga kao i ti” (Brodsky 1995: 150).

<sup>12</sup> Esej je potom bio objavljen pod punim nazivom *The Condition We Call Exile, or Acorns Away* u knjizi *On Grief and Reason*, Farrar Straus Giroux, 1995.

<sup>13</sup> *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, 1989.

<sup>14</sup> *English as Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings*, 1993.

<sup>15</sup> *Brodsky's and Nabokov's Bilingualism(s): Translation, American Poetry and the Muttersprache*, 1995.

<sup>16</sup> *Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky*, 1996.

Iako je u eseju *Pjesnik i proza* (napisanom na ruskom jeziku – *Poët i proza*) poeziju proglasio najuzvišenijom jezičnom formom, zbog čega je u stvaralačkoj hijerarhiji Brodskoga ona bila uvijek iznad proze (što znači da je pjesnike cijenio više nego prozaik), čini se da je upravo on obnovio žanr eseja. Osim toga, Valentina Poluhina podsjeća na to da se Brodskij na Zapadu probio upravo zahvaljujući esejistici, stekavši slavu pomoću eseja o ruskoj književnosti, a ne zahvaljujući ruskim stihovima<sup>17</sup>. Dok su engleski stihovi Brodskoga polarizirali anglofonu kritiku, ona podsjeća da je zbirka eseja *Manje od jednoga* imala izvanrednu recepciju (Poluhina 2019), odnosno da je dočekan gotovo pa s ovacijama. U razgovoru s književnom kritičarkom i prevoditeljicom Birgit Veit Brodskij je priznao da je većinu eseja pisao po narudžbi, dok je svega njih nekoliko napisao osjetivši intrinzičnu potrebu<sup>18</sup>. Prvi je *Putovanje u Istanbul (Putešestvie v Stambul)*, drugi je esej *Manje od jednoga (Less Than One)*, a treći *Soba i pol (In a Room and a Half)*. Dok je prvi esej napisan na ruskom jeziku, druga dva – ujedno i dva najintimnija prozna uratka Brodskoga – napisana su na engleskom jeziku. Zajedno su objavljena u okrilju njegove prve zbirke proze *Manje od jednoga* za koju je osvojio nagradu *National Book Critics Circle Award* i zahvaljujući kojoj je učvrstio status važnoga i cijenenoga autora na američkoj književnoj sceni. Godinu dana nakon objavljivanja knjige Brodskome je 1987. godine dodijeljena i Nobelova nagrada za književnost. Unatoč tomu što je prozu smatrao drugorazrednom vrstom, ne bi trebalo pasti u zamku koju on sam pred nas svjesno postavlja te njegovu esejistiku vrednovati kao nužno zlo (iako okolnosti koje su ga navele na esejistiku mogu biti tako okarakterizirane) ili kao drugorazrednu književnost. U eseju *Pjesnik i proza* Brodskij priznaje da je proza koja nastaje iz pjesnikova pera zbog toga uglavnom na dobitku (no nije siguran da se isto može reći za poeziju), što pokazuje na primjeru Marine Cvetaeve, kojoj i posvećuje spomenuti esej te za čiju poeziju tvrdi da se organski pretočila u prozu.

Isto vrijedi za mnoge njegove eseje, a posebice za *Sobu i pol*, koja uistinu predstavlja svojevrsni nastavak njegova pjesničkoga izraza (vidi: V. Poluhina: *Proza Iosifa Brodskoga: prodolženie poëzii drugimi sredstvami*, 1997). Štoviše, ona nije ništa drugo doli prelijevanja poezije u prozu jer, poput Cvetaeve, u njoj Brodskij „ne briše, nego premješta granicu koja, kako je uvriježeno misliti, stoji između njih, i to uvis – u dotad gotovo nedostupne sintaktičke sfere. A proza [...] od takva premještanja može

<sup>17</sup> Iz razgovora koji je Brodskij vodio s Birgit Vein očito je da esejistiku on ne smješta nužno u tzv. visoku književnost, odnosno da je u pitanju „lakši“ žanr, pisan po narudžbi i namijenjen anglosaksonskim čitateljima s ciljem popularizacije ruske književnosti (<https://evakroterion.livejournal.com/488135.html>).

<sup>18</sup> Cijeli je razgovor dostupan na poveznici: <https://evakroterion.livejournal.com/488135.html>.

samo profitirati” (Brodski 2018). Viktor Kullè precizirao je, također, da postoje različite između autobiografskih eseja Brodskog i eseja posvećenih poeziji te da prvi čine kvantitativno znatno manju skupinu. U knjizi *Manje od jednoga* (djelu iznimno homogena kompozicije) dva najvažnija eseja o sovjetskoj prošlosti i pjesnikovoj obitelji od osobite su važnosti za strukturu djela – istoimeni esej *Manje od jednoga* otvara zbirku, dok je *Soba i pol* zatvara. Oba su eseja napisana na engleskom jeziku<sup>19</sup>, a svega su tri (jedan putopisno-autobiografski, a druga dva posvećena poeziji) napisana na ruskom jeziku. Dakako, izbor jezika u Brodskog nikada nije slučajna te upravo u njemu valja tražiti autorsku intenciju, jer pišćeva se biografija, kao što je napomenuo u eseju *Manje od jednoga*, skriva u pregibima njegova jezika. S druge strane, u eseju *Stanje koje zovemo egzil* Brodski opaža kako pisac-prognanik nikada nije usmjeren k budućnosti. Zbog svoje je retrospektivne prirode vječito okrenut unatrag, odakle je pristigao, zagledan u ono što je ostavio, zbog čega mu je svojstvena nostalgичnost (vidi: S. Bojm. *Obščie mesta. Mifologija povsednevnoj žizni*, 2002). Stoga će svaki „prognani pisac vjerojatno evocirati Ovidijev Rim, Danteovu Firenzu te – nakon kratkoga razmišljanja – Joyceov Dublin” (Brodski 2016: 117). Čini se da je danas opravdano i potrebno upotpuniti započeti niz s *Piterom*<sup>20</sup> Brodskog (kako je svoj rodni Leningrad ruski klasik najviše volio zvati<sup>21</sup>).

## 2. JEZIK KAO (OSVETNIČKI) POSTUPAK

U članku „Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky” („Očudenje kao način života: Šklovskij i Brodskij”, 1996) Svetlana Boym<sup>22</sup> smatra kako „[n]eke stvari mogu biti napisane samo na stranom jeziku; one nisu izgubljene u prijevodu nego njime začete” (Boym 1996: 529). Cilj ove studije jest istražiti konkretne posljedice takva jezična zaokreta, odnosno pišćeve odluke da autobiografsku prozu napiše na drugom jeziku. Brodski je jedan od svojih najintimnijih eseja u kojima se prisjeća odrastanja i vlastitih roditelja napisao 1985. godine, u četrdeset petoj godini života, nedugo nakon smrti obaju roditelja (u eseju precizira da je otac umro svega trinaest mjeseci nakon majke). Bio je to već spomenuti esej *Soba i pol* (*A Room and a Half*) koji je odlučio napisati na engleskom jeziku te koji je ubrzo postao jedan od njegovih

<sup>19</sup> Ruski prijevod knjige (*Men'she edinicy*, Nezavisimaja Gazeta) izašao je relativno kasno, tek 2000. godine.

<sup>20</sup> Razgovorna inačica, neformalni naziv Sankt-Peterburga.

<sup>21</sup> Vidi: S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim*, 2002.

<sup>22</sup> Bojm (transliterirano s ruskoga jezika).

najpoznatijih tekstova. Prvi je put objavljen 1986. godine u New Yorku, odnosno u godini koja se podudara s početkom glasnosti i perestrojke (1985. – 1991.) u SSSR-u. Zbog njegove izražene antisovjetskosti (Brodskij ističe da mu je Oktobarska revolucija porobila roditelje i cijeli naraštaj slobodnih ljudi, rođenih prije boljševičke „okupacije”), esej nije bilo moguće objaviti čak ni u Gorbačevljevoj Rusiji, kojoj se Brodskij veselio, iako je – kako je tvrdio Lev Losev – bio skeptičan po pitanju mogućnosti stvarne demokracije u Rusiji (Losev 2008). Ipak, nije prošlo mnogo godina da sporni tekst postane ruska književna činjenica; dogodilo se to u jeku potonuća sovjetske Atlantide, odnosno u prvoj polovici devedesetih godina, koje su u povijesti ruske književnosti prozване razdobljem junačkoga postmodernizma oluje i juriša (Ėpštejn 2002). Upravo u trenutku kada se odvijala važna smjena paradigmi u ruskoj postsovjetskoj književnosti, engleski esej Brodskoga čak je dvaput preveden. Prvi ga je preveo Aleksandr Kolotov (*Smena*), i to 1991. godine, kada se raspao SSSR, a 1995. godine Dmitrij Ćekalov (*Novyj mir*). Taj je drugi prijevod bio ujedno i najrašireniji. Deset godina kasnije, 2015. godine, objavljen je treći (ujedno i najhvaljeniji) prijevod, i to iz pera jednoga od ponajboljih prevoditelja s engleskoga na ruski jezik, amerikanista Maksima Nemcova. Tri prijevoda (sva tri nose isti naziv – *Poltory komnaty*), autobiografskog eseja Brodskoga o sovjetskom odrastanju samo potvrđuju da je taj tekst uživao poseban status u kontekstu ruske književnosti i kulture, koja je upravo tada nanovo otkrivala, tj. reinterpreterala i kritički analizirala ne samo staljinističku diktaturu nego cjelokupnu sovjetsku prošlost<sup>23</sup>, što može dodatno objasniti razloge njegove popularnosti.

U *Sobi i pol* Brodskij nastoji fiksirati sjećanje na odrastanje u obiteljskom gnijezdu i rodnome gradu, zbog čega ga je opravdano smatrati svojevrsnim nastavkom „peterburškoga teksta” ruske književnosti<sup>24</sup>, koji je po Vladimiru Toporovu „neka vrsta sintetičkoga nadteksta s kojim su povezani viši smisao i ciljevi” (Toporov 2003: 23). U njemu Sankt Peterburg figurira istovremeno kao subjekt i objekt, a upravo se u ranom pjesništvu Brodskoga, kako uviđa Oleg Gorelov, peterburški tekst može smatrati kamenom temeljcem cjelokupne umjetničke optike: „Brodskij uvijek koristi [p]eterburški tekst kao kamerton” (Gorelov 2010: 81). Ipak, autobiografski esej *Sobu i pol* valja prvenstveno analizirati kao nekrolog posvećen roditeljima kojima je sovjetska država

<sup>23</sup> O tome sam pisala i u uvodu knjige *Od Oktobra do otpora. Mit o sovjetsko-jugoslavenskoj bratstvu u Hrvatskoj i Rusiji kroz književnost, karikaturu i film (1917. - 1991.)*, 2018.

<sup>24</sup> Toporov određuje kronološki početak teksta na prijelazu 20-ih i 30-ih godina 19. stoljeća (u djelima Puškina i Gogolja), a kraj 1920-ih godina kao njegovu završetak (u djelima Ahmatove, Mandelštama i Vaginova). O peterburškom tekstu Brodskoga pisala je, između ostalih, i Maija Kōnōnen (*Four Ways of Writing the City: St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky*, 2003).

(u eseju je naziva totalitarnom tvorevinom te je proziva zbog karnivornosti) oduzela slobodu i sina, neumoljivo odbijajući svaku njihovu molbu da otputuju u Sjedinjene Američke Države posjetiti sina-jedinca<sup>25</sup>:

Pa ipak, u kakve se sve igrice upuštalo to dvoje nemoćnih staraca s bagrom o kojoj je ovisila odluka o dopuštenju da otputuju! Moja bi majka sama podnijela zahtjev za vizu, nastojeći im tako dati do znanja da ne namjerava dezertirati u SAD te da im ostavlja svoga supruga kao svojevrsnoga taoca, kao garanciju da će se vratiti. Zatim bi zamijenili uloge. Na neko bi vrijeme prestali podnositi zahtjeve, želeći pokazati da su izgubili interes ili pak poručiti vlasti da znaju koliko je teško donositi odluke, kada ovise o promjenama klime u američko-sovjetskim odnosima. Zatim bi podnosili zahtjev o tjednom boravku u SAD-u ili zahtjev o dopuštenju da otputuju u Finsku ili Poljsku. [...] Sve je bilo uzalud: cijeli sustav – od vrha do dna – nije napravio ni jednu jedinu pogrešku. I kao takav može biti ponosan na sebe. Uostalom, nehumanost je više od ičega na svijetu podložna strukturiranju (Brodsky 2011: 498).<sup>26</sup>

Logično je, dakle, da je s roditeljima povezan koncept *razbijenih nada*, ujedno i lajtmotiv eseja. Iako duboko intiman, odnosno utemeljen na privatnoj tragediji obitelji Brodskoga, esej poprima kudikamo šire, nacionalne obrise. Već je primijećeno (vidi: Ju. Butenko: *Poltory komnaty I. Brodskogo kak istorija častnoj pamjati*, 2010) da autodijegetički pripovjedač u autobiografskoj prozi Brodskoga vješto mijenja narativne perspektive pa u svojim sjećanjima prelazi s pojedinačnoga i intimnoga (onoga što se tiče samo njegove obitelji) na opće (onoga što je imanentno svim sovjetskim žiteljima).

U svjetlu iznesenoga čini se da i porobljavanje obitelji Brodskoga, odnosno lišavanje obitelji njezinoga temeljnog prava da bude ujedinjena, ima funkciju svojevr-sne parabole u kojoj se prepoznaju različiti sovjetski naraštaji: „Dakako, dvanaest godina razbijenih pa probuđenih i zatim opet razbijenih nada, što je samo po sebi repetitivno – i to ne samo zbog duljine trajanja nego i broja sličnih slučajeva – natjerali su vrlo stari par da prekorači vrata nebrojenih službi i kancelarija te napokon dospije u peć državnoga krematorija” (Brodsky 2011: 494). Okosnicu eseja čine sjećanja na odrastanje unutar tipično sovjetskoga modela obitavanja – komunalnoga

<sup>25</sup> Niti su mu dopustili da prisustvuje njihovoj sahrani (Bojm 1996).

<sup>26</sup> Svi su citati u članku prijevodi originalnoga eseja Brodskoga (*In a Room and a Half*) napisanog na engleskom jeziku.

stana (takozvane *komunalke*): „Osim nas, ondje je živjelo svega jedanaestero ljudi. U drugim je komunalkama znalo živjeti i do stotinu ljudi, no prosjek je ipak bio negdje između dvadeset pet i pedeset [...] Naravno, dijelili smo jedan toalet, jednu kupaonicu i jednu kuhinju” (Brotsky 2011: 454). Ruski je pjesnik odlučio napisati jedan od svojih najintimnijih eseja na jeziku kojim njegovi roditelji nisu vladali te u kojemu je sovjetska stambena mjera (*soba i pol*) komunalnoga svemira bila svojevrsna kulturna realija. Drugim riječima, bila je neprevođiva. Naraštaji sovjetskih žitelja, pa tako i obitelj Iosifa Brodskoga, živjeli su „[u] sobi i pol (ako uopće takva prostorna mjera ima smisla na engleskom jeziku) [...] Bilo nas je troje u toj našoj sobi i pol: moj otac, moja majka i ja. Obitelj, tipična ruska obitelj toga vremena” (*ibid.*: 447–448). Zanimljivo je da je u prijevodu D. Čekalova 1995. godine pridjev *ruski* zamijenjen pridjevom *sovjetski* (za razliku od Nemcovljeva pridjeva, koji ga je 2015. godine vratio u prvobitno stanje), što je vjerojatno posljedica Čekalovljeve strategije da netom nakon raspada SSSR-a, kada je napokon omogućen konačan obračun s totalitarnom prošlošću, pridjev *ruski* odijeli od negativnih konotacija, odnosno odluke da pridjev *sovjetski* posluži kao simbol epohe terora. Naime, *soba i pol* koju opisuje Brodskij zapravo je precizni matematički izračun, odnosno politička mjera stanovanja dodijeljena njegovoj obitelji<sup>27</sup> – posrijedi je primjer planiranja i racionalizacije prostora<sup>28</sup>. Opravdano strepeći od rigidnoga sustava kontrole i denuncijacije unutar komunalnih zidova<sup>29</sup>, Brodskij nije smio pregrađivati prostor u želji da ostvari minimum privatnosti (komunalno stanovanje ogledni je primjer deintimizacije prostora)<sup>30</sup>: „[...] Osim u slučaju da se popune [lukovi] ciglama ili natkriju drvenim daskama. Ali to je bilo protuzakonito jer bi na taj način dobili dvije sobe umjesto sobe i pol koliko nam je stambena komisija dodijelila” (Brotsky 2011: 474).

<sup>27</sup> Štoviše, odrekavši se dviju soba u gradu, obitelj Brodskij čak je uspjela dobiti nešto više kvadrata od sovjetskoga prosjeka.

<sup>28</sup> Svetlana Bojm u knjizi *Opća mjesta. Mitologija svakodnevice (Obšče mesta. Mitologija povsednevnoj žizni, 2002)* govori o komunalnim stanovima kao o načinu rješavanja stambene krize, ali i eksperimentu u domeni svakodnevice i načina života općenito (Bojm 2002).

<sup>29</sup> Povjesničar cenzure Arlen Bljum naglašava da je sovjetska cenzura zakonska nasljednica carske cenzure, koja se potom razvila u zastrašujuću totalnost (staljinizam on naziva razdobljem totalnoga terora) u čudovišnu atmosferu totalnoga straha, samocenzure i denunciranja (u kojemu su sudjelovali svi – od uže rodbine do prvih susjeda iz komunalnih stanova). Povjesničar Sergej Medvedev naglašava anonimnost kao ključnu odrednicu sovjetske cenzure zbog čega nije prisposobiva ni sa čime: „Kolektivno tijelo samo sebe cenzurira i otklanja nepravilan govor” (Medvedev 2019). Cijeli je razgovor s Medvedevom dostupan na poveznici: <https://www.svoboda.org/a/29871358.html>.

<sup>30</sup> O sustavu kažnjavanja kao posljedice „nezakonitoga” pregrađivanja dodijeljenih kvadrata među prvima je opisao Mihail Bulgakov 1920-ih godina u kratkoj priči *Moskovske scene (Moskovskie sceny, 1923)*.

Ta je soba i pol opće mjesto sovjetskoga stanovanja koje je Brodskij najprije napu-  
nio ideološkim sadržajem da bi je potom „privatizirao”, oduzevši joj sovjetsku pre-  
poznatljivost te ispunivši je mnoštvom reminiscentnih detalja „bez abecednoga reda”  
(*ibid.*: 489). Upravo je u tim narativnim segmentima Brodskij postigao već spome-  
nutu liričnost, posudivši od poezije (i prenijevši to najzad u prozu) „umijeće odabira,  
ukus za detalje” (*ibid.*). Brodskij je, drugim riječima, unutar sovjetskoga makromo-  
dela izgradio svoj mikrokozmos satkan od minuciozno opisanih memorabilija, neke  
od kojih kao da namjerno prkose zadanom socijalističkom habitusu stvarajući vlastiti  
otok slobode: „[...] tih je deset kvadratnih metara pripadalo meni i to je bilo najboljih  
deset metara koje sam ikada imao” (*ibid.*: 477). Pobijajući svoju uvodnu tvrdnju o  
uzaludnosti pokušaja tumačenja i približavanja pojedinih aspekata sovjetskoga *modu-  
sa vivendi* strancima, Brodskij se upravo u takvo što svjesno upustio, odlučivši napi-  
sati *Sobu i pol* na engleskom jeziku. Takav izbor nije bio tek od simboličke važnosti  
– kako je sugerirao J. M. Coetzee u kritici za *The New York Review of Books*<sup>31</sup>. Jezični  
zaokret nije samo sporedni detalj nego je, formalističkim rječnikom, svojevrsni po-  
stupak koji posjeduje konkretnu funkciju u tekstu. Pišući o roditeljima na engleskom  
jeziku, Brodskij im je pokušao podariti neku vrstu života nakon smrti: „[...] engleski  
nudi bolji privid zagrobnoga života, možda čak i jedinog koji postoji, izuzev mene  
samoga” (Brodsky 2011: 461). Namjera mu je bila omogućiti im ono što im je sovjetski  
sustav nepovratno oduzeo – slobodu<sup>32</sup>: „Pišem ovo na engleskom jeziku želeći im  
podariti marginu slobode: njezina širina ovisi o tome koliko će biti onih voljnih ovo  
pročitati. Želim da Maria Volpert<sup>33</sup> i Alexander Brodsky<sup>34</sup> steknu stvarnost u ‘stranom  
kodu savjesti’, želim da engleski glagoli kretanja opišu njihove pokrete” (*ibid.*: 460).  
Iako se samo po sebi nameće da se autobiografska proza piše na materinskom jeziku  
(uostalom, Brodskij je određen broj eseja napisao na ruskome jeziku), čini se da bi u  
ovom slučaju to mogla biti svojevrsna tautologija od koje mu engleski jezik nudi sa-  
vršen otklon. Pišući o neprevodivom na engleskom jeziku, Brodskij kao da je postigao  
očuđenje, odnosno ono što Viktor Šklovskij naziva „otežanom formom” (Šklovskij  
2018), čime je uspio istrgnuti sjećanje na svoju obitelj iz „automatizma opažanja”  
(Šklovskij 2018). Štoviše, čini se da bi izbor jezika koji je držao njegove roditelje  
u onome što je Jurij Butenko definirao kao moralno ropstvo, od njihova sina učinio  
narativnoga suučesnika toga mučenja:

<sup>31</sup> <https://www.nybooks.com/articles/1996/02/01/speaking-for-language/>.

<sup>32</sup> Kao da je za Brodskoga taj termin svojevrsni eufemizam pa ga u zamjenjuje leksemom „ropstvo”.

<sup>33</sup> Ili Marija Vol’pert (transliterirano s ruskoga jezika).

<sup>34</sup> Ili Aleksandr Brodskij (transliterirano s ruskoga jezika).

Pisati o njima na ruskom značilo bi samo produljiti njihovo zatočeništvo, učiniti ih ništavnim, mehanički ih istrijebiti. Znam da ne bih trebao izjednačavati državu s jezikom, ali to dvoje staraca koje se skitalo po mnogobrojnim državnim uredima i ministarstvima u nadi da će im odobriti da otputuju u inozemstvo posjetiti sina-jedinca prije nego što umru, slušalo je na ruskom jeziku dvanaest godina zaredom da je takav put za državu „nesvrhovit” (Brodsky 2011: 460).

Čin promjene jezika za Brodskoga svojevrsna je terapija, što i sam otvoreno priznaje: „[...] pisati ovo na tom jeziku prisposobivo je [...] pranju posuđa – terapijski je” (*ibid.*: 461). Međutim, posrijedi je više od toga – taj bi zaokret valjalo pojmiti kao politički čin, otpor, pa čak i kao neki oblik osvete državi koja mu je razdvojila obitelj i zatočila roditelje: „[...] prisjećati ih se na engleskom jeziku nije u interesu države. Samo bih zbog toga mogao nastaviti započeto” (Brodsky 2011: 494). Diment zaključuje da je engleski jezik poslužio Brodskome da „izgradi svetište za svoje roditelje” te im pruži toliko žučenu slobodu (Diment 1993: 354). To, uostalom, sugerira i sam Brodskij u eseju. Iako je već ukazivao na razliku između ruskoga i engleskoga jezika u svojoj esejistici, u *Sobi i pol* jasno je artikulirao funkciju engleskih glagola kretanja – oni ih „neće oživjeti, ali možda će im engleska gramatika više negoli ona ruska pomoći da izađu iz dimnjaka državnoga krematorija” (Brodsky 2011: 460). Budući da je Brodskij u eseju objasnio motivaciju koja se krije iza izbora usvojenoga, a ne materinskoga jezika u procesu prisjećanja, važno je pokušati ukazati na to što je time dobio. Kao prvo, engleski jezik nije mišljen da oslobodi samo roditelje Brodskoga – on je jednako oslobađajući za pripovjedača. Od simboličke je važnosti jedina scena u kojoj se i on pojavljuje sa svojom obitelji u „staroj domovini” (*ibid.*: 456). Upravo ona ukazuje na smjenu kulturne (a ne samo jezične) paradigme. U njoj mladi Brodskij ne čita rusku klasiku – kako bi voljela njegova majka – nego američkoga književnika De Passosa: „‘Opet čitaš onoga svog De Passosa?’ – spočitnula bi mi pristavljajući stol. ‘A tko će čitati Turgeneva?’” (*ibid.*). Čini se da taj književni izbor nije slučajna za književnika koji u eseju *Manje od jednoga* napominje da je za njegov naraštaj<sup>35</sup>, točnije za njegov krug, književnost bila opipljivija, relevantnija i stvarnija od ideologije pa je tako „Dickens bio stvarniji od Stalina ili Beriže” (*ibid.*: 28). Evocirajući taj zajednički trenutak iz svoga njujorškoga stana, Brodskij opunomoćuje engleski kao jedini mogući jezik takva sjećanja. Čini se da bi, osim terapijske funkcije, trebalo ukazati i na to da je Brodskij svojim jezičnim izborom postigao potrebnu distancu zahvaljujući kojoj je mogao kontrolirati ton kojim je bilježio sjećanje na bolni raspad

<sup>35</sup> U pitanju je naraštaj „šezdesetaša”.

vlastite obitelji te na tragediju roditelja – ljudi rođenih u slobodi i umrlih poput robova, bez izbora i prava:

Voljan sam povjerovati da čovjek rođen u ropstvu o slobodi dozna genetski ili intelektualno – čitajući ili slušajući o njoj. [...] Takvu se robu ili njegovoj obitelji smrt može čak učiniti kao oslobađanje [...] Ali što je s onima koji su rođeni slobodni, a umiru kao robovi? [...] Vjerojatno je za njih to najveća uvreda, nepovratna krađa njihove slobode (Brodsky 2011: 479).

### 3. ANTISENTIMENTALNI OBRAČUN S DOMOVINOM

Patnja, bol, obitelj i obiteljski odnosi te problem samovrijednosti ličnosti – sve su to kategorije koje Mihail Bahtin naziva tipično sentimentalističkima, a upravo one dominiraju u eseju Brodskoga. Ipak, kako su primijetili Sergej Bočarov i drugi, Bahtin vezuje sentimentalizam uglavnom uz problem tona u književnosti, patosa, ali i nastojanja da sentimentalni junak „pobudi izvanestetsku socijalnu empatiju ili socijalni zazor” (Bahtin 1979: 167). Bahtin uviđa da forsiranje takvih i sličnih moralnih implikacija, odnosno „etički vrijednosnih reakcija” (*ibid.*), poput sažaljenja i suosjećanja, u pravilu poništavaju ili barem umanjuju umjetničku komponentu djela. Stoga izbor engleskoga jezika za esej koji tematizira upravo nesreću „glavnoga junaka” može biti tumačen upravo kao antisentimentalan čin, odnosno kao oblik ponosne suzdržanosti, koja je bila karakteristična i za njegove roditelje: „[...] nisu govorili o sebi i smrti tako da izazovu užas u slušatelja ili pak suosjećanje. Samo bi gundali ili se žalili [...]” (Brodsky 2011: 448). Takva se antisentimentalnost može protumačiti kao način obračuna s tiranijom. Ako su suze jedan od važnijih elemenata sentimentalizma (bilo da je riječ o suzama glavnoga junaka<sup>36</sup> ili potencijalnih čitatelja), upravo je njihova odsutnost simptomatična kako za obitelj Brodskoga tako i za njegov esej:

Suze nisu bile česte u našoj obitelji, a isto bi se donekle moglo reći za cijelu Rusiju. ‘Čuvaj suze za mnogo gore situacije’ – govorila bi mi [mama] kada sam bio mali. Bojim se da sam u tome uspio i više nego što bi ona to željela. [...] Nije to bila neka vrsta stoicizma. [...] Jednako kao što to nije bio ni cinizam. Bio je samo pokušaj da ostanu uspravni u situaciji potpunoga oskvrnuća (*ibid.*: 480 – 481).

<sup>36</sup> Recimo junakinje Lize u pripovijetci *Bijedna Liza* (*Bednaja Liza*, 1792) Nikolaja Karamzina.

Odsutnost motiva plača i sentimentalnoga tona u eseju nisu slučajni. Posrijedi je pokušaj da opisanu nesalomljivost ugnjetavanih roditelja Brodskij prenese na ton svoga najintimnijeg autobiografskog eseja (Bahtin, uostalom, misli da je sentimentalizam pitanje tona), i to kao svojevrsnu diskurzivnu strategiju, odluku da pripovjedač *ostane uspravan* u svojoj naraciji, da očev ponos i suzdržanost usvoji kao način pripovijedanja o pretrpljenoj boli, o sustavnim poniženjima koje su njegovi roditelji trpjeli od sovjetske vlasti (i njezina jezika!):

On je bio ponosan čovjek. Kada se oko njega događalo nešto neprihvatljivo i stravično, njegovo bi lice poprimilo kiseo, no istovremeno izazovan izraz. Izgledao bi kao da je nečemu što je očigledno bilo kudikamo jače od njega govorio „Isprobaj me”. U takvim bi okolnostima obično rekao samo „A što se drugo moglo očekivati od toga šljama” (*ibid.*: 480).

Stoga se može zaključiti da je izbor engleskoga jezika u Brodskoga upravo antisentimentalni jezični obračun s domovinom, odnosno sa sovjetskom tiranijom (Brodskij ustraje na pojmu *robovlasnički* pišući o bivšoj državi), koji je rezultirao onim što su formalisti nazvali novim pogledom na stvar (viđenjem, a ne prepoznavanjem<sup>37</sup>) – u ovom slučaju na proživljenu tragediju. Tako je, riječima Šklovskoga, Brodskij deautomatizirao sjećanje na roditelje kao na žrtve sovjetskoga režima. Čak i kada na trenu tak Brodskij napravi narativni iskorak u polje sentimentalnosti, već u drugoj rečenici ili snižava sentimentalnost ili je, očuđujući je, dokida:

„Sine”, govorila bi mi mama preko telefona, „jedino što želim u ovom životu je vidjeti te opet”. Već bi sljedeću minutu rekla: „Što si radio prije pet minuta, prije nego što si nazvao?” „Pa zapravo sam prao suđe”. „O, pa to je vrlo dobro. Dobro je prati suđe. Katkad je to vraški dobra terapija” (*ibid.*: 451).

Engleskim jezikom Brodskij nastoji pobiti sentimentalnu datost materinskoga jezika, poistovjećujući ga naposljetku s državom koja mu je oduzela i slobodu i obitelj. Ruski je na taj način postao jezik-tlačitelj, ali istovremeno se radilo o jeziku njegove obitelji, najranijih sjećanja, jeziku na kojemu je komunicirao s roditeljima i na kojemu je ispisao više od polovice svoga opusa. Upravo se zato u autobiografskome eseju *Soba i pol* nastojao odmaknuti od sentimentalnosti koju ruski jezik neminovno u sebi nosi (čini mi se da je ona u slučaju prognanih književnika još izraženija, pa je samim

<sup>37</sup> Vidi: V. Šklovskij *Iskusstvo kak priem*, 2018.

time i „opasnija”). Stoga su unutarnji život jedinke i veličanje osjećaja nad razumom – inače ključne odrednice sentimentalizma – u eseju *Soba i pol* zamijenjene apoteozom materijalnih artefakata, unutarnjim životom stvari, predmeta, detalja. Butenko dobro opaža kako u eseju čovjek (pa tako i njegove emocije) žive kroz predmete, jer upravo predmeti postaju važni stanovnici sobe i pol Brodskoga. Tako je, primjerice, krevet njegovih roditelja, koji je za sovjetski stambeni standard bio odveć luksuzan, figurirao kao neka vrsta samosvjesnoga odmetnika, buntovno prkoseći stambenim mjerama i sovjetskim gabaritima:

Sjećam se kako spavaju u njemu svatko na svojoj strani, leđima okrenuti jedno drugome, a između njih – zaljev od zgnječanih deka. Sjećam ih se kako u njemu čitaju, razgovaraju, uzimaju lijekove, kako se bore s raznim bolestima. Pamtim ih kao najsigurnije i najbepomoćnije u njemu. To je bio samo njihov brlog, posljednji otok, mjesto njihove jedine privatnosti koju nitko, osim mene, nije mogao narušiti (Brodsky 2011: 474).

Poetičan opis kreveta kao otoka slobode i toposa intime, odnosno mjesta začeca i odumiranja obitelji, osobito je zanimljiv u usporedbi s antisentimentalnom deautomatizacijom kojoj je sklon Brodskij. Jedan od boljih primjera takve strategije jest vijest o majčinoj smrti, za koju saznaje u telefonskom razgovoru s ocem:

Nismo mogli reći mnogo tijekom tih razgovora, bili smo suzdržani ili indirektni i eufemistični [...] zato nije čudno što se uglavnom ne sjećam detalja, osim očeva odgovora nakon što je majka bila tri dana hospitalizirana. „Kako je Masja”, pitao sam. „Pa, znaš, Masje više nema” (*ibid.*: 496).

Bahtin drži da sentimentalni junak najviše odgovara tendencioznoj književnosti jer kao takav tjera čitatelja da „reagira na junaka kao na živoga čovjeka [...] Junakove nesreće prestaju biti shvaćene kao sudbina, one su posljedica djelovanja zlih ljudi” (Bahtin 1979: 167). Takav je junak u pravilu pasivan, žrtva je okolnosti (društva, zla), a književna djela koja takvo što potenciraju nisu toliko usredotočena na umjetničku vrijednost ili životnost junaka jer im je cilj „probuditi neestetičku socijalnu empatiju ili socijalnu odbojnost” (*ibid.*). Iako je jezični zaokret Brodskoga u *Sobi i pol* neupitno osvetnički (politički) čin, on je – kako je već rečeno – i estetski postupak koji je Brodskom omogućio potrebnu (antisentimentalnu) distancu. Pomoću engleskoga jezika Brodskij ne samo da je podario svojim roditeljima zagrobnu slobodu nego je stvorio žive junake koji se dostojanstveno nose s vlastitom sudbinom u tekstu. Međutim,

treba spomenuti da je 2009. godine intersemiotički prijevod teksta bio vođen sasvim drugom strategijom – sentimentalizmom novoga tipa. U filmskoj adaptaciji eseja Brodskoga (*Soba i pol, ili sentimentalno putovanje u domovinu/Poltory komnaty, ili Sentimental'noe putešestvie na rodinu*, 2009) Andreja Hržanovskoga (koja uključuje i neka druga prozna ostvarenja, kao i određene elemente piščeve biografije), jezik *Sobe i pol* nanovo se mijenja. Film je inspiriran istoimenim esejom i brojnim drugim djelima, no sižeju okosnicu čini upravo život u komunalnom stanu Brodskih do piščeve emigracije i nakon nje. Iako je u filmu mikrokozmos sobe i pol prenesen do najsitnijih detalja, uključujući život svih predmeta s kojima obitelj dijeli prostor, narativna je struktura, pa tako i poredak događaja u filmu – kako je već primijetila Irina Bubina – promijenjena. Međutim, najveća je novost u filmu upravo promjena tona. Umjesto jezične suzdržanosti i antisentimentalnosti koju je Brodskij postigao odlučivši se za engleski jezik, film je pošao upravo suprotni putem, naglasivši emocionalni potencijal teksta, lirsku melankoliju i nostalgичnost (iako ju je Brodskij u eseju dvaput zani-jekao). U filmu se obilno citira, parafrazira ili dijaloški prerađuje esej *Soba i pol* u prijevodu Dmitrija Čekalova (iz 1995. godine), a ne original na engleskom jeziku, što itekako objašnjava potenciranje liričnosti u autorskom čitanju i interpretaciji<sup>38</sup> Hržanovskoga, koji je već u ruskom prijevodu zamijetio lirski ton. Hržanovskij je, k tomu, u razgovoru za časopis *Iskusstvo kino* priznao da je autobiografski esej Brodskoga doživio kao „ispovijed sina stoljeća” (Hržanovskij 2009), čime je intimna ispovijed Brodskoga prerasla u priču jednoga cijelog naraštaja: „Radili smo taj film s mišlju da ga posvetimo sjećanju na naše roditelje”<sup>39</sup>. Upravo je to promijenilo suzdržani ton eseja Brodskoga i urodilo novom sentimentalnošću<sup>40</sup>, koja je najavljena već i u samom naslovu filma. Hržanovskij je, naime, proširio prvobitni naziv eseja dodavši mu svojevrсни podnaslov – *Sentimentalno putovanje u domovinu*<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> U tročlanoj klasifikaciji ekranizacije (transpozicija, komentar, analogija) Geoffreya Wagnera (*The Novel and the Cinema*, 1975), film Hržanovskoga odgovarao bi analogiji, odnosno adaptaciji koja podrazumijeva preobrazbu teksta. Ona čak može biti toliko radikalna da je moguće govoriti o analogiji kao o posve novoj interpretaciji teksta, odnosno sasvim novom umjetničkom ostvarenju (McFarlane 1996).

<sup>39</sup> Cijeli je razgovor s redateljem dostupan na poveznici: <http://www.inoekino.ru/prod.php?id=6389>.

<sup>40</sup> Mihail Ėpštejn 1992. godine predvidio je da će 21. stoljeće vjerojatno postati stoljećem nove sentimentalnosti, koje će se razlikovati od sentimentalizma 18. stoljeća: „Ona neće dijeliti svijet na dirljivo i užasno, dražesno i odurno. Ona će upiti u sebe mnoštvo anti-osjećaja. Bit će dopušteno osjećati sve i svašta, uživjeti se u osjećajnost svakoga predmeta i miješati je s osjećajima drugih predmeta” (Ėpštejn 2019: 468).

<sup>41</sup> Osim aluzije na *Sentimentalno putovanje po Francuskoj i Italiji* L. Sternea, Hržanovskij je vjerojatno imao u vidu dva ruska čuvena putovanja – *Putovanje iz Peterburga u Moskvu* A. Radiščeva koje se uklapa u žanr takozvanoga sentimentalnoga putovanja i *Sentimentalno putovanje. Uspomene 1917.–1922.* V. Šklovskoga kojemu je namjera učiniti svoje putovanje što nesentimentalnijim.

#### 4. ZAKLJUČAK: PROGNAK I ADRESAT

Naposljetku, treba reći da je izbor jezika diktirala i ciljana publika, odnosno adresat. Komu je namijenjen esej Brodskoga? Brodskij nije bio politički autor, odnosno nikada nije napisao nijedno djelo koje bi se moglo svrstati u tzv. angažiranu književnost, iako su sovjetski represivni aparat, koji izjednačuje s robovlasničkim sustavom, te problem (ne)slobode bili česti motivi njegova opusa. U knjizi *Brodskij. Ruski pjesnik (Brodskij. Russkij poët, 2015)* Vladimir Bondarenko objavio je dotad nepoznato pismo Brodskoga Leonidu Brežnev u kojemu budući Nobelovac moli da mu ovaj dopusti ostati „u ruskoj književnosti, na ruskoj zemlji” (Brodskij po Šamir 2015)<sup>42</sup>. Kada je Brodskij 1972. godine napuštao Rusiju, napisao je Brežnev pismo u kojemu naglašava da Rusiju napušta protiv svoje volje, ističući također da želi ostati aktivan sudionik na ruskoj književnoj sceni i naglašavajući svoju pripadnost ruskome jeziku:

Ja pripadam ruskoj kulturi, njezin sam sastavi dio, element te da nikakva promjena mjesta ne može utjecati na takav konačni rezultat. Jezik je kudikamo drevnija i neminovnija stvar od države. Ja pripadam ruskome jeziku, a kada je država u pitanju, stava sam da pišćev patriotizam definira način na koji on stvara na jeziku naroda s kojim živi, a ne zavjeti na sudu (Brodskij prema Šamir 2015).

Prelazak na engleski jezik možemo, dakle, tumačiti kao antipatriotski čin. Status književnoga emigranta neminovno je politički, što znači da zaokret k engleskome jeziku u esejistici Brodskoga svakako valja tumačiti kao politički iskaz. Štoviše, Jangfeldt u svojoj studiji podsjeća da je i na svoj „neuobičajeni” ruski jezik, na kojemu je napisao govor na dodijeli Nobelove nagradu, Brodskij gledao kao na proameričku gestu: „Moj je ruski pomalo čudan, nije li? – upitao je Iosif. Koma<sup>43</sup> se složio, rekavši da i u egzaktnim znanostima estetika uvijek nadmašuje etiku. Iosif se razveselio poput djeteta i pucketajući prstima objasnio da je to njegova ‘američka gesta’” (Jangfeldt 2011: 270). Već je rečeno da je Brodskij bio svjestan činjenice kako nije bilo u interesu sovjetske Rusije da on piše svoja djela na engleskom jeziku. Uostalom, Brodskij u eseju naziva Oktobarsku revoluciju prijelomnim povijesnim trenutkom koji oza-

<sup>42</sup> Citat je preuzet s poveznice: <https://zavtra.ru/blogs/ryizhij-s-litejnogo>.

<sup>43</sup> Nadimak čuvenoga rusko-američkoga lingvista, semiotičara i kulturnoga antropologa Vjačeslava Ivanova.

konjuje u Rusiji ropstvo, a njezine logore smatra okrutnijim od nacističkih<sup>44</sup>. Pisati na engleskom jeziku koji mu osigurava nesentimentalnost, ujedno mu je omogućilo da u metafizičkom smislu oslobodi vlastite roditelje od okova totalitarne države koja ih je držala u zatočeništvu. Iako su Marija Vol'pert i Aleksandr Brodskij umrli kao zatočnici, sve dok oni nastave živjeti u tekstu na engleskom jeziku koji pripada američkoj kulturi, to znači da ih je Brodskij uspio „spasiti”, osiguravši im da napokon dospiju do druge obale i „osvetivši” se tako svojoj bivšoj domovini.

Valja upozoriti i na pitanje adresata, koje nipošto nije nevažno za jezični zaokret Brodskoga. Kao što je u eseju opisao rigidnost sustava koji je sustavno odbijao molbe da roditelji posjete svoga jedinoga sina, tako je bio svjestan da bi istu sudbinu dijelila i njegova djela na ruskome jeziku. Brodskomu je bilo jasno da je izgubivši sovjetsku putovnicu izgubio i status ruskoga književnika, a samim time i ruskoga čitatelja, zbog čega nijedno njegovo djelo nije bilo moguće objaviti u sovjetskoj Rusiji sve do kraha SSSR-a. Ista bi sudbina snašla i esej *Soba i pol* da je, kojim slučajem, napisan na ruskome jeziku. Brodskij otvoreno progovara o nedostatku adresata u Rusiji. Komu da uopće piše svoj esej – pita se u *Sobi i pol* – znajući da bi onima, kojima bi njegove riječi u domovini mogle biti namijenjene, bile tek bolan spomenik *surove epohe*<sup>45</sup>:

Tko bi ih u tom slučaju čitao? Šačica emigranata čiji su roditelji umrli ili će umrijeti u sličnim okolnostima? Oni i predobro znaju tu priču. Znaju kakav je osjećaj kada ti ne dopuste da posjetiš vlastite majke i očeve na smrtnoj postelji; poznata im je tišina koju čuju nakon što upute molbu za hitnu vizu da prisustvuju pogrebu člana obitelji (*ibid.*: 460–461).

Ipak, već 1990-ih godina, čak se dva ruska prijevoda *Sobe i pol* upisuju u rusku postsovjetsku književnost. Svojevrsna revizija prošlosti prisutna je već i u nekim zabranjivanim djelima kasnoga socijalizma, a osobito je izražena u stvaralaštvu moskovskih konceptualista (L. Rubinštejn, D. Prigov, T. Kibirov, V. Nekrasov i dr.) i predstavnika likovnoga soc-arta (V. Komar, A. Melamid, Ė. Bulatov i dr.) 1970-ih i 1980-ih godina. Međutim, upravo će ruski postmodernisti (poput V. Erofeeva, V. Sorokina, V. Pelevina i sl.) 1990-ih godina stupiti u intenzivni dijalog sa sovjetskim jezikom, mentalitetom, tabuima i sovjetskim soerealističkim kanonom. Devedesetih godina „suvremena sovjelogija [...] doživljava pravi boom” (Peruško Vindakijević

<sup>44</sup> „[...] odjednom sam pitao [oca] čiji su koncentracijski logori gori: nacistički ili naši. ‘što se mene tiče’, odgovorio je, ‘radije bih da me odmah spale nego da umirem polaganom smrću otkrivši u tom procesu smiso’” (Brodsky 2011: 501).

<sup>45</sup> Posrijedi je citat iz *Sjevernih elegija (Severnnye èlegii)* Anne Ahmatove na koje se poziva u eseju.

2018: 16). Drugim riječima, upravo se pred kraj perestrojke i početkom devedesetih godina ruska postsovjetska humanistika okreće k minuloj sovjetskoj prošlosti, što je urodilo objavljivanjem niza kulturno-povijesnih i teorijskih radova<sup>46</sup> koji su okrenuti k izučavanju sovjetskoga totalitarnog diskursa. Evgenij Dobrenko naziva staljinizam „genetskom bolešću postsovjetskoga društva” (Dobrenko 2009) te preuzima na svoj način tezu ruskoga povjesničara Mihaila Geftera koji je držao da 21. stoljeće mora razriješiti i pobijediti staljinizam: „Projekt postsovjetske nacionalne gradnje predodređen je na propast ne bude li se ta bolest izliječila ili barem dijagnosticirala” (Dobrenko 2009). Činilo se da je rusko društvo devedesetih godina bilo spremno suočiti se s dijagnozom. Ruski prijevodi eseja *Soba i pol* Iosifa Brodskoga ne samo da je vratio prognanoga autora svojoj prvoj književnoj domovini nego je poslužio mnogim filolozima i kulturolozima kao važna referenca u rekonstrukciji i reinterpetaciji nestale sovjetske Atlantide.

<sup>46</sup> Vidi: E. Dobrenko. *Stalinskaja kul'tura: dvadcat' let spustja*, 2009.

## LITERATURA

- BAHTIN, M. 1979. *Ėstetika slovesnogo tvorčestva* (priređio S. Bočarov). Moskva: Iskusstvo.
- BETHEA, D. M. 1995. „Brotsky’s and Nabokov’s Bilingualism(s): Translation, American Poetry, and the Muttersprache”. *Russian Literature*, Sv. 37, Br. 1–2: 157–184.
- BLJUM, A. 2000. *Sovetskaja cenzura v epohu total’nogo terrora. 1929 – 1953*, <http://opentextnn.ru/censorship/russia/sov/libraries/books/blium/total/> (20.9.2024.).
- BOJM, S. 2002. *Obščie mesta. Mifologija povsednevoj žizni*. Moskva: NLO.
- BONDARENKO, V. 2015. *Brodskiĭ. Russkiĭ poët*, <https://brodsky.livejournal.com/481089.html> (18.8.2024.).
- BOYM, S. 1996. „Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky”. *Poetics Today*, Sv. 17, Br. 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II. Duke University Press: 511–530.
- BOŽIĆ, R. 2023. „K voprosu o perevode poëzii – dva perevoda stihotvorenija I. Brodskogo ‘Niotkuda s ljubov’ju...’ na horvatskiĭ jazyk”. *I. A. Brodskij: pro et contra. Sv. 2. Iosif Brodskij v mirovoj kul’ture*. Prir. O. Bogdanova, A. Stepanova. SPB: RHGA: 823–829.
- BRODSKY, J. 1972. „A Writer is a Lonely Traveler, and No One is His Helper”. *New York Times Magazine*: 78–87.
- BRODSKIĬ, I. 1995. *Poltory komnaty* (preveo Dmitriĭ Čekalov). *Novyj mir*, Br. 2, [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1995/2/poltory-komnaty.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1995/2/poltory-komnaty.html). (10.9.2024.).
- BRODSKY, I. 1995. „Collector’s Item”. *On Grief and Reason*. Farrar Straus Giroux: 149–197.
- BRODSKY, J. 2011. „A Room and a Half”. *Less Than One. Selected Essays*. London: Penguin Books: 447–501.
- BRODSKY, J. 2011. „Less Than One”. *Less Than One. Selected Essays*. London: Penguin Books: 3–33.
- BRODSKY, J. 2011. *Less Than One. Selected Essays*. London: Penguin Books.
- BRODSKIĬ, I. 2015. *Monolog Brodskogo. K 75-letiju so dnja roždenija Iosifa Brodskogo. Zapis’ nemeckoj perevodčicy Birgit Fajt*, 1991, London, <https://evakroterion.livejournal.com/488135.html> (5.9.2024.).
- BRODSKIĬ, I. 2016. „Sostojanie, kotoroe my nazyvaem izgnaniem”. U: I. Brodskij. *Pohvala skuke*. Sankt-Peterburg: Lenizdat, 110–126.
- BRODSKIĬ, I. 2018. *Poët i proza*. <https://rsp-souz.ru/stati/filosofiya-tvorchestva/441-iosif-brodskij-poet-i-proza.html> (3.8.2024.).
- BRODSKIĬ, I. 2022. *Poltory komnaty. In A Room and a Half* (preveo Maksim Nemcov).

- Moskva: Azbuka.
- BUTENKO, Ju. 2010. „Poltory komnaty I. Brodskogo kak istorija častnoj pamjati”. U: V. I. Kozlova (ur.). *Pristal'noe pročenie Brodskogo. Sbornik statej*. Rostov na Donu: NMC Logos: 172–178. [http://nevmenandr.net/scientia/sbornik\\_new.pdf](http://nevmenandr.net/scientia/sbornik_new.pdf) (17.9.2024.).
- COETZEE, J. M. 1996. „Speaking for Language”. *The New York Review of Books*, <https://www.nybooks.com/articles/1996/02/01/speaking-for-language/>.
- DIMENT, G. 1993. „English as Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings”. *The Slavic and East European Journal*, Sv. 37, Br. 3: 346–361.
- DOBRENKO, E. 2009. *Stalinskaja kul'tura: dvadcat' let spustja*. Novoe literaturnoe obozrenie, Br. 1, <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/1/stalinskaya-kultura-dvadczat-let-spustya.html> (21.9.2024.).
- ĖPŠTEJN, M. 2019. *Postmodernizm v Rossii*. Moskva: Azbuka.
- GORELOV, O. 2010. *Peterburgskij tekst v hudožestvennoj koncepcii I. Brodskogo*, [http://ivanovo.ac.ru/upload/medialibrary/a4b/Gorelov\\_O\\_S\\_-\\_Peterburgskiy\\_text\\_v\\_khudozhestvennoj\\_kontseptsii\\_I\\_Brodskogo.pdf](http://ivanovo.ac.ru/upload/medialibrary/a4b/Gorelov_O_S_-_Peterburgskiy_text_v_khudozhestvennoj_kontseptsii_I_Brodskogo.pdf) (10.9.2024.).
- HRŽANOVSKIJ, A. 2009. „V storonu fil'ma 'Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu'”. *Iskusstvo Kino*, Br. 5, <https://old.kinoart.ru/archive/2009/05/n5-article19> (18.9.2024.).
- HRŽANOVSKIJ, A. 2009. *Poltory komnaty, ili sentimental'noe putešestvie na rodinu*, <http://www.inoekino.ru/prod.php?id=6389> (17.9.2024.).
- JANGFEL'DT, B. 2012. *Jazyk est Bog. Zametki ob Iosife Brodskom*. Moskva: Astrel': CORPUS.
- KÖNÖNEN, M. 2003. „*Four Ways of Writing the City*”: *St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky*. Helsinki: Helsinki University Press.
- KULLÈ, V. 2003. „Putevoditel' po pereimenovannoj poëzii”. U: Ja. Gordin (prir.). *Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'*. Sankt-Peterburg: Zvezda.
- LOSEV, L. 2008. *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii*. Moskva: Molodaja gvardija.
- MATIČ, O. 2014. „*Literatura tret'ej volny: granicy, ideologija, jazyk*”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, Br. 3, [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/127\\_nlo\\_3\\_2014/article/10998/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/127_nlo_3_2014/article/10998/) (4.9.2024.).
- McFARLANE, B. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- MEDVEDEV, S. 2019. *Gospoža Cenzura*, <https://www.svoboda.org/a/29871358.html> (23.9.2024.).
- PAVLENKO, A. 1998. „Second Language Learning by Adults: Testimonies of Bilingual

- Writers". *Applied Linguistics*, Sv. 9, Br. 1: 3–19.
- PERUŠKO-VINDAKIJEVIĆ, I. 2018. *Od Oktobra do otpora. Mit o sovjetsko-jugoslavensko-me bratstvu u Hrvatskoj i Rusiji kroz književnost, karikaturu i film (1917. – 1991.)*. Zagreb: Fraktura.
- POLUHINA, V. 2003. *Proza Iosifa Brodskog: prodolženie poèzii drugim sredstvami. Poètika Iosifa Brodskog*. Ur. V. Poluhina, I. Fomenko, A. Stepanov. Tver': Tverskoj gosudarstvennyj universitet, 9–27.
- POLUHINA, V. 2019. „Amerikanskij poèt Joseph Brodsky". *Zvezda*, Br. 9, <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=3619> (22.9.2024.).
- SAID, E. 2012. *Reflections on exile and other Literary and Cultural Essays*, London: Granta, [http://www.mcrg.ac.in/RLS\\_Migration/Reading\\_List/Module\\_A/65.Said,%20Edward,%20Reflections\\_on\\_Exile\\_and\\_Other\\_Essay\(BookFi\).pdf](http://www.mcrg.ac.in/RLS_Migration/Reading_List/Module_A/65.Said,%20Edward,%20Reflections_on_Exile_and_Other_Essay(BookFi).pdf) (14.7.2024.).
- SINJAVSKIJ, A. 2001. *Osnovy sovjetskoj civilizacii*: Moskva: Agraf.
- SKRJABINA, T. *Literatura ruskogo zarubež'ja. Ėnciklopedija Krugosvet*, [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/LITERATURA\\_RUSSKOGO\\_ZARUBEZHJA.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/LITERATURA_RUSSKOGO_ZARUBEZHJA.html) (16.9.2024.).
- STAKHNEVICH, J. 2006. „A Total Embrace of Being: A Bilingual Journey of Joseph Brodsky". *South Atlantic Review*, Sv. 71, Br. 2: 11–30.
- STEINER, G. 1971. *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. New York: Atheneum. [https://archive.org/stream/SteinerGeorge\\_201504/Steiner%2C%20George%20-%20Extraterritorial%20%28Atheneum%2C%201976%29\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/SteinerGeorge_201504/Steiner%2C%20George%20-%20Extraterritorial%20%28Atheneum%2C%201976%29_djvu.txt) (20.7.2024.).
- ŠAMIR, I. 2015. *Ryžij s Litejnogo*. <https://zavtra.ru/blogs/ryizhij-s-litejnogo> (19.9.2024.).
- ŠKLOVSKIJ, V. 2018. *Iskusstvo kak priem*, <http://discours.philol.msu.ru/wp-content/uploads/2018/09/Виктор-Шкловский.-Искусство-как-прием.pdf> (22.9.2024.).
- ТОПОРОВ, В. 2003. *Peterburgskij tekst ruskoj literatury*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo – SPB.
- VOLKOV, S. 2000. *Dialogi s Iosifom Brodskim*: Moskva: Izdatel'stvo Nezavisimaja Gazeta.
- WAGNER, G. 1975. *The Novel and the Cinema*: Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

LANGUAGE AS ANTISENIMENTAL PROCEDURE:  
THE ESSAY *IN A ROOM AND A HALF* BY IOSIF BRODSKY

---

IVANA PERUŠKO

---

ABSTRACT

One of the most important representatives of the extraterritorial literature (G. Steiner's term) and literary bilingualism of the 20th century was undoubtedly Russian-American writer Iosif Brodsky, whose work is written in two languages – Russian and English. During Brodsky's lifetime in Russia, the English language was the language of "spiritual exile" (as pointed out by S. Boym in the book *Obščie mesta. Mifologija povsednevnoj žizni*, 2002). This study seeks to investigate not only the contextual factors, but also the textual changes that occur in the English essays written by Brodsky. The aim of this paper is to investigate the textual consequences of such a linguistic turn, that is, the writer's decision to write his autobiographical prose – the essay *In a Room and a Half* (1986) – in English. One of the conclusions reached by the research is that Brodsky's choice of English is an anti-sentimental linguistic confrontation with the former homeland that resulted in formalistic astonishment, that is, deautomatization of the memory of his parents as victims of the totalitarian regime.

KEYWORDS:

*Literature in exile, Iosif Brodskij (Joseph Brodsky), literary bilingualism, English essays, antisentimental deautomatization*

## | PRIKAZI / REVIEWS |

## DRUŠTVENO ZNAČENJE JEZIKA

**Dražen Pehar: *Jezik kao tvorac kolektivnoga tijela – naturalistička perspektiva*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada Napredak futura.**

**2023. ISBN: 978-953-169-516-9**

UDK: 81'37\*

81'27

DOI: 10.15291/csi.4618

Nedvojbeno je da jezik igra posebnu ulogu u svakom društvu. Ova monografija tom se problematikom bavi iz različitih perspektiva. Politolog, filozof i prevoditelj Dražen Pehar u djelu daje opsežan pregled i modelira teorijsku raspravu o pitanjima filozofije jezika u pet većih poglavlja.

Autor u svom uvodu ističe činjenicu da posebno važni dijelovi tijela poput očiju (ali i ušiju, ruku ili nogu) imaju važnu ulogu u različitim konstelacijama. To je povezano s vidom, koji u nekim slučajevima nije moguć zbog sljepoće, i u tom kontekstu dolazi do izražaja jezik: omogućuje kontakt i s onima koji vide i s onima koji ne vide (str. 15). Drugim riječima, ovaj prikaz daje nadu u promišljen pristup autora koji se metaforički i konceptualno obraća filozofskom pogledu na jezik.

Kako se jezik može učinkovito koristiti i zašto je fokus na analogiji kao oruđu propituje se u prvom poglavlju. Pehar ističe da se time stvaraju kolektivni identiteti i strukturira taj pogled. Slijedeći lingvističke filozofske radove Wittgensteina, Austina, Searlea i drugih, zapravo ima smisla vidjeti jezik kao društveno relevantnu radnju (str. 22). Jezik je dakle tehnologija koja omogućuje određene procese (tzv. *tool-making*; str. 26). Ono što autoru nedostaje u raspravi o prirodi ovog „instrumenta” jest teorijski okvir, o čemu govori na sljedećim stranicama. Jezik se, dakle, može koristiti ciljano ako ga – a evo nas opet u uvodu – koristi osoba koja vidi da bi pomogla slijepoj osobi. Na ovom jednostavnom, ali živopisnom primjeru autor temelji „evolucijsko-somatocentričnu teoriju” (str. 31). Drugim riječima, za njega je jezik proteza koja je povezana s etičkim pitanjima i stoga se mora pomiriti s kolektivnim tijelom mišljenja (str. 33, 46). To u konačnici znači da bez jezika postoje značajna osobna i društvena

ograničenja. Kao što je poznato, upravo je to temeljna funkcija svakog jezika, a to je omogućiti ljudima da međusobno razmjenjuju ideje i na taj način oblikuju vlastite živote, ali i zajednički život.

Drugo poglavlje govori o usvajanju jezika, a posebno o procesu koji vodi do učenja kako se služiti jezikom. Polazi se od toga da se jezik uvijek prenosi sa starijih na mlađe te da je za učvršćivanje znanja potreban trening, sličan tjelesnoj aktivnosti (koja je ovdje opet metaforički podvučena; str. 50–51) ili oponašanju proceduralnih procesa (str. 53–55). Ovaj dio knjige odražava brojne ideje o dječjem usvajanju jezika, s čime se može složiti bez oklijevanja, čak i ako se gotovo ne uzimaju u obzir nova lingvistička znanja dostupna o ovoj temi. Također se ističe da je riječ o prenošenju jezičnih standarda koji se, osim na standardni jezik, odnose i na srodne pragmatičke formulacije i odgovarajuće situacijsko jezično djelovanje. Istodobno, autor žali što su kategorije poput standarda ispravnosti očito zanemarene u našem postmodernom svijetu (str. 60–61, 67) i nije posve u krivu.

U trećem poglavlju Dražen Peهار najjasnije se bavi naturalističkom perspektivom, kojoj daje središnje mjesto. Iako za sebe ne kaže da je neurolog, fiziolog ili evolucijski lingvist, naglašava da „s obzirom na ključnu ideju ove knjige, ne bi bilo besmisleno posvetiti jedno poglavlje razmišljanju o fizičkim ili materijalnim osnovama ključnih funkcija jezika” (str. 69). Multimedijalnost igra važnu ulogu u obradi jezičnih jedinica (str. 70–71), a u materijalnom supstratu autor vidi i bitnu osnovu potrebe za primjerenom uporabom jezika. Time se, između ostalog, može osigurati proces preživljavanja (str. 75). Sljedeće ukazuje na prirodu evolucijskih bioloških, anatomskih i neuroloških komponenti koje imaju veze s posebnim položajem čovječanstva u prirodi. U taj se kontekst stavlja razvoj i praktična nužnost jezika kao sredstva komunikacije. Biološki preduvjeti za to vide se kao supstrat, procesi reprodukcije jezičnih jedinica nalikuju imitacijama (str. 89). I s ovakvim se pristupom u knjizi može složiti, ali se neizbježno podsjeća na teoriju ekolingvistike. Kao što je poznato, to znači da su analogije između flore i faune s jedne strane i strukture jezika s druge strane jasno vidljive. Na primjer, Einar Haugen govori o tome da se interakcije među jezicima u višejezičnim društvima moraju kritički procjenjivati. Zanimala ga je jezična ekologija koja je trebala istražiti kako se konkretan jezik ponaša u interakciji sa svojom konkretnom okolinom (Haugen 1972: 325). U konačnici, također se radi o stvaranju temelja za održivost u kolektivnom okviru koji funkcionira na usporediv način. Činjenica da se to može prenijeti i iz osobnog interesa i u odnosu na govornika i njegovu jezičnu biografiju i cje-

lokupnu životnu organizaciju bitan je dio pristupa ekolingvistike (kod Pehara se taj problem naziva „kolektivno tijelo”, str. 87 i dr.). Poglavlje je obrađeno i dopunjeno raspravom o komunikaciji i tehnologiji životinja (str. 91–103, vidi također pregled u radu Penz, Fill 2022: 241–242).

Četvrti dio ove knjige bavi se temom „laganja i metafora”. Autor laž vidi kao zlouporabu jezika, a ne kao doprinos nekom kolektivnom tijelu (str. 104). Po njegovu mišljenju, jezik koji stvara kolektivna tijela „nudi najbolji način da (...) opiše i uvjerljivo objasni onu vrstu povrede koju laganje prouzrokuje” (str. 106). Laž se stoga koristi kao sredstvo protiv bližnjih, ali šteti i samom lažljivcu (str. 107, 112). Drugačija je situacija s metaforama, jer one pokazuju kreativnost i teoretičarima predstavljaju jedan od najzanimljivijih fenomena (str. 120). Ovdje se raspravlja o referencama na antičke i moderne autore koji istražuju pitanje metafore (str. 128–133). Kao rezultat toga, Pehar također sebe vidi potvrđenim u viđenju da jezik služi u kontekstualizaciji „protetske i etikom vođene multiplikacije tijela i tjelesnih sposobnosti” (str. 135). Načelno se može reći da su uz stvarno proučavanje metafora, čiju su semantiku opširno opisali George Fillmore i Mark Johnson (Fillmore/Johnson 1980), jezična područja poput frazeologije također blisko vezana uz ovu temu, a posebno da je slavistika na tom području postigla značajne rezultate i ima gotovo iscrpan opus.

Kolektivne vrijednosti tijela, dediskurzacija i fatička funkcija jezika u fokusu su petog poglavlja. Kolektivna dobrobit jezika tumači se činjenicom da on svoju posredničku funkciju između pojedinaca ostvaruje samo kad je kontekstualiziran, ali je istovremeno inspiriran kolektivnim vrijednostima (str. 139, 148). Dediskurzacija se, pak, javlja kada sugovornik više ne uživa povjerenje. Zbog toga je moralno isključen iz kolektivnog diskursa (str. 149). To također ima za posljedicu da postoje situacije u kojima jezik ne funkcionira kao tvorac kolektivnoga tijela (str. 157), već, naprotiv, može uzrokovati blokadu svih odnosa i kreira važne probleme (str. 164). Na kraju se komentira fatička funkcija jezika i u ovom kratkom dijelu na koncu rada nalazimo neke odgovore na povijest lingvistike i teorijska razmatranja Karla Bühlera i posebno Romana Jakobsona (str. 166). Fatičku funkciju autor smatra temeljem mira i civiliziranog suživota među društvima (str. 171). To također objašnjava zašto u svom sažetku govori o činjenici da je jezik inherentno etičan i da uopće omogućuje suradnju (str. 181).

Dražen Pehar predstavlja nam čitanu monografiju koja potiče nova razmišljanja o prirodi jezika. Temeljno je nadahnut teorijsko-filozofskim raspoloženjem

i pokazuje koliko se u praktičnim konstelacijama može prepoznati analogija između jezičnih i društveno-kolektivnih fenomena. Knjiga je stoga posebno prikladna za jezikoslovce, ali i za svakoga tko želi više znati i promišljati o funkciji jezika.

## LITERATURA

- FILLMORE, George i Mark JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The Chicago University Press.
- HAUGEN, Einar. 1972. „The ecology of language”. *The ecology of language: Essays by Einar Haugen*. Ed. by Anwar S. Dil. Stanford, CA: Stanford University Press: 325–339.
- PENZ, Hermine i Alwin FILL. 2022. „Ecolinguistics: History, today and tomorrow”. *Journal of World Languages* 8, 2: 232–253.

Martin Henzelmann

| **IN MEMORIAM** |

# IDEJA VITALITETA KAO SVETI MEDITERANSKI INAT

## *O pjesništvu Zlatana Jakšića*

UDK: 821.163.42-1.09 Jakšić, Z.

DOI: 10.15291/csi.4620

Poezija Zlatana Jakšića (1924. – 2007.) skriveni je biser hrvatske dijalektalne poezije. Neprijeporno je da Zlatanu Jakšiću, pjesniku koji je toplinom bračke čakavice opjevao život čovjeka Mediterana, pripada mjesto u hrvatskom nacionalnom kanonu. Međutim, ne bilježe ga ni antologije ni leksikoni. Govori ta činjenica da se pogled na dijalektalnu književnost kao na ravnopravan dio književnoga kanona, od polemika Zvane Črnje i njegova osnivanja Čakavskoga sabora 1970-ih godina do danas, nije promijenio. Ta činjenica isto tako govori o bolnoj indiferentnosti hrvatske književne povijesti koja olako propušta ono što ne razumije. No, propustiti poeziju Zlatana Jakšića značilo bi biti bitno zaknut za spoznaju o specifičnostima hrvatske inzularne književnosti druge polovice 20. stoljeća.

Jakšićeva poezija – od prve do posljednje zbirke – poezija je Jadranaca koji životnom vedrinom prkose sudbini birajući ideju vitaliteta kao sveti mediteranski inat. Poezija je to puna drame, ona ni čitatelja ni slušatelja ne ostavlja ravnodušnim, uvlači ga u ritam i dinamiku vlastite mjere i igre. Tema koja se poput niti prepoznatljivosti provlači Jakšićevom poezijom mogla bi se sažeti kao život Brača ili život na Braču. Naizgled bi moglo djelovati da je riječ o uskim ili ponavljajućim motivima, međutim u tome se i krije tajna Jakšićeve poezije kao velike – on uspijeva pjesničkom pričom o Braču i Bračaninu poetski iskazati mitski život otoka i Mediterana. Čitajući Jakšićevu poeziju, od prve zbirke *Zavtri i spjaže* iz 1958. godine do posljednje *Pivac na humaru* iz 2002. godine, mogla bi nam se nametnuti metaforična slika njegove lirike u kojoj se ravnopravno izmjenjuju poetični Vladimir Nazor, u svojoj oglazbljenoj nježnosti lirske riječi, i Grk Zorba u svom prkosnom, satirskom humoru. Sve je to jedan jedinstveni čovjek otoka.

Već u prvoj zbirci poezije *Zavtri i spjaže* Jakšić je već potpuno definirao i tematsku i stilsku poetiku pjesničkoga iskaza. Početak je to kreacije mitologije otoka u malom. Svaka je pjesma mali otočni događaj, običaj, anegdota koja prerasta u dramulet. U tom se kontekstu Zlatan Jakšić pokazuje kao vrstan kreator kompozicije unutar koje čestim gradacijama postiže specifičnu ritmičnost i dinamiku. Primjer kompozicijskoga sklada

zasigurno je pjesma „Jutro” kojom dočarava živopisnu otočnu užurbanost s prepoznatljivim topoima otočnog života: cijela je pjesma radostan splet slike i glazbe koju pjesnik postiže majstorskim variranjem glagola – *zaškripju, kašjat, rasplaču, iskat, putuju*. U ovoj je zbirci svoje mjesto pronašla i antologijska pjesma „Lumbrela”. U njoj je pjesnik uspio uvezati doživljaj tipično otočnog (toplog) humora sa sudbinom siromašnog malog čovjeka, povratnika iz Amerike, u jedinstveni motiv „lumbrele”, kišobrana koji se kao identitetska naljepnica vezuje uz sliku Bračanina. Svojim osjećajem za humor, a koji dobrim dijelom postiže vedrim kontrastiranjem tipičnih slika, Jakšić opjevava tešku sudbinu otočanina koji je nagnan siromaštvom napustio dom otputivši se u Argentinu, da bi se u konačnici vratio još siromašniji negoli je to bio ranije. Kišobran kao „gospodski”, ali i tipično brački rekvizit, u tom ga je smislu učinio važnijim, donio mu svijest dostojanstva. Na tom je tragu i pjesma „Perinac”. Ona tematizira težak život malog čovjeka, otočnoga „lera”, koji je život proveo na ribarnici a da nije okusio ni „zubaca ni triju”. Piše Jakšić i o bračkoj petradi, gomilama, ćulcima i tovarima, kao i o neobičnim otočnim običajima, te ih sve zajedno uvezuje u simbolički raster bračkoga kulturnog pejzaža.

*Snig na Braču* zbirka je koja svojom naslovnom pjesmom evocira kontrastnu dimenziju pjesništva Zlatana Jakšića. Figurom kontrasta pjesnik osim dramatičnosti postiže upečatljivu poentu. U ovoj je zbirci pjesnik otvoren motivima kojima bi mogao kreirati tipični leksikon Brača. Pravi je primjer njegova „pjesničkog leksikona” primjerice pjesma „Da se je napivat pa onda umrit” u kojoj donosi niz bračkih fraza koje tumači anegdotalnim poetskim krokijima. Nosiva pjesma cijele zbirke zasigurno je „Vrime od škoja” posvećena „šjori Mariji iz Studene”; tretirana u igri dosjetljivih kontrasta vjetrova i ženskih figura otoka. Zbirka *Snig na Braču* čita se i kao kronika Brača jer Jakšić je pjesme posvetio konkretnim i na Braču vjerojatno i danas prepoznatljivim ljudima i događajima, kao što su to pjesme „Anti Žeravici”, „1935. godine”, „Stari Žura” ili „Naš Boćin”. Često Zlatan Jakšić isti motiv varira kroz više pjesama. Zapravo, pojedini motivi – brački pejzaž, povratnici iz Amerike ili život onih koji čekaju na konačan povratak svojih članova obitelji s drugih kontinenata, stalna su njegova preokupacija. Zanimljivo je u tom kontekstu primijetiti da se pjesnički iskaz, njegova imaginacija tu ne umaraju. Dapače! Svaki novi iskaz donosi svježe viđenje i novu dramu. Jer za Jakšića kao i za sve otočane, srce otoka – trg i kale – zamišljeni su *teatrum mundi*. I doista, ta pozornica svijeta u malom uspijeva očuvati uspomene na neobične, ali i posve obične karaktere, domišljatosti i spletke, nade i propala očekivanja. U zbirci *Vrime od škoja* uza sve Jakšićeve šaljive dosjetke i oglazbljene rime, čitatelj doživljava i prepoznaje ideju prolaznosti. Dirljiva je u tom smislu pjesma „Laka mu zemja!” koja izdvojenim i zaključnim stihom – „I svako čudo za tri dana...” – a riječ je o nedovršenoj pučkoj izreci, aludira na prolaznost i neumoljivu kolotečinu života pod kojom nestaju i bol i tuga. Na tom je tragu

i pjesma „Domaća filozofija” koja počinje legendarnim Jakšićevim stihovima „Život je škatula tabaka / koja se je počela praznit / čin si usta pomaka...”. I doista, ulazeći to dublje u živopisne slike i meki ritam zvukovnih figura, čitatelj zamišlja i vidi otočanina, čovjeka, koji prazni svoju škatulu – bilo da je ostao na školu ili otplovio u novi svijet u kojemu se Brač nazire tek kao kapljica uspomene. Svaki život, sve što je ljudsko, miris je tabaka što brzinom vapura nestaje. U zbirci *Vrime od škoja* pjesnik se otvara i širim oblicima, pjesme mu postaju razvedenije, a time otvorenije fabulativnosti. Očito je to bilo njegovo poetsko zrenje, jer posljednja zbirka *Pivac na humaru* vrhunac je njegove priče u pjesmi. Simbolični pivac na humaru, odnosno pijetao na dimnjaku, sažima bitno od otočne filozofije života. Naslovna pjesma zbirke priča je o ženi koja čeka supruga da se vrati s mora, i dok se on ne vrati, njezina je kuća, ognjište hladno jer nema tko popraviti pijevca na dimnjaku. Sliku teške sudbine žena, svih hrvatskih otočnih Penelopa, Zlatan Jakšić lišava patetike, te svojim specifičnim smijehom kroz suze u zaigranosti jezika i slika odaje im počast jer su svojom strpljivošću i snagom odolijevale vremenu. Čekanje od blagdana do blagdana, slika je nade ne samo u povratak s plovidbe nego i u sam smisao života. Pjesma nade, zaogrnutu ritmom prave drame, zasigurno je i „Braški kalendar”. Pjesnik ideji prolaznosti odolijeva lirskim prepričavanjem običaja, sjećanja, anegdota vezanih uz liturgijsku godinu – pa tako život Brača pratimo od blagdana Male do Velike Gospe. Sva u užurbanom ritmu, ona upozorava na brzo odmicanje vremena, a svojom cikličnom kompozicijom, na idejnoj ga razini smiruje, pripitomljuje vezujući uz dane po kojima otok i otočni svijet doživljava ukupnost vlastite egzistencije.

U zaključnom promišljanju o pjesništvu Zlatana Jakšića nameće nam se sljedeća misao – da je ovaj pjesnik napisao samo dvije pjesme – „Snig na Braču” i „Braški kalendar” – upisao bi se u književnu povijest Brača, ali i u antologijske izbore hrvatske lirike 20. stoljeća. Živeći svoj profesorski poziv u Zadru, gradu otvorenom moru i nebu, rodni je otok nosio kao iskonsko nadahnuće. Djetinja zaigranost koja ga je vezivala uz odrastanje na Braču, nevin i vedar pogled na svijet, postali su temeljne označnice njegove pjesničke poetike. Promatrajući Jakšićev pjesnički opus unutar povijesti hrvatske književnosti 20. stoljeća, smještamo ga uz bok dva jadranska velikana – naime za hrvatsku je književnost Jakšićeva poezija ono što su drame Ranka Marinkovića nadahnute Visom, odnosno čakavski *intermezzi* Živka Jeličića iz njegove proze. Prepoznati i jezičnom čarolijom otkriti nerv mediteranskoga čovjeka – to je uspjelo ovoj trojici. Za njih je život uistinu „škatula tabaka”, koji prođe u brzini jednog okretaja na pozornici života. Lirika Zlatana Jakšića ostaje prepoznatljiva po svojoj vedrini i zaigranosti, nježnom i toplom čakavskom izrazu, jeziku stvorenom za lirsku nježnost, slikanje djetinjih uspomena.

Sanja Knežević

# PROSTORNA KONCEPTUALIZACIJA HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI 19. I 20. ST.

UDK: 821.163.42“18/19“

DOI: 10.15291/csi.4619

Stota godišnjica rođenja i sedamdeseta godišnjica znanstvenoga rada Aleksandra Flakera povod je refleksiji njegovih književno-znanstvenih promišljanja koja su, možemo to reći bez zadržke, postavila temelje moderne znanosti o književnosti u hrvatskom, ali i širem slavističkom kontekstu. Radovi ovog glasovitog rusista, čija promišljanja nadilaze užu specijalizaciju rusističke kabanice, uvelike su zadužili znanost o književnosti pri čemu pojmovi i koncepti poput „stilskih formacija”, „poetike osporavanja”, „proze u trapericama” i dr. čine abecedu gradiva svakog filološkog studija u zemlji i šire. Ovaj rusist po vokaciji, komparatist po metodologiji i kozmopolit po kulturnom habitusu značajan je dio svog opusa posvetio kroatističkim temama u čemu ga predstavlja i ova knjiga sabranih tekstova posvećenih prostoru hrvatske književnosti 19. i 20. st., objavljenih u rasponu od 80-ih godina 20. st. sve do prvog desetljeća 2000-ih. Iako je riječ o „rasutom teretu”, tekstovi okupljeni apostrofiranom problematikom prostora ovdje se nadaju kao koherentna i domišljena cjelina. Tomu u prilog ide činjenica da je riječ o posljednjem Flakerovu projektu, nacrtu zamišljene knjige koja će okupiti njegove ranije objavljene članke o hrvatskoj književnosti koje povezuje upravo nit promišljanja prostora u književnom tekstu. Flaker je tom idejom bio zaokupljen do pred sam kraj svoga života, o njoj je intenzivno razmišljao, tekst knjige pripremao, ali djelo, nažalost, nije ugledalo svjetlo dana za njegova života. Brigom i predanim radom Jadranke Brnčić i Gorane Flaker, Flakerov posljednji zamišljeni projekt je realiziran, a njegova promišljanja nastavljaju pronalaziti svoj put do novih čitatelja.

Možemo ustvrditi kako je promišljanje prostora u različitim književnim i kulturnim aspektima, Flakerova istraživačka konstanta, ali i spoznajna prizma kroz koju je ovaj znanstvenik ovjeravao različite književnopovijesne i teorijske koncepte. Još od *Književnih veduta* (1999), prostor se u Flakerovoj misli nalazi na vrhu konceptualne hijerarhije promišljanja što je s tekstovima okupljenima u ovoj knjizi zadobilo intencionalan sinergijski karakter. Za Flakera je naime od samih početaka njegova intelektualna djelovanja misliti književnost uvijek podrazumijevalo misliti kulturni prostor u kojem ona nastaje i koji se u njoj ogleda i oblikuje, dok je misliti kulturni prostor u svim

njegovim složenostima ujedno značilo spoznati kompleksnost geopolitičkog trenutka i vlastite pozicije u njemu. O tome nam rječito govore kako Flakerove studije kojima je utvrdio svoje respektabilno mjesto u književnoznanstvenom kanonu tako i njegovi osobniji zapisi pri čemu je uz njegovu *Autotopografiju* nezaobilazno ovdje spomenuti i putopise zapadnom Europom i Amerikom s početka 50-ih godina 20. st. *Bez linije: „Volendamom” iz Nizozemske u Sjevernu Ameriku 1950. i 1951.* koji su kao i ova knjiga također ugledali svjetlo dana nakon njegove smrti. Uz analizu prostora u književnom tekstu, Flaker je tako oblikovano nekoliko značajnih prostornih refleksija svoje biografije koja je uvijek simptomatično ukazivala na okolni kontekst vremena.

Sam je književni prostor u intelektualnoj misli ovog književnog znanstvenika u složenom odnosu s književnom poviješću. Prostor i vrijeme u književnopovijesnom su smislu tako tijesno povezani pa možemo govoriti o svojevrsnoj prostornoj periodizaciji, odnosno šire shvaćenom kronotopu književnopovijesne perspektive. Takva periodizacija donosi nov konceptualni pogled u odnosu na tradicionalne književnopovijesne sinteze koje se vode logikom temporalnosti, i to one nerijetko smještene izvan same logike književnog polja. Unutar takva Flakerova koncepta koji promatra kategorije književnog prostora i povijesti u tijesnom i složenom suglasju, dobivamo precizniji pogled na različite autorske pojave, djela, teme i motive u specifičnoj dinamici književnog polja. Flaker je analitičar specifičnog književnog jezika prostora koji kao prizma prelama sve ostale komponente: kulturne, društvene, političke, ekonomske sve do suptilnih linija stilskih formacija, umjetničkih pravaca, postupaka i estetskih tendencija. Kao središnje pitanje takve analitičke optike mogli bismo izdvojiti pitanje „kako književnost konstruira prostor” koje se provlači refleksijama ove studije. Odgovor na to pitanje u ovoj knjizi pronalazi svoju analitičku konkretizaciju na primjeru korpusa hrvatske književnosti 19. i 20. st., dakako, u komparativnom kontekstu. U takvoj prostornoj konceptualizaciji, nekoliko se toposa nadaje ključnima u refleksiji hrvatske književnosti 19. i 20. st., a to su: srednjoeuropski, istočnoeuropski i anglo-američki kulturno-civilizacijski toposi koji se zatim kapilarno šire na zasebne prostorne naglaske poput umjetničkog Beča i Pariza, postrevolucionarne Moskve preko sitnih rukavaca europskih kavana, hrvatskih sela i otoka sve do globalnih metropola kapitalističkog Zapada. Prostor je tako kod Flakera shvaćen metaforički i metonimijski: od širokopoteznih obrisa velikih geopolitičkih metafora Zapada i Istoka sve do metonimijskih prostornih dijelova za cjelinu kao što su to, primjerice, kavane za europski umjetnički habitus ili Jadran za kompleks različitih kulturno-civilizacijskih prožimanja i utjecaja. Pritom, ono što odlikuje misao ovog znanstvenika jest rafinirano analitičko balansiranje između konteksta i književnog teksta koje vodi računa o složenim sponama između toga dvoga.

Možemo ustvrditi da je struktura poglavlja ove knjige oblikovana Flakerovom omiljenom šahovskom metaforom koju preuzima od Viktora Šklovskog, a to je „konjićevo kretanje”. Naime, Flakerova sinteza hrvatske književnosti 19. i 20. st. ne slijedi kronološku logiku u strogom historiografskom smislu, već je kronologija u doticaju s problematikom prostora ostvarena konjićevim kretanjem postrance i nerijetko se razilazi s neumitnom logikom temporalnosti u skladu sa specifičnom dinamikom književne povijesti. Tako su pojedine prostorne perspektive problemski „deklinirane” kroz različite autorske poetike i opuse, protežući se kroz dva stoljeća hrvatske književnosti, pri čemu pisci iz ranijeg perioda uspostavljaju dijalog sa suvremenicima i inozemnim pandanima, a analitičar među njima uspostavlja i uočava paralele, doticaje i razilaženja. Knjiga je otvorena cjelinom o limitrofnim, tj. graničnim prostorima hrvatske književnosti s prvim poglavljem o makroprostoru kako ga je oblikovala hrvatska književnost 19. stoljeća s naglaskom na tekst Mihanovićeve *Horvatske domovine* koji će kasnije postati hrvatskom himnom. Završava pak cjelinom o oslobađanju prostora u kojoj se autor bavi onim modelima prostora koji označavaju „slobodu redukcije” što pronalazi u primjerima Šoljanove i Marinkovićeve proze. Studija tako čini puni krug od upotrebe prostora u zamišljanju nacije do oslobađanja prostora u suvremenom književnom imaginariju, između čega se nalaze slojevi različite prostorne artikulacije u pojedinim razdobljima i autorskim poetikama. Tako, primjerice, među graničnim prostorima koji pronalaze svoju refleksiju u književnosti važno mjesto zauzima imaginarij Bosne što ga oblikuju hrvatski književnici od *Pogleda u Bosnu* Matije Mažuranića pa do Kumičićeva teksta *Pod puškom*. S druge strane, kulturno-civilizacijski topos Zapada svoju konkretizaciju pronalazi u prostorima od Mletaka preko Austro-Ugarske Monarhije do Pariza sve do američkih metropola, i taj je topos kroz različite žanrove i perspektive prisutan kod velikog broja hrvatskih književnika od Antuna Nemčića, Šenoa, preko Vojnovića, Nehajeva, Krleže, Matoša, Šoljana i dr., poprimajući različite estetske, civilizacijske i moralne komponente. Uže nacionalnu sredinu i njezin prostorni imaginarij Flaker reflektira kroz topos sela što čini na primjeru karnevalizacijskih postupaka Ante Kovačića, zatim maritimni topos Jadranskoga mora (A. W. Tkalčević, Preradović, Kranjčević, Kamov, Matoš, Ujević, Šoljan i Fabrio) i otočkih prostora, s posebnim fokusom na Rab i njegove književne transformacije od Slobodana Novaka, preko Šoljana sve do Ferića. Naročitu pozornost Flaker pridodaje modernističkim tekstovima u kojima se „sve što je čvrsto i postojano pretvara (...) u dim” pa tako i prostor. Tema i postupak rastakanja prostora, osobito u stilskoj formaciji simbolizma u kojoj prostor postaje indikator atmosfere, raspoloženja i psihologizacije likova, promatram je u djelima Vojnovića, Matoša, Krleže i dr. Nove civilizacijske tendencije moderne Flaker prepoznaje u globalizaciji hrvatske

književnosti koja, prema Flakeru, započinje još s Matošem, njegovim reportažama sa svjetske izložbe u Parizu 1900. i njegovom poemom *Mòra*. Od dvadesetostoljetnih tema, posebno mjesto zauzima avangarda, Flakerova specijalnost, pri čemu se autor uže osvrće na Ujevićeve pjesme koje oblikuju „zone” (Apollinaire) globalnog prostora, prvenstveno europskih gradova kao sjedišta kulturnog i generatora umjetničkog života, uz refleksiju nezaobilaznih prostora kavane i ulice u kojoj domaća i europska avangarda ostvaruju tematsko-motivske i svjetonazorske doticaje. Iz velikog broja dvadesetostoljetnih autora i djela, naročito se izdvaja Miroslav Krleža kao svojevrsna centrifugalna sila moderniteta i *leitmotiv* Flakerovih tekstova. Bilo da je riječ o Krležinim djelima, Krležinoj valorizaciji pojedinih pisaca, Flaker ukazuje na prostor kao ključnu temu njegova opusa: od panonskog blata preko srednjoeuropskih hegemonijskih prostora Monarhije, od malograđanskog Zagreba do postrevolucionarne Moskve. Oblikovanje prostora u književnom tekstu tako predstavlja indikator autorove pripadnosti određenoj stilskoj formaciji, nagovještaj njezina rastakanja, ili pak kroz nju progovara autorov svjetonazor.

Bogatstvo tema, autora i uvida ove monografije još jednom potvrđuju Flakera kao autora koji ima sposobnost superiorne književnopovijesne sinteze i komparatista koji ukazuje na to kako je pogubno sagledavati nacionalnu književnost bez doticaja s njezinim europskim kontekstom. Kod Flakera su „dom i svijet” u konstantnom svrhovitom dijalogu što izbavlja domaću znanost od književnosti od pogubnog provincijalizma. Uza sve to, Flaker kao analitičar umjetnost promatra u sintezi pa je tako intermedijalnost kao već prepoznato mjesto Flakerove analitičke optike važan dio i ove studije u čemu se posebno izdvaja ikoničnost književnih tekstova u oblikovanju prostora u rasponu „od vedute do panorame” kako je to već istaknula Jadranka Brnčić u predgovoru ove knjige.

Flaker je svojim značajkim pristupom uvelike zadužio suvremenu znanost o književnosti i kulturologiju pri čemu novija istraživanja moraju uputiti pogled prema njegovim promišljanjima u kojima mogu prepoznati zametak vlastite perspektive. U Flakerovim analizama tako možemo detektirati obrise kulturne i kritičke geografije, naročito imagologije, subdiscipline komparativne književnosti koja se bavi reprezentacijom nacionalnog karaktera. Artikulacija prostora tako kreira, da apostrofiram Ritu Felski, specifično „društveno znanje književnosti”, odnosno nudi nam uvide o društvu koji imaju specifičnu spoznajnu i afektivnu kvalitetu. Takvu svijest o subjektivnom i artifičijelnom oblikovanju percepcije prostora Flaker zasigurno duguje kronotopu vlastite biografije. Kao čovjek 20. st. koji je zakoračio u prvo desetljeće 21., značajan dio Flakerovih promišljanja nastajao je upravo u kontekstu Hladnog rata i njegovih posljedica u kojem su polarizirane silnice Istoka i Zapada centrifugalno usisavale i

oblikovale sve ostale kulturne pojave i diskurse. Svijest o tom učinku Flaker je nerijetko isticao u vlastitim predodžbama kulturnih prostora koje nisu izostale ni u ovoj knjizi. U tom smislu vrijedi citirati Flakerov ležeran, ali itekako instruktivan geopolitički komentar, smješten na samom kraju ove monografije u poglavlju „Zvezdani gradovi, američki zapravo”, a koji se tiče upravo subjektivnosti percepcije hladnoratovskog civilizacijskog pejzaža. Kako tvrdi o svojoj percepciji Rusije krajem 20. st.: „Rusiju sam iz zrakoplova upoznao kasnije – s bitnom razlikom: prepoznao sam već viđeno iz vlaka. Ali jednom sam, vraćajući se s izleta na kanal Don–Volga u Staljingrad, gledajući s brežuljka na more prizemnih brvnara, viknuo: ‘Pa to vam je Amerika!’ Moj se vodič uvrijedio. Mislio je da se rugam Rusiji. Ali se usporedba nametala. Uostalom moj prijatelj Riccardo me je već u Yaleu upozorio: ‘Znaš, Amerika je slična Rusiji s time da je Amerika – sve više Rusija, a Rusija – sve više Amerika’. Ovaj se ‘štos’ obistinjuje. Dok je hora – u Rusiju valja putovati (spavaćim) vlakom!”

Ovaj citat tako metonimijski zorno predočuje Flakerov intelektualni habitus komparatista i kozmopolita lucidnih zaključaka, zasigurno i uvelike poučenih spoznajama do kojih je došao analizom književnog teksta. Sve su to uvidi koje analitički minuciozno daje ova studija i u kojoj ćemo zasigurno iznova pronalaziti izvorišta nekih budućih analiza hrvatske književnosti.

Maša Kolanović

## SJEĆANJE NA ALEKSANDRA FLAKERA

UDK: 929 Flaker, A.\*

821.161.1

DOI: 10.15291/csi.4621

Sjećam se – tako počinje predgovor Vladimira Nazora njegovim *Slavenskim legendama* i tako počinjem i ja svoja sjećanja o Aleksandru Flakeru. Sjećanju na njega posvetila sam svoj članak o Nazoru, koji je bio objavljen 2011., jer me on uputio na Krležinu kritiku *Slavenskih legendi* kao književne laži. Ne samo ovoga razgovora sjećam se s užitkom.

Sjećam se da smo na mom prvom seminaru o ruskoj književnosti na sveučilištu čitali odlomke iz članka „O realizmu” (rus. „O realizme”), prevedene s ruskoga na njemački. Dakle, od prvoga semestra svojih slavenskih studija prati me ime Aleksandra Flakera. Kasnije sam čula ovo ime na predavanjima prof. Lauera o ruskoj i o južnoslavenskim književnostima. Kao dobar učenik Zagrebačke škole, prof. Lauer uveo je u svoja predavanja pojam „stilska formacija”. Jednom, tijekom studija u Göttingenu, čula sam da je među gostima na konferenciji na našem seminaru bio i neki Flaker. Naša tajnica bila je oduševljena njegovim šarmom. Kao docentica i kasnije profesorica, naravno i ja koristim pojmove stilske formacije, motivacije i Flakerovo razumijevanje realizma, a također i pojam „proza u trapericama”. Razumije se da se i u svojim znanstvenim radovima oslanjam na Flakerove radove. U vezi s realizmom kasnije sam pročitala cijeli članak „O realizme” na ruskom originalu, i na njemu sam temeljila u diplomskom radu i disertaciji o Buninu svoju tezu da je stil njegovih soneta realistički. U habilitacijskom radu važni su mi bili Flakerovi članci o Krleži i Kleistu. U vezi s tim radom u rano proljeće 1995. doputovala sam na šest tjedana u Zagreb, kako bih prikupila materijal – prijevode Kleista na hrvatski, kojih nema u njemačkim bibliotekama, i znanstvene radove o Kleistu i njegovoj recepciji na hrvatskom jeziku. Prije odlaska prof. Lauer preporučio mi je konzultirati različite njegove kolege u Zagrebu, između ostalih i Flakera. Pisala sam pisma (tada još na papiru i poslana poštom) i dobila sam odgovore skoro od svih – osim od Flakera. Pomislila sam da čak možda nije važno da ga vidim, jer sam već bila čitala njegove članke.

To putovanje u Zagreb u veljači 1995. bilo je za mene sasvim novo iskustvo – prvi sam put putovala u kraj koji je bio u ratu. Na aerodromu sam vidjela mnogo aviona, helikoptera i vozila s natpisom UN, u gradu sam vidjela mnogo vojnika, na krovovima

bolnica i drugih javnih zgrada vidjela sam crveni križ, u Vinodolu su stalno svirali „*Where have all the flowers gone*” na hrvatskom jeziku, a konobarice su nosile crnu odjeću. Dok sam bila u Zagrebu, nije bilo napada na grad, ali malo kasnije, početkom svibnja, rakete su pogodile centar i druge dijelove grada. Zbog rata nekoliko muzeja bilo je zatvoreno, a biblioteka je radila skraćeno, jer je predstojala selidba u novu zgradu. Upoznala sam staro zdanje i čak sam smjela koristiti čitaonicu za profesore.

U Zagrebu je mojim mentorom bio Josip Užarević. Kao Flakerov učenik, preporučio mi je da ga vidim i dogovorio mi je termin za susret, naravno srijedom. Još uvijek pamtim da je to bio 1. ožujka. Kada sam ulazila u zgradu Filozofskog fakulteta, ispred mene bio je neki stariji čovjek za kojeg sam pomislila da je to možda on, ali nisam ga pitala. Kasnije sam shvatila da je to zbilja bio on. Na rusistici su mi rekli da je Flaker u Zavodu za znanost o književnosti. Tamo je već čekalo nekoliko ljudi koje sam kasnije sve upoznala. Ali najprije sam i ja morala čekati, i to dosta dugo. Ne sjećam se više koliko, ali kada sam konačno mogla razgovarati s Flakerom, bilo je već oko jedan sat. Ispričao se što sam morala dugo čekati, ali da sada ima vremena za naš razgovor. Nismo mnogo govorili na temu moga rada jer sam već znala njegove članke, zato me je pitao čime se još bavim osim toga i očito se oduševio da govorim i poljski. Kada je čuo da sam napisala doktorski rad o Buninovim sonetima, pitao je hoću li biti na simpoziju „Sonet in sonetni venec” u Ljubljani krajem lipnja te godine. Bila sam čula o simpoziju i zapravo nisam mislila sudjelovati jer sam se morala pripremiti za habilitaciju. Ipak sam se registrirala i govorila sam na temu „Soneti en passant – Dobriša Cesarić kao sonetista”. Ali jedno po jedno. Naš razgovor očito bio je i Flakeru poticajan, tako da je predložio da se vidimo još jednom, u gradu.

Od drugoga susreta Flaker za mene već nije bio „profesor Flaker”, već „Saša”. Naravno da je i on počeo mene zvati imenom i počeli smo se „tikati”. Posjetili smo različite izložbe, jednom me je čak zamolio da korigiram jedno njegovo predavanje na njemačkom. Jako dobro smo se razumjeli. Na kraju sam morala oputovati, ali ovaj boravak u Zagrebu promijenio je moj život. Od toga vremena redovito smo se dopisivali, najmanje jedno tjednom. Kada su pisma kasnila, bilo je to teško za oboje. Prvo pismo napisala sam na poljskom, ali smo na početku uglavnom pisali na ruskom ili njemačkom, a kasnije sam prešla i na hrvatski. Viđali smo se u Zagrebu, na različitim konferencijama po cijeloj Europi, ne samo na simpoziju „Sonet in sonetni venec”. Kada sam dobila mjesto docenta u Frankfurtu na Majni, dolazio je i u Njemačku.

Saši Flakeru zahvaljujem da sam postala članom *Pojmovnika* (kada sam počela sudjelovati u konferencijama, bila je to kultura 20. stoljeća, a sada je to kultura 21. stoljeća). Sa svim sam se zagrebačkim kolegama preko *Pojmovnika* i preko različitih posjeta Odsjeka za istočnu slavistiku dobro povezala. Zajedno smo bili na konferenci-

jama zagrebačkih komparatista i Književnog kruga u Splitu, a poslije ovih konferencija redovno smo bili na različitim otocima (Hvar, Brač, Korčula, Vis). Zajedno smo bili i u Finskoj na konferenciji o Jeleni Guro 1996. Godine 2000. dobila sam poziv na konferenciju o lirskom ciklusu (već ranije sam se bila bavila lirskim ciklusom) od Sveučilišta u Białystoku – gradu u kojem se rodio Saša. Kada sam mu rekla o tome, htio je, naravno, putovati onamo sa mnom. Napisao je pismo organizatorici i, naravno, mogao sudjelovati. Tri puta smo zajedno bili na konferencijama koje je organiziralo sveučilište u Białystoku, ali koje su se održavale u drugim mjestima, dva puta u Suprašlu, jedan put u Tykocinu. Svejedno smo prvi put vidjeli i Białystok, Sašin rodni grad. Kasnije smo kombinirali posjete konferencija o lirskom ciklusu s drugim putovanjima u Poljskoj. Tako mi je Saša pokazao i Łódź, grad u kojem je odrastao prije negoli je s roditeljima emigrirao u Zagreb. Za vrijeme putovanja u Poljskoj pričao mi je kako je pamtio ovaj kraj iz djetinjstva. Jedan put smo neovisno o konferencijama putovali preko Poljske u Litvu. U Vilniusu smo komunicirali s ljudima na poljskom, u Kaunasu na ruskom. Tada (2001.) je bilo još dosta ljudi koji su govorili ruski. Sada, osobito za vrijeme rata Rusije u Ukrajini, to valjda ne bi bilo moguće. U Poljskoj smo, naravno, uvijek govorili na poljskom, u Hrvatskoj, od kada sam počela slobodno govoriti, na hrvatskom, u Njemačkoj na njemačkom, na rusističkim konferencijama na ruskom. Jedan put smo čak bili i u Rusiji, na konferenciji Akademije znanosti u Moskvi.

Preko Saše nisam upoznala samo mnogo slavističkih kolega, između ostalih Jerzyja Farynoa iz Poljske, nego i mnogo ljudi iz Hrvatske, kao na primjer osnivača naklade Durieux Nenada Popovića ili člana grupe Petikat Borisa Greinera čiji sam miniroman *Pješakov gambit* prevela na njemački. Zajedno sa Sašom upoznala sam Hrvatsku: Slavoniju (Osijek), Gorski Kotar (gdje je bio kao partizan), Istru. Na Jadranu smo bili ne samo na južnim otocima nego i na Kvarneru. *Pojmovnik* je od kraja 1990.-ih bio u Lovranu, jedan put bio je u Rovinju, bili smo na Cresu i Lošinju, čak i na Krku. Sjećam se kako smo jednoga dana sjedili na klupi negdje u Gornjem gradu u Zagrebu i ja sam imala osjećaj da je Zagreb za mene postao nešto poput drugog rodnog grada. Toliko sam saznala o povijesti grada, o povijesti toga jednog njegova stanovnika da je sva okolica postala meni bliskom. Redovno smo odlazili u kazališta, tako da sam neko vrijeme bolje znala program zagrebačkih kazališta negoli onaj u Frankfurtu. Još uvijek, kada sam u Zagrebu, osjećam se kao kod kuće, samo nedostaje jedna važna osoba.

Iako smo često zajedno bili na konferencijama, svatko je znanstveno radio za sebe. Naravno, katkada sam nešto pitala Sašu i on bi rado dijelio svoje opširno znanje. Dugo se je Saša znanstveno bavio književnošću, ali je ipak pred kraj pisao *Autotopografiju*. Zamolio me je da za ovu knjigu napravim fotografije. Publicirao je čak i sliku ružma-

rina koji sam donijela s otoka Hvara i koji sam posadila u lonac. Nažalost, upravo tijekom jednoga moga boravka kod Saše jednoga proljeća ovaj ružmarin, koji stajao na balkonu u Frankfurtu, smrznuo se, ali u knjizi ipak još uvijek postoji.

Godine 2008. dobila sam mjesto profesorice na sveučilištu u Jeni. Saša se jako rado-  
vao. Pratio je moj put u znanost, vidio je da sam se više puta natjecala bez uspjeha, a konačno sam mogla raditi kao profesorica u Jeni. Nažalost, nije me više mogao tamo posjetiti, ali poznao je Jenu iz vremena NDR-a i u *Autotopografiji* je jedno poglavlje posvetio fašniku u Jeni.

Godine 2009. Saša se ozbiljno razbolio. Zadnju godinu života već je bio znatno slabije. Ipak smo imali zajednički plan. Nakon što sam napravila fotografije za *Autotopografiju*, htjeli smo sastaviti knjigu s tekstovima o Zagrebu s mojim fotografijama. Neke sam fotografije napravila, ali naš plan više nismo mogli realizirati. Na kraju je opet bio u bolnici. Već smo više telefonirali nego pisali pisma. Dana 25. listopada 2010. smo telefonski razgovarali, ali sam primijetila da je govorio dosta teško i nepovezano. Predložila sam da nastavimo razgovor drugoga dana. Dana 26. listopada ujutro zazvonio je telefon. Nije to bio Saša, nego njegova kći, koju nisam poznavala osobno. Rekla je što se dogodilo. Bila sam u šoku. Prvi put sam upoznala tešku tugu. Cijeli tjedan nisam mogla raditi. Gorana me je informirala o terminu kremacije, tako da sam mogla doći u Zagreb. Prisutnost drugih kolega koje sam upoznala preko Saše malo je pomogla. Još dugo sam tugovala. Petnaest sretnih godina zajedničkoga razumijevanja su prošle. Zahvalna sam da sam ih mogla dijeliti s divnim čovjekom kojega neću nikada zaboraviti.

Kakvoga ga pamtim – osim toga da je bio strastveni pušač? Kao veseloga čovjeka punog humora. Često smo se zajedno smijali, šalili, pričali viceve, a on je pričao anegdote o slavistima cijeloga svijeta. Sve u svemu, bio je optimist (i to je rekao i o meni).

Također ga pamtim kao čovjeka koji je sve gledao diferencirano. Za njega je postojalo ne samo bijelo i crno nego i sve između. U Drugom svjetskom ratu borio se protiv Nijemaca i nekoliko desetljeća nakon rata nije htio govoriti njemački. Kasnije, u sedamdesetima, ipak je počeo surađivati i s njemačkim slavistima i pozivao ih je na *Pojmovnik*. Kada sam jednom s njim razgovarala o mom ocu koji se kao mladić morao boriti u ratu protiv SSSR-a, a ja nikad nisam saznala što je točno tamo napravio jer o ratu nije govorio, Saša me smirio i rekao je da očitio moj otac bio mlad i nije bio visokorangiran, a osim toga bio je i ranjen, te da se ne moram brinuti. Ovaj komentar me je začudio, ali svakako mi je pomogao pomiriti se s vlastitim ocem.

Konačno, pamtim Sašu kao poliglota. Rodio se u Poljskoj, jedna mu je baka bila Ruskinja, a druga Njemica. Roditelji su govorili i poljski i ruski. U Zagrebu je išao u njemačku osnovnu školu, u ratu je naučio talijanski. Govorio je engleski, francuski i

sve slavenske jezike, čak i ukrajinski (često se pitam što bi o današnjoj situaciji rekao Saša, koji je uveo ukrajinistiku na fakultet i koji je imao dobre veze s ukrajinskom ambasadam). Više puta bi me u razgovorima pitao je li mi već nešto pričao, a ja sam redovno odgovarala: Da, ali na drugom jeziku.

Sretna sam da sam preko petnaest godina mogla s njim dijeliti život.

Andrea Meyer-Fraatz (Jena)

# U SJEĆANJE NA AKADEMIKA ALEKSANDRA FLAKERA (1924. – 2010.)

## *L' enfant terrible*

UDK: 929 Flaker, A.\*

821.161.1

DOI: 10.15291/csi.4622

Dana 24. srpnja navršilo se sto godina od rođenja čovjeka koji je neizmjereno zadužio našu znanost o književnosti. Rusist i slavist svjetskog glasa i utjecaja bio je iznimna osobnost.

Postoje ljudi koji prošavši kroz vaš život ostave itekakav trag. Jedan od njih je i profesor odnosno akademik Aleksandar Flaker. Vrhunski znanstvenik, erudit, svoja je ogromna znanja velikodušno i s radošću prenosio i na mlade kolege. Otvorena uma i dječaćki radoznala duha, duhovit, lucidan (i luckast!), ironičan, bio je i emocionalno angažiran i nikad distanciran u odnosima sa suradnicima, uvažavajući tuđe ideje, zamisli, osobito kad bi u njima prepoznao stvaralačku iskru...

Neka mi bude oprošteno što (zlo)upotrebljavam onu poznatu rečenicu (vjerodostojnost koje, doduše, nikad nije potvrđena): svi hrvatski rusisti izašli su ispod kabanice prof. Flakera.

Posredno i neposredno njegovi smo nasljedovatelji. Prof. Rister, i sama profesorova studentica, na najbolji je mogući način bila posrednica, most između Zadra i Zagreba. Ona me je prva i uvela u probrani, posvećeni krug naših i svjetskih rusista. Vrsni znalci, spremno su i blagonaklono dočekivali mlade snage, podržavali ih, nastojeći im olakšati ulazak u visoke filološke sfere. U skladu sa širokim rasponom profesorovih (interkulturalnih) preokupacija, na sastancima su znali sudjelovati i slikari, teatrolozi, kritičari, kulturolozi, teolozi... Sastanke *Pojmovnika* pamtim po poticajnoj i, prije svega, vrlo ugodnoj i prijateljskoj atmosferi. Uostalom, profesor je, zračeći pozitivom, ujedinjivao ljude oko sebe i upravo je njegova osebujna ličnost neodoljivo privlačila intelektualce najšireg dijapazona... Bio je središte intelektualno-prijateljskog okupljanja – namjerno i ne s omaškom kažem: prijateljskog, a ne kolegijalnog. I da – sastanci *Pojmovnika ruske avangarde*, kasnije *Zagrebačkih pojmovnika kulture 20. stoljeća* bili su svjetlosnim godinama daleki od onih golemih i često bezličnih konferencija s

više sekcija, gdje ste, da biste poslušali koje izlaganje izvan svoje sekcije, morali napraviti ozbiljan plan i raspored! Druge razlike koje su išle u korist *Pojmovnika* izlišno je spominjati.

Sretna sam što je profesor Flaker, zahvaljujući i preporuci profesorice Rister, pristao biti moj mentor i na magisteriju i na doktoratu. Njegova pisma (s ispravcima, sa savjetima i sugestijama, s uputama, s dubinskim analizama mojih pogrešaka – uh!...) pisana urednim rukopisom, s finim malim oblim slovcima stizala su u pristojnim razmacima. I razglednice, sa zanimljivim i intrigantnim, rijetko kad „običnim” motivima. Ako bi se i dogodilo da u to predkompjutorsko doba (ne računamo li *Macintosh* – bez Interneta – ozbiljnim kompjutorom) malo okasni s odgovorom, profesor ne bi propuštao da se ispriča. A kad bih ja sama kasnila i javljala mu se nakon duže pauze, profesor bi klicao *iljipetrovski*: „Led se pokrenuo, gospodo porotnici, led se pokrenuo!” I kolikogod mi laskalo što je predložio da mu se obraćam sa Saša i na „ti”, nikad to nisam napravila – nekako je to bilo prirodnije zagrebačkim kolegama koji su ga viđali bar jednom tjedno, na sastancima srijedom u Zavodu za znanost o književnosti.

Kroatisti i komparatisti također su imali štošta naučiti od profesora. Hrvatskoj znanosti o književnosti ostavio je obilno nasljeđe. Zapanjujuće je bilo kako je jednako su-



*Anica Vlašić-Anić, Aleksandar Flaker i Zdenka Matek Šmit, Rovinj (Foto Josip Užarević)*

stavno i s jednakim žarom proučavao avangardu (Harmsa nam je otkrio već šezdesetih!) i ruske klasike, Antu Starčevića i Ivana Slamniga. Odmičući se od tradicionalne filologije, sklon preispitivanju (osporavanju!), odlikovao se terminološkim inovacijama („stilske formacije”, na primjer, ujedno su i naziv njegova sintetskog udžbenika). Književni tekst, isticao je, temeljni je element u sustavu znanosti o književnosti.

Neću ovdje iznositi bio-bibliografske podatke (a još prije dvadeset godina akademik Užarević naveo je kako lista profesorovih knjiga, recenzija, rasprava i osvrtu premašuje 700 jedinica!), apostrofirati njegov poliglotizam (vladanje desetorma jezicima!), prevodilački rad i mnogobrojne interese vezane uz kulturu, zatim njegov vječni kritički stav u odnosu na sve, posebno na okoštalo ili kanonizirano...

Pred kraj života okreće se osobnijim temama promatranim, opet, kroz prizmu umjetničkog, kreativnog.

Teško je zamisliti kakva bi bila hrvatska znanost (uopće, ne samo znanost o književnosti) bez dragocjenog udjela profesora Flakera.

Zdenka Matek Šmit

# TEODORA VIGATO (1953. – 2024.)

## U spomen

UDK: 929 Vigato, T.\*

792

DOI: 10.15291/csi.4624

*Lutki nije lako biti lutka. Zato joj je potreban lutkar (...) Ni lutkaru nije lako biti lutkar. Bez lutke on je običan čovjek. Tek s lutkom on je više nego običan čovjek...*  
Luko Paljetak, 2007.

Teodora Vigato (1953. – 2024.), sveučilišna profesorica, teatrologinja i istaknuta članica Matice hrvatske, preminula je nakon kratke bolesti 11. kolovoza 2024. godine u 71. godini života. Pokopana je na rodnoj Silbi 14. kolovoza 2024. Komemoracija u spomen na izv. prof. dr. sc. Teodoru Vigato održana je 6. listopada 2024. u Kazalištu lutaka Zadar u organizaciji triju zadarskih institucija: Sveučilišta u Zadru (Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja), Kazališta lutaka Zadar te Ogranka Matice hrvatske u Zadru, čime su odale duboko poštovanje profesorici Teodori Vigato kao tihom pregaocu, potvrđujući njezin odlazak kao nemjerljiv gubitak za Sveučilište u Zadru i zadarsku kulturnu scenu.

\*\*\*

Teodora Vigato diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Zadru Hrvatski jezik i književnost i Pedagogiju. Radila je kao profesorica hrvatskog jezika i književnosti u COUO Juraj Baraković, a od 1999. godine je zaposlena na Visokoj učiteljskoj školi u Zadru, koja osnivanjem Sveučilišta u Zadru postaje Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja. Magistarski rad pod naslovom *Kompozicijske i poetske osobitosti hrvatske prosvjetiteljske drame* obranila je 2001. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, dok je svoj doktorski rad obranila 2007. godine na Sveučilištu u Zadru pod naslovom *Stilske i poetske osobitosti hrvatskih vizija govorenja svetog Bernarda*. Na Odjelu za izobrazbu učitelja i odgojitelja predavala je kolegije vezane uz lutkarstvo i scensku kulturu, stariju hrvatsku književnost te iznimno uspješno vodila dramske radionice.

Teodora Vigato bila je vrlo produktivna autorica, objavila je stotinjak znanstvenih i stručnih radova u uglednim znanstvenim časopisima, monografijama i zbornicima povezanim s teorijom i poviješću lutkarstva te različitim teatrološkim temama iz starije hrvatske književnosti. Bila je jedna od rijetkih znanstvenica koja je tako predano istraživala teoriju i povijest lutkarstva te rado promovirala lutkarske i dramske aktivnosti. Osim sudjelovanja u radu učeničkih, studentskih i amaterskih dramskih društava, redovito je sudjelovala u povjerenstvima dramsko-scenskog stvaralaštva učenika na smotri LiDraNo. Bila je članicom žirija na 27. Susretu lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske (SLUK) 2019., a za 28. SLUK koji se održao 2021. godine bila je izbornica. Bila je predsjednica žirija novog Festivala monodrame u Zadru. Objavila je sveučilišni udžbenik *Metodički pristup scenskoj kulturi* (2011.) koji joj je bio polazište za sveučilišnu nastavu. S Ivicom Vigatom u koautorstvu 2018. godine objavila je knjigu *Pučka drama Artura Lukina. Ki će mi šoldi dati: stil. Jezik, žanr i kontekst*. Uredila je zbornik radova *Lutka je sve, sve je lutka* koji je objavljen 2019. godine. Teodora Vigato objavila je pet znanstvenih knjiga iz povijesti hrvatskog i zadarskog lutkarstva: *Svi zadarski ginjoli* (2011.), *Mile Gatara i zadarsko lutkarstvo* (2015.), *Poetski putevi zadarskog lutkarstva* (2018., u koautorstvu s Vedranom Valčić), *Zadarsko lutkarstvo za 21. stoljeće* (2022.) te monografiju *San putujućeg glumca* (2022.) koju je posvetila zadarskom glumcu lutkaru Zlatku Košti, čime se trajno upisala u povijest zadarskog i hrvatskog lutkarstva. Njezina prva monografija *Svi zadarski ginjoli*, koja nosi podnaslov „Prilozi za povijest Kazališta lutaka Zadar”, prvi je veći znanstveni zahvat u povijest zadarskog lutkarstva, ali i samu teoriju lutkarstva. U njoj se Teodora Vigato uz početke lutkarstva u Zadru pozabavila i repertoarom Kazališta lutaka u Zadru, kao i načelima lutkarske dramaturgije, posebice lirskim načelima i bajkovitošću koju je Luko Paljetak vidio esencijom lutkarske predstave. Drugu znanstvenu monografiju posvetila je Mili Gatari koji je u prvim godinama djelovanja Kazališta lutaka Zadar bio redatelj, glumac i dramaturg. Monografija prati Gatarin rad od osnivanja 1952. godine do trenutka njegove profesionalizacije 1960., razdobljem kada je lutkarski ansambl bio sastavljen isključivo od amatera, pritom interpretirajući vrijednosti koje je Gatara unio u zadarsko lutkarstvo. Prema riječima autorice upravo je u Gatarinu razdoblju zadarsko lutkarstvo stvorilo vlastiti rukopis i ispisalo svoju povijest. Treća monografija koju je objavila u koautorstvu s Vedranom Valčić ponovno je usmjerena iščitavanju povijesti Kazališta lutaka Zadar, no u skladu s teorijom Miroslava Česala prema kojoj je lutkarstvo bliže epskoj nego dramskoj umjetnosti te mu, na tragu razmišljanja Luka Paljetka, dodaju i lirski princip koji se živo razvijao krajem 1970-ih godina kada lutkarska dramaturgija počinje dobivati obilježja lirske poezije. Monografiju *Zadarsko lutkarstvo za 21. stoljeće* Teodora Vigato oblikovala je u dva

dijela, naglasivši preteče zadarskog lutkarstva za 21. stoljeće, Luka Paljetka i Marina Carića koji su usmjerili zadarsko lutkarstvo prema novoj lutkarskoj estetici. Drugi je dio monografije usmjeren izrazu 21. stoljeća koji traži drugačiju poetiku, analizirane su predstave u kojima je u prvom planu vizualna dramaturgija dok je lutka u klasičnom smislu zamijenjena predmetom ili materijalom te se pojavljuju i drugi mediji. Posljednju monografiju posvetila je Zlatku Košti, prvaku Kazališta lutaka Zadar, u kojoj prikazuje njegov lutkarski put kojim se mogu pratiti i promjene u animacijskim postupcima Kazališta lutaka Zadar. Počevši od jednosmjerne komunikacije lutkar-lutka, preko interakcije u kojoj lutka postaje rascijepljeno scensko biće u odnosu prema animatoru i gledatelju, do uporabe maski pod kojom glumac postaje velikom lutkom, naposljetku i pojave novog doba 1990-ih, predstava za odrasle te otvaranje puta prema novim izražajnim sredstvima u animaciji. Osim znanstvenog rada, njezin nastavnički rad na Sveučilištu u Zadru (Odjelu za izobrazbu učitelja i odgojitelja) bio je izniman. Njezina energija i predanost nije ostajala samo na istraživačkom zanosu, ona ju je konstantno usmjeravala i svojim nastavničkim aktivnostima. Uspjela je na generacije studentica i studenata prenijeti istinsku ljubav i strast za umjetnost, kazalište i lutku kao neprocjenjivo odgojno i obrazovno bogatstvo u rukama budućih odgojitelja i učitelja na čemu smo joj iznimno zahvalni. Često bi se u popodnevni satima, kada već polako zgrada Novog kampusa pada u noćni smiraj, iz predavaonice 103 čuo veseli smijeh, rasprava i razgovor. Njezine dramske aktivnosti davale su život zgradi i Odjelu, promovirale su snagu i ljepotu mladosti, i u kombinaciji s njezinim iskustvom oživljavale potpuno novi svijet. Svijet velike lutkarske predstave u kojemu lutka postaje sve i sve postaje lutka, svijet mašte u kojemu je sve moguće. Profesorica Teodora Vigato u punini svog života i rada živjela je i voljela lutkarstvo, voljela je posredovati znanje, energiju i entuzijazam, voljela je studente. Za nju je lutka bila vječita inspiracija, uz nju je lutki bilo lako biti lutka! Njezinim odlaskom Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja izgubio je veliki dio svoje duše i prepoznatljivosti.

Na kraju mi se čini da ipak predanost i strast i u današnjem (ne)vremenu mogu biti prepoznati i nagrađeni istinskom zahvalnošću.

Hvala ti, draga Tea, na svemu!

Počivaj u miru Božjem!

Katarina Ivon

# SNOVI MOGUĆI I U STVARNOSTI

## U sjećanje na Teu Vigato

UDK: 929 Vigato, T.\*

792

DOI: 10.15291/csi.4623

*Svako putovanje s Tobom bilo je svojevrsno učenje, avantura i istraživanje koje je počelo još kod kuće. Mogla si razgovarati sa svima u svijetu, služeći se jezikom, rukama, gestama i mimikom, sa ženama u džamijama Irana, djecom Sirije, vojnicima na ulazu u Alepsku citadelu, ljudima u Sibiru, glumcima na krovu muzeja u Teheranu. Posvuda si širila pozitivnu energiju... Fizičari kažu da nema ni pozitivne ni negativne energije, ali šta oni znaju o duhu čovjeka...*

*Tea je bila moja prijateljica i suputnica na dalekim putovanjima, snažnog i hrabrog duha u krhkom tijelu.*

Kada su me zamolili da napišem tekst o dragoj kolegici, prijateljici i suputnici na brojnim putovanjima po dalekim destinacijama, nedavno preminuloj Teodori Tei Vigato – profesoricu na Sveučilištu u Zadru, jednoj od najcjenjenijih teoretičarki i praktičarki kazališta lutaka u Hrvatskoj – o našim zajedničkim putovanjima i prvenstveno o njoj kao iznimnoj osobi, koja je život posvetila jednoj neobičnoj strasti, nisam znala kako započeti.

Možda je najbolje kroz sjećanja i razgovor. Od neobaveznog čavrljanja na hodniku zgrade Starog kampusa do odluke da ćemo same otići na neko putovanje nije prošlo mnogo vremena i mi smo se našle u Meksiku, na prvom od naših brojnih putovanja.

Nismo bile putnice uobičajenih utabanih turističkih tura i nismo putovale u grupi. Što je određište bilo manje razvikano, nama je bilo privlačnije. Do Madrida, Sicilije ili Azurne obale možemo doći i u kolicima s 89 godina, ali putovati na sjever Rusije, na temperaturama debelo ispod nule, baš i ne.

## NA POLARNIM TEMPERATURAMA POLUOTOKA KOLA

Čto Vi budete djelat u Murmansku? pitala te djelatnica na *checkingu* aerodroma Šeremetjevo jednog hladnog popodneva u veljači 2018. godine. „I šta si joj rekla?” „A, ništa, šta da joj kažem?” Samo si se nasmijala i slegnula ramenima. Te smo godine odlučile vidjeti polarnu svjetlost na poluotoku Kola u Rusiji. Bojala sam se da nećeš pristati na ovo ledeno putovanje u potrazi za polarnom svjetlošću, s obzirom na tvoj artritis. A ti si ushićeno uzviknula: „Super, idemo!”

Poput razigranog djeteta pristala si na svako naše putovanje, radovala se planiranju i pisanju „Pametne knjige”, u kojoj su bile sakupljene sve povijesne, geografske, kulturološke činjenice i podaci o područjima na koja smo odlazile. Bile su tu i bilješke o književnosti, poeziji, hrani, pićima, suvenirima pojedinih zemalja. Obilazila si trgovine sportskom opremom i svako malo priopćila bi što si kupila. S oduševljenjem su kupljene i šarena plava zimska jakna i crvena kapa, flisevi i termo hlače. Sjećaš se kako smo jurile *snowmobilom* kroz rusku tajgu i barem tri puta padale u snijeg. Ma nećemo više, dosta je padanja. A onda smo završile na saonicama koje su kroz ledenu



Među ledenim skulpturama u Kirovsku (poluotok Kola), veljača 2018.

pustopoljinu poluotoka Kola u suton vukli haskiji. Doduše, polarnu svjetlost nismo vidjele, ali smo upoznale Sergeja, golemog bradatog mladog čovjeka koji je napustio Sankt-Peterburg i s obitelji se povukao u tajgu. Sagradio je i mali hotel, nabavio stado sobova i haskija i odlučio slušati šapat zvijezda zajedno sa svojim turistima u gustoj borovoj šumi.

Nije ti ništa bilo teško, ni hodati snijegom zametenim Murmanskom, dok nas je šibao sjeverni vjetar, kao što si gotovo na +50 °C usred ljeta razgledavala drevni zigrat u Susi u Iranu.

## LEKCIJE U POVIJESNOM IRANU

Koja je to bila ideja putovati u Iran u kolovožu! Test izdržljivosti koji si položila s izvrsnim! Znala si često reći da je to bilo najbolje putovanje. Iran, zemlja uljudnih kulturnih ljudi, spremnih pomoći svugdje i svakomu. Nas dvije i naš vodič Hamid prokrstarili smo cijeli zapadni i južni Iran po najvećim vrućinama te 2018. Šećući Teheranom završile smo u muzeju moderne umjetnosti na čijem smo krovu ispijale čaj i kao čudom završile na nekoj modernoj predstavi. Poduka broj 1: objasnila si mi značenje pokreta, njihovu važnost, kolektivnu igru i važnost vike. Sjećaš se kada smo u Yazdu boravile u gradskom hotelu, onih mladića koji su uspaničeno čistili dvorište, prali fontanu, zalijevali cvijeće, a ti si ih poput mame bodrila i svako malo uzviknula: „Ma bravo!” Tada smo prvi puta zaključile da moć ne dolazi iz otkrivene ili pokrivene glave žene nego njezina položaja i stava. Drugo su jutro ovi mladići u stavu „Slušam!” skrušeno kimali glavom dvjema damama u crnim maramama i tamnim odijelima koje su sumnjičavo pregledavale jesu li dečki sve odradili kako treba.

U Iranu sam usvojila i lekciju broj 2: Ne treba loviti zalaske sunca ni sve atrakcije za koje misliš da su važne. Sjedni, umiri se i svijet će doći tebi. I dok sam ja poput štrebera jurila vidjeti što više spomenika, nekropola, ostataka dvoraca, palače, ti si sjedila u hladu i razgovarala s lokalnim ljudima. Kako? Malo engleski, malo pokretima ruku, izrazima lica poput tvojih lutaka. Zahvaljujući Tebi ljudi su nas pozivali u svoje domove, otvarali vrata svojih dnevnih boravaka i nudili nas kavom, čajem i ručkom. Tko se osim tebe mogao odlučiti da, poput domaćih žena, pokrivene čadorom legnemo na pod džamije i odrijemamo. A dobile smo poput Iranki i nas dvije lagani udarac metlom po leđima jedne od čuvarica.

## LUTKARSKA KAZALIŠTA MYANMARA, VIJETNAMA I TAJLANDA

Počela je korona, ali odlučno si rekla: „Kako smo dogovorile, idemo u Myanmar!” I otišle smo. I dok je Europom vladala panika, dezinficiralo se sve, od vode do zraka i tla, kupovale maske i gušilo se pod platnenim, plastičnim FFP2 i inim drugim maskama, uživale smo u slobodi tropa, nesputano udišući čisti, topli zrak prepun mirisa sandalovine, jasmina papra i čilija. Dok sam ja hvatala najbolje kutove za slikanje, ti si opet ćakulala sa ženama iz plemena Padaung koje nose teške kolutove oko vrata izdužujući ga sa svakim novim kolutom.

Nisi se bojala hodati bosa po myanmarskim hramovima, ni sjediti na metalnim stepenicama, prljavim od zalijepljenog znoja stotine tisuća hodočasnika i družiti se s majmunima koji su nas zadirkivali. Cijelu si novelu ispričala: „Ma zamisli, on meni hoće aparat uzeti, a ja ne dam! I gledamo se tako, tko će prije popustiti, a ljuti se, kriči. E, ne dam ti!” Vozeći se brodom na Iravadiju do pagoda u Mingunu, namazale smo lice tanakom, smrvljenom korom stabla pomiješanom s vodom, poput lokalnih žena.



*U dvorištu Sula pagode u Yangonu (Myanmar) udarcem u zvono Tea je podsjetila „duhove” da čine dobra djela, veljača 2020.*

Sada smo zaštićene od opeklina, a usput ćemo imati i glatku kožu. I opet su ti se starije gospođe nasmijale i podigle palac u znak odobravanja.

Sjećaš li se kako si me poučavala razlici u lutkarskom kazalištu Myanmara, Vijetnama i Tajlanda. Meni je sve to bilo isto, znala sam samo površno o kazalištu sjena u Tajlandu, a ti si mi u gledalištu lokalnog kazališta u Baganu tumačila značenje pojedinih lutaka. Ovo je Čarobnjak, to je jedan od najvažnijih likova, pokazala si na poveću lutku odjevenu u crveni kostim obrubljen zlatom s crvenom kapom i razdijeljenom crnom bradom. Čarobnjak je pod vještim prstima sredovječnog bosonogog, u suknju obučenog lutkara skakutao i vrtio se po pozornici. Bili su tu još i prinčevi, kralj, njegovi ministri, princeza, lutke slonova i tigra, konja i garude, i tko bi sve to popamtio. Znam samo da je predstava trajala dugo, a ti si me utješila: „Predstave traju i po nekoliko dana!”

## U SIRIJI KAO KOD KUĆE

Tko bi išao u Siriju, razorenu, ranjenu, tužnu, nakon svih zločina koji su je zadesili. Pa naravno da ćemo ići. I opet putujemo sirijskim pustinjama, nas dvije i naš vodič koji je, kako se to kasnije pokazalo, bio najveća opasnost na tom putu. Dr. Hana jurio



*Sjećanje na Siriju, u dvorištu hotela u Damasku, s agentom Issom, kolovoz 2022.*



*Nijemi razgovor dviju gospođa na putu iz Homsa (Sirija), kolovoz 2022.*

je sirijskim cestama pretječući kolone vojnih vozila, svađajući se gotovo na svakom *check-pointu* s vojnicima. Prava avantura! Od slijetanja u Beirutu kasno noću, vožnje do Damaska u koji smo stigli u gluho doba jutra i gdje nas je u hotelu dočekala kava i čaj i kolačići od datulja i sezama. Osjećala si bol i patnju tih ljudi i u tvojim očima se moglo vidjeti tuga i razočaranje. „Je li ti žao što smo došle ovdje? Neee, volim da smo ovdje, ali sam tužna zbog tolikog zla i mržnje koja prožima ljudsku dušu”. Ali čovjek je neuništiv, njegov poriv za održanje jači je od svakog zla. I to si prepoznala družeći se s vojnicima na ulazu u alepsku citadelu dok sam ja opet lutala ulicama i palačama citadele.

I u razgovoru s putnicima koji su se poput nas zaustavili pored glinene peći u kojoj je starija žena pekla *naan*, baš kao i zajednički preci prije 5000 godina. Osjetila si taj neuništivi duh sjedeći na zidiću u selu podno utvrde Qalaat al-Hosn i pričajući i smijući se s djecom koja su se znatiželjno pitala: „Što ove dvije sredovječne žene rade u našem selu?” Osjetila si to i slikajući mladu Sirijku koja te je sjetno pogledala i podigla dva prsta pobjede. I u razgovoru s monahinjama u kršćanskoj Maalaouli slušajući molitvu na drevnom aramejskom jeziku. Tišina u automobilu pratila nas je ulazeći u Palmyru, biser pustinje, kroz prazne ulice, pored razrušenih kuća kroz čije je prozore i vrata strujao vrući pustinjski zrak.

U donekle nerazrušenom kazalištu objašnjavala si mi rimsko kazalište i njegove dijelove: proscenij, orkestar, prednju scenu i razlike u odnosu na grčko kazalište. Zvuk tišine pratio nas je dok smo hodale kroz ulice nekada čarobnog grada. Mržnja ga je pokušala uništiti, ali i ovdje su ljudi jači od najjačeg zla. Sjetila sam se prije nekoliko dana kada su izraelski avioni napali Palmyru Tebe i tvoje vjere u povratak. Pogledaj! Vratili su se ljudi. Bila si prepuna divljenja prema jednom starijem bračnom paru koji se vratio u svoj dom u gradu. Plastikom su zatvorili prozore, a deku su zakucali umjesto vrata. Usred ljetne žege, nijemo su sjedili na plastičnim bijelim stolcima ispred kuće i gledali dvije „ludače” koje šeću Palmyrom. Mahnula si im i oni su ti odgovorili. Taj pozitivan pozdrav rukom i osmjesi na vašim licima bili su jači od sve tuge koja je paralala zrak. Taj ideal dobrote i boljeg sutra samo te jednom pokolebao.

## NEMA KAFIĆA DO ZIDIĆA

U razgovoru s ortodoksnim monahom u Al-Mishtayi u Dolini kršćana, rekle smo onu uobičajeno glupu i otrcanu rečenicu: „Bit će bolje”. Kao da ništa bolje i pametnije nismo mogle osmisliti. Monah se osmjehnuo i, prisjećam se danas, izrekao sudbinsku rečenicu: „Nikada više neće biti bolje!” Zanimemile smo, i doista i danas nije ništa bolje.

Nema kafića do zidića! Zidići su bili zaštitni znak naših avantura. Gdje god bile,

morale smo barem nakratko sjesti i predahnuti na zidiću. A i popiti kavu, ako je bilo moguće. Sjedile smo na zidiću restorana u Homsu ispijajući sok od nara (i ja kavu) slušajući stoljetne zvukove norie koja je prenosila vodu na udaljena polja. Sjedeći na zidiću u Al-Mishtayi pored ortodoksnog manastira Sv. Đorđa, prišle su nam Sirijke koje su došle na obred krštenja. „Dođite i vi!” Ne samo da smo išle već smo i dobile svijeće koju nam je svećenik upalio. Nosile smo ih sa sobom i na put u Palmyru i kasnije u Damask gdje smo ih ostavile u hotelskoj sobi. Zidić je bio naš i u Susi, u Iranu gdje smo pile najfiniju kavu i jele iranski barbari kruh kojim nas je ponudio vlasnik obližnje pekare. S punom vrećicom kruha krenule smo k jugu Irana, zavaljene u sjedala i u uživajući u okusima maka, crnog kima i sezama.

Uz opojan miris čempresa i zvuk ptica na zidiću u Maybodu cjenkala si se s prodavačem šafrana. Baš se znaš cjenkati. Nisam Ti stigla reći da i mene naučiš! Sa zidića ispred Umajidske džamije u Damasku gledale smo vrevu ljudi na obližnjoj tržnici, rukama objašnjavale gospođama koje su sjedile pored nas odakle smo došle i da želimo njihovoj zemlji sreću. Očiju koje su se smijale, mlada žena pozvala nas je da se fotografiramo pored nje i njezina supruga u dodiru Istoka i Zapada, nikaba i suknje. Zidić u Chitzen Itzi bio je modna pista za naše isprobavanje šešira. Onaj pravi veliki sombrero donijela si u Zadar. Sa zidića uz muzej revolucije u Mexico Cityju promatrala smo vrevu života u kasnim noćnim satima.

## HELOU, PREDSEDNIČE, MI SMO IZ HRVATSKE!

Na zidiću u Mexico Cityu, u dvorištu kuće Fride Kahlo, razmjenjivale smo mišljenje o njoj i Diegu Riveri, energiji njihovih slika i murala, suprotnostima koje su se kosile sa svim pravilima i strašću koja ih je povezala. Imam li danas nekoga s kime ću na putovanjima pričati o slikarstvu, umjetnosti, pa i o politici, tko će poštivati i uvažavati različitost stavova?

Svako putovanje s Tobom bilo je svojevrсно učenje, avantura i istraživanje koje je počelo još kod kuće. Mogla si razgovarati sa svima, sa ženama u džamijama Irana, djecom Sirije, vojnicima na ulazu u Alepsku citadelu, glumcima na krovu muzeja u Teheranu. Posvuda si širila pozitivnu energiju (fizičari kažu da nema ni pozitivne ni negativne energije, ali šta oni znaju o duhu čovjeka).

Sjećaš li se kako smo poput „šašave” djece glumile kipove faraona u Luxoru i aztečke bogove s maskama u Meksiku? I sada se sjetim kako smo mahale i pozdravljale našeg predsjednika Milanovića u Dolini kraljeva u Egiptu: „Helou, predsjedniče! Mi smo iz Hrvatske!” Ajme, kako smo ga izblesikale, jadan uspio je izgovoriti samo:

„Sretno!” Dvije lude na hrvatskom viču za njim; užas! A mi smo se, ponosne, grupi američkih turista pohvalile svojim predsjednikom. „This is your president? Yes!! Croatian”. A onda tuš: jedna je Amerikanka objašnjavala drugoj da je to Korejski predsjednik! Aaaa...

Zamalo smo se polomile na ulici Damaska zagledajući se u božanstveno lijepog policajca na motoru; pravi Alan Delon u mladosti. I danima smo se sjetno zagledavale u daljinu. Da smo barem 30, 40 godina mlađe. A onda nas je dr. Hana vratio u stvarnost. Skrenuo je na stajalište autobusa i taksista i nije znao kako dalje. Taksisti su trubili, ljudi su mu vikali da se makne, čak je došao i policajac, ali ne Delon, a on nam je objasnio da mu se taksisti ne žele maknuti i da su zakrčili cestu. Morat će se vratiti! „*Of course*”, ozbiljno si mu odgovorila i sakrila glavu u ruke grcajući u tišini od smijeha.

### JEDNOSTAVNA, ZAIGRANA, NASMIJANA, GENIJALNA TEA

Nedostajati će mi tvoja navlaka za putnu torbu s Mondrianovom *Kompozicijom s crvenim, plavim i žutim*, i sivomaslinasti platneno-slamnati šeširić koji se mogao sklopiti i spremiti u torbu. To su bili tvoji zaštitni znakovi na svim našim putovanjima. I naravno tvoja Silba koju si nosila u sebi i pričala o svojim šetnjama uz more, o starim kamenim kućama s dvorom, o posebnosti otoka i ljudi koji tamo žive. Nisam susrela nikoga tko je mogao punog srca pričati o svojem mjestu kao što si ti pričala o Silbi.

Kroz tvoje priče upoznala sam sve divne ljude zadarskog kazališta lutaka. Sa strašću umjetnika pričala si o njihovim idejama i režijama. Nedostaju mi naše rasprave o kulturi, kazalištu, planovima koje smo iskovale putujući iz Luxora k Asuanu. Zahvaljujući tebi napisala sam i rad u kojemu sam povezala geografiju i filozofiju. Nisam baš sigurna koliko su me kolege razumjeli kada sam prezentirala rad. Ali nije ni bitno. Mi smo u jednoj drugoj dimenziji.

Ove smo godine trebale provesti Božić i Novu godinu u Pakistanu, ali nećemo. Ma, ozdravit ću ja do studenog, vidjet ćeš, rekla si mi u bolničkoj sobi na odjelu onkologije u Zadru. Ti si znala, a ja nisam vjerovala da više nikada nećemo putovati pustinjama, i ploviti rijekama, sjediti na zidicima širom svijeta i promatrati vrijeme koje prolazi.

Otišla sam u Afganistan, s jednom grupom „avanturista”. Koje potraćeno vrijeme, koja praznina duha.

U nekrologu svojem prijatelju Dmitriju Prigovu, ruskom konceptualnom piscu, Lav Rubinstein je napisao: Jedino o čemu treba brinuti pjesnik, i čovjek općenito, je to „da si ne pokvari nekrolog, da ne postavi u neugodan položaj one koji će mu ga po prijateljskoj ili profesionalnoj dužnosti napisati”. Draga Tea, ne pišem nekrolog, već odajem počast jednom divnom druženju, poklon jednom bogatom životu u koji sam nakratko ušla.

Gledala sam prijenos nagrada hrvatskog glumišta i u jednom dijelu sjetili su se glumaca, režisera, kazališnih radnika koji su otišli ove godine. I pročitam pored tvoje fotografije: Teodora Vigato. Doista, otišla si, ali na najdulje i najmisterioznije putovanje, u beskonačnost svemira.

Tea je bila moja prijateljica i suputnica na dalekim putovanjima, snažnog i hrabrog duha u krhkom tijelu.

Fali mi Tea, jednostavna, zaigrana, nasmijana, genijalna Tea, veliki čovjek u svijetu samodopadnih ambicioznih poluintelektualaca i narcisoidnih kvaziznanstvenika.

Željka Šiljković

## UZ 100. OBLJETNICU ROĐENJA MARIJA FESTINIJA (Rijeka, 10. V. 1924. – Zadar, 26. VII. 1989.)

UDK: 929 Festini, M.\*

821.131.1

DOI: 10.15291/csi.4626

Prof. dr. sc. Mario Festini (1924. – 1989.) bio je istaknuti talijanist i dugogodišnji profesor na Odsjeku za talijanski jezik i književnost Filozofskog fakulteta, današnjeg Sveučilišta u Zadru. Stota obljetnica njegova rođenja prigoda je da se prisjetimo njegova životnog i profesionalnog puta, kao i njegovih najznačajnijih znanstvenih i stručnih prinosa kojima je obogatio zadarsku i hrvatsku talijanistiku.

Rodio se u Rijeci 10. svibnja 1924. Osnovnu školu i gimnaziju pohađao je na Sušaku, gdje polaže ispit zrelosti 1941. godine (Šimunković 1990: 6). Nakon Drugoga svjetskog rata, 1946. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu upisuje romanistiku (A. Talijanski jezik i književnost; B. Francuski jezik i književnost; C. Engleski jezik i nacionalna povijest). Diplomirao je 1950., a sljedeće godine zapošljava se na Talijanskoj gimnaziji u Puli gdje radi do 1958. U međuvremenu, 1953. godine u Zagrebu polaže stručni ispit za zvanje profesora srednje škole. Zahvaljujući svom interesu za različite znanstvene discipline, uz talijanski jezik predaje i niz drugih predmeta. U rujnu 1958. izabran je za asistenta na studiju talijanskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zadru, priključivši se profesorima Gloriji Rabac-Čondrić i Žarku Muljačiću. Na Odsjeku za talijanski jezik i književnost proveo je trideset i jednu godinu ostvarivši vrijedne rezultate na znanstvenom, stručnom, pedagoškom i društvenom planu. Doktorirao je 1964. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu obranivši disertaciju „Stvarnost i poezija u djelima Ignazija Silonea”. Na znanstveno-nastavno radno mjesto docenta izabran je 1965., izvanrednog profesora 1970. te redovitog profesora 1975. godine. Uz uspješan znanstveno-nastavni rad, zbog čega je među kolegama bio iznimno cijenjen, pokazao je i iznimne organizacijske sposobnosti: bio je prodekan i u dva mandata dekan Filozofskog fakulteta u Zadru, zalažući se za unaprjeđenje znanstvene i nastavne djelatnosti, stvaranje nastavnog i znanstvenog podmlatka i suradnju Fakulteta s domaćim i inozemnim visokoškolskim institucijama, znanstvenim i istraživačkim centrima. Doprinos međunarodnoj vidljivosti Fakulteta dao je i organizacijom međunarodnih znanstvenih skupova s tematikom međujadranske kulture (Rabac-Čondrić 1989: 342).

Na studiju talijanskog jezika i književnosti predavao je niz kolegija iz različitih područja talijanistike: uvod u talijanistiku (s pregledom povijesti talijanske književnosti i jezika), talijansku fonologiju, talijanski leksik, talijansku sintaksu, historijsku gramatiku i stilistiku i metriku. U nastavnom radu isticao se kao dobar predavač i pedagog, svojim nadahnutim i zanimljivim predavanjima uspješno je prenosio znanje generacijama studenata, pokazujući svoju stručnost i erudiciju i nastojeći probuditi kod njih interes za daljnja proučavanja. Upravo zbog toga su ga mnogi studenti birali za mentora pri izradi diplomskog rada.<sup>1</sup>

Nastavu je temeljio na najnovijim znanstvenim spoznajama s kojima je bio dobro upoznat i koje je primjenjivao i u svom znanstvenom radu. S obzirom na njegovu formaciju i primarni interes, njegov znanstveni rad u početku je bio vezan uz književno-teorijske i književno-povijesne teme, o čemu svjedoči i njegova doktorska disertacija posvećena životu i djelu književnika Ignazija Silonea koji je i kasnije ostao predmetom njegova znanstvenog interesa. Kasnije se usmjerio prema stilistici i lingvistici, no bavio se i komparatistikom te temama iz područja hrvatsko-talijanskih kulturnih dodira, posebice zadarskim i dalmatinskim piscima talijanskog jezičnog izričaja. Objavio je više od pedeset znanstvenih radova, rasprava i članaka u uglednim domaćim i inozemnim časopisima, monografijama i zbornicima radova: u *Radovima Filozofskog fakulteta u Zadru*, *Zadarskoj reviji*, *Riječkoj reviji*, *Književnoj smotri*, *Izrazu*, *Tempo presente*, *Civiltà italiana* i dr. (Šimunković 1990: 9–10).

U književno-kritičkim, teorijskim i književno-povijesnim priložima proučavao je niz talijanskih književnika od klasika Dantea, Petrarce i Ariosta do suvremenih Itala Sveva, Ignazija Silonea, Elija Vittorinija, Riccarda Bacchellija, Giuseppea Ungarettija i Giuseppea Tomasi di Lampeduse (Franić 1998). Primjenjujući dubinski pristup književnom i umjetničkom tekstu, u radovima pokazuje dobro poznavanje teorije književnosti i lingvistike, a vrlo često analiza je prožeta i filozofskim razmatranjima. Kod pisaca kojima se bavi „nastoji istaknuti one umjetničke vrijednosti i one odrednice njihovog književnog stvaralaštva koje ih čine prepoznatljivim a koje su kritici promakle ili su ostale nedorečene” (Rabac-Čondrić 1989: 243). To se posebno uočava u radovima o navedenim suvremenim piscima koje Festini bira upravo zbog njihove autentičnosti i posebnosti njihova književnog izričaja, pa se može govoriti o piscima – slučajevima, odnosno o problemskim istraživanjima prema kojima je pokazivao poseban interes. Oslanjajući se na tumačenja i ocjene prethodnika, prvenstveno talijan-

<sup>1</sup> Prema riječima Glorije Rabac-Čondrić (1989: 341) bio je „pedagog po vokaciji, izuzetne predavačke nadarenosti, koji je posjedovao široku opću kulturu, veliko znanje, vrhunsku stručnu spremu i posebnu inteligenciju”.

skih proučavatelja, on, poput autora kojima se bavi, stvara svoj autentični kritički sud, temeljen na sveobuhvatnom pristupu i dubinskoj analizi umjetničkog teksta. U tome mu je svakako pomogla dobra teorijska potkovanost kao rezultat proučavanja velika-talijanske kritičke misli 19. i 20. stoljeća (Francesco De Sanctis, Benedetto Croce, Attilio Momigliano, Mario Fubini, Giuseppe Petronio, Carlo Salinari, Natalino Sape-gno, Paolo Pullega) i filozofije (Antonio Gramsci, Nicola Abbagnano i Enzo Paci), koji su postavili temelje suvremene talijanske znanstvene književne kritike i o kojima je pisao u radovima „Suvremena talijanska književna kritika”,<sup>2</sup> „Odjek Gramscijevih misli u Jugoslaviji”,<sup>3</sup> „Antonio Gramsci i Jugoslavija”,<sup>4</sup> „Uvod u književnu kritiku Antonija Gramscija”<sup>5</sup> te „Podrijetlo i dometi Croceovih stilističkih dilema”<sup>6</sup>.

Prvi književni tekstovi koji su privukli pažnju Festinija – kritičara pripadali su Eliju Vittoriniju, najistaknutijem talijanskom piscu u prvim desetljećima nakon rata. Posve-tio mu je više radova,<sup>7</sup> a posebno se bavio romanom *Uomini e no*, analizirajući pitanje zla i njegovo historijsko podrijetlo, kao rezultat čovjekova otuđenja i narušenih od-nosa među ljudima uvjetovanih ekonomskim čimbenicima.<sup>8</sup> Među znanstveno-kritič-kim radovima najvažnije mjesto zauzima Ignazio Silone, pisac o kojemu je napisao doktorsku disertaciju „Stvarnost i poezija u djelima Ignazija Silonea” i kojemu je posvetio niz radova,<sup>9</sup> predstavljajući hrvatskoj javnosti književno djelo talijanskog antifašističkog pisca ne samo u književno-povijesnom kontekstu nego i s motrišta suvremenih teorija, estetike, semiotike, filozofije i lingvistike. U svojim radovima o Italiju Svevu,<sup>10</sup> istaknutom romanopiscu na razmeđu 19. i 20. stoljeća i autoru prvog talijanskog psihološkog romana, ističe njegovu povezanost s Joyceom, Proustom i

<sup>2</sup> Objavljen u *Zborniku RTV Sarajevo*, 6/1977., br. 17: 529–595. Usp. Šimunković 1990.

<sup>3</sup> *Zadarska revija*, 26/1977, br. 5-6: 451–470.

<sup>4</sup> *Čovjek i nauka*. Radio Sarajevo, Treći program, 1978, br. 19: 454–472.

<sup>5</sup> *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*. Razdio lingvističko-filološki (3), 1963/1964, 1964: 220–237.

<sup>6</sup> *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*. Razdio lingvističko-filološki (4), 1965/1966, 1967-1968, 1968: 263–284.

<sup>7</sup> Npr. „Elia Vittorini između marksizma i egzistencijalizma”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, Razdio lingvističko-filološki (1), 1959-1960, 1960: 221–238; „Čovjek i nečovjek u djelima Elia Vittorinija”. *Izraz*, 12/1968, br. 10: 341–349.

<sup>8</sup> „Čovjek i nečovjek u djelima Elia Vittorinija”. *Izraz*, 12/1968, br. 10: 344.

<sup>9</sup> „Križa savjesti I. Silonea”. *Zadarska revija*, 11, 1962, br. 1: 33–42; „Razgovor s I. Siloneom”. *Riječka revija*, 11/1962, br. 1-2: 103–108; „La grande svolta di Silone”. *Abruzzo*, 1969, Volume 2: 147–192; „Sigurnosni izlaz Ignazija Silonea”. *Izraz*, 13/1969, br. 11: 491–500; „Ignazio Silone od marksizma do utopije”. *Književna smotra*, 2/1970, br. 5-6: 92–103; „Coerenza nell’opera letteraria di Ignazio Silone”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 26, Razdio Filoloških znanosti (16), 1986/1987, 1987: 303–326.

<sup>10</sup> „Slučaj Itala Sveva”. *Treći program*, Sarajevo, 4/1975, br. 8: 317–345; „Zenova savjest – savjest jed-ne epohe (Uz šezdesetogodišnjicu smrti Itala Sveva)”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 27/17, 1987/1988, 1988: 233–262.

Kafkom i značaj u kontekstu talijanske suvremene književnosti kao autora koji je uz Luigija Pirandella progovorio o krizi suvremenog čovjeka i o općeljudskim problemima stekavši europsku i svjetsku slavu. Pritom Festini „propituje konzistentnost njegovih romana i snagu riječi i nastojeći upotpuniti književno-kritičke ocjene drugih stručnjaka među kojima posebno ističe Bruna Maiera” (Rabac-Čondrić 1989: 235). Sveobuhvatnom analizom najpoznatijih romana Riccarda Bacchellija (*Il diavolo a Pontelungo*, *Il mulino del Po*),<sup>11</sup> s posebnim osvrtom na njegovu opčaranost poviješću i primjerima junaštva te psihološke i moralne degradacije čovjeka heroja, uspješno je predstavio hrvatskim čitateljima još jednog neobičnog talijanskog pisca, više puta nominiranog za Nobelovu nagradu. U prilogu o romanu *Gepard* Giuseppea Tomasija di Lampeduse,<sup>12</sup> kojim je postigao svjetsku slavu, Festini nudi originalnu interpretaciju da se ne radi o povijesnom nego psihološko-egzistencijalnom romanu u kojemu su ratna zbivanja (Garibaldijev pohod na Siciliju) samo okvir unutar kojeg se odvija životna drama „suvremenog čovjeka, razapeta između jedne anakronističke tradicije, za koju je emotivno vezan, ali koja naumoljivo nestaje, i jedne nove društvene sinteze”.<sup>13</sup>

U radovima o Danteu<sup>14</sup> istražuje elemente suvremenosti i univerzalnosti njegove umjetničke poruke, bavi se problemom interpretacije i prevođenja pojedinih Danteovih izraza, etičkim principima firentinskog pjesnika, nalazeći, poput drugih proučavatelja, najveće pjesničke domete u *Paklu*. U radovima o Petrarci,<sup>15</sup> analizira Lauru kao savršeni ženski pjesnički lik, ističe njegove nove ideje, pobunu i suprotstavljenost srednjovjekovnoj tradiciji, te, poput mnogih drugih kritičara, radi usporedbu sa suvremenima Danteom i Boccacciom, tražeći u njihovim djelima poruke aktualne i u novom vremenu. Festini je, uz navedene pisce, dao i prikaz rada Sibille Aleramo, spisateljice s početka 20. stoljeća,<sup>16</sup> Oliviera Honoréa Bianchija, tršćanskog pisca rodom s Kvarnera,<sup>17</sup> Giacoma Leopardija, Giuseppea Ungarettija i drugih.

<sup>11</sup> „Riccardo Bacchelli, posljednji talijanski otočentist 20. stoljeća”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 20/10, 1977/1978, 1978: 297–334.

<sup>12</sup> „Estetske suprotnosti u jeziku G. Tomasija”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 13/1974-1975: 49–77.

<sup>13</sup> Isto, 75.

<sup>14</sup> „Etika i antropologija Danteove *Božanstvene komedije*”. *Zadarska revija*, XIV/1965, br. 4: 257–269; „Amore e smarrimento di Dante nelle versioni croatoserbe”. *Dante i slavenski svijet – Dante e il mondo slavo*. Zagreb: JAZU, 1984: 173–182.

<sup>15</sup> „Francesco Petrarca, 600 godina poslije (1314-1374)”. *Zadarska revija*, XXIII/1974, br. 3-4: 259–264; „Medioevo e Rinascimento nella poesia del Petrarca”. *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama – Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi*. Zagreb: JAZU, 1978: 179–189.

<sup>16</sup> „Dvije ljubavi Sibille Aleramo”. *Riječka revija*, IX/1960, br. 4: 183–192.

<sup>17</sup> Rječ je o radu „Elementi descrittivi nello stile di Oliviero Honore Bianchi”. *Radovi*, Razdio filoloških znanosti (18), 1988-1989, 1989: 207–222.

U sklopu proučavanja hrvatsko-talijanskih književnih dodira bavio se hrvatskim poticajima u djelima talijanskih pisaca, primjerice o romanu Enza Bettize *Il fantasma di Trieste*,<sup>18</sup> u kojemu analizira lik jednostavne drniške seljanke, koja radi kao dadilja u jednoj tršćanskoj obitelji.<sup>19</sup> Kao dobar poznavatelj filozofije, posvetio se proučavanju Giorgia Politea,<sup>20</sup> uglednog splitskog filozofa i kritičara iz 19. stoljeća, osvrćući se, među ostalim, na njegovu polemiku protiv Giobertijevih i Voltaireovih sudova o Ariostovu djelu *Orlando furioso*, kao i protiv Kantove „čiste umjetnosti” i Hegelove metafizičke spekulacije oko smrtnosti umjetničkog stvaranja. Proučavanjima iz dalmatinske književne baštine Festini se pridružuje i radovima o Petru Kasandriću,<sup>21</sup> rođenom Hvaraninu koji je djelovao u Zadru. Daje detaljni prikaz njegove mladenačke zbirke pjesama *Prime liriche e – ultime* (Zadar, 1879.) u kojoj otkriva utjecaje talijanskih velikana Parinija, Foscola i Leopardija, te analizira njegov prepjev *Hasanaginice* na talijanski jezik, uspoređujući ga s drugim prijevodima narodne balade, među ostalim i s prijevodom poznatog slavista Artura Cronije. Piše i o Istranima, u tom kontekstu značajan je rad „Izgubljeni raj Diega Zandela”,<sup>22</sup> u kojemu ističe pjesnikovu duboku nostalgiju za rodnom Istrom, nalazeći u stihovima utjecaje talijanskih pjesničkih velikana kao što su Cardarelli, Ungaretti, Montale i drugi.

Znanstvene radove Marija Festinija koji su odraz njegova svestranog znanstvenog interesa odlikuju originalnost interpretacije, erudicija i akribičnost. Njegove su analize temeljite i obuhvaćaju, osim književno-povijesnih, teorijskih, „ideoloških i filozofskih polazišta, također i strukturalne, stilističke te etičke komponente” (Rabac-Čondrić 1989: 232), što pridonosi objektivnosti i vjerodostojnosti njegove interpretacije. Njegova kritička riječ je „osmišljena i originalna” (Rabac-Čondrić 1989: 227), i predstavlja nezaobilazan prilog hrvatskoj talijanistici i komparatistici te hrvatskoj književnoj povijesti.

<sup>18</sup> „Drnišanka u suvremenom talijanskom romanu”. *Zadarska revija*, 9/1960, br. 1: 65–71.

<sup>19</sup> Bettiza će kasnije, u autobiografskom romanu *Esilio* (Mondadori, Milano, 1996.) ponovno odati počast jednostavnoj ženi, dadilji koja je brinula o njemu tijekom djetinjstva provedenog u Splitu.

<sup>20</sup> „G. Politeo o umjetnosti”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 3/1961-1962: 285–307; „Jedna polemika G. Politea”. *Riječka revija*, 10/1961, br. 1: 34–40; „Lodovico Ariosto nella critica letteraria di Giorgio Politeo”. *Il Rinascimento – Aspetti e problemi attuali*, Firenze, 1982: 385–392.

<sup>21</sup> Cfr. „Le prime liriche ultime di Petar Kasandrić”. *Radovi. Razdio filoloških znanosti*, 1981-1982, 1982-1983, 1983: 251–264; „Le due spose di Assano Aga di P. Kasandrić”. *Radovi. Razdio filoloških znanosti* (15), 1985-1986, 1986: 227–244.

<sup>22</sup> „Izgubljeni raj Diega Zandela”. *Zadarska revija*, 18/1969, br. 2-3.

## LITERATURA

- FRANIĆ, Ante. 1998. „Festini Mario”. *Hrvatski biografski leksikon (1983–2024)*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://hbl.lzmk.hr/clanak/festini-mario> (5. 12. 2024.).
- JERNEJ, Josip. 1990. „In memoriam Mario Festini (1924–1989)”. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, 35: 191–192.
- RABAC-ČONDRIĆ, Glorija. 1989. „Mario Festini (1924–1989)”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, sv. 28, br. 18: 341–344.
- RABAC-ČONDRIĆ, Glorija. 1989. „Književna kritika M. Festinija”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, sv. 28, br. 18: 227–248.
- ŠIMUNKOVIĆ, Ljerka. 1990. „Bibliografija radova M. Festinija”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, sv. 29, br. 19: 9–10.
- ŠIMUNKOVIĆ, Ljerka. 1990. „Professor Mario Festini (1924–1989)”. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, sv. 29, br. 19: 6–8.

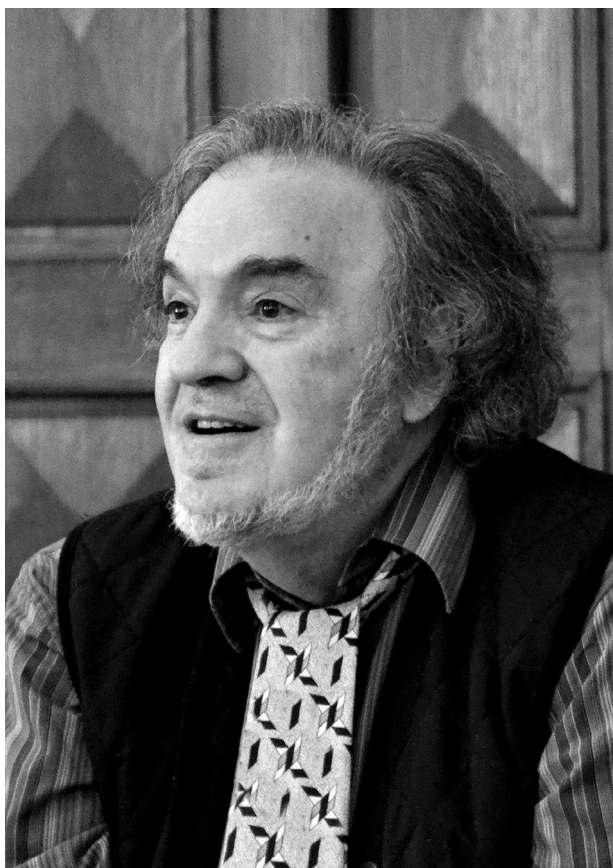
Nedjeljka Balić-Nižić

## IN MEMORIAM LUKU PALJETKU (1943. – 2024.)

UDK: 929 Paljetak, L.\*

821.163.42

DOI: 10.15291/csi.4375



*Okrugli stol „60 godina Odsjeka za hrvatski jezik i književnost” (30. studenoga 2017.)*

Luko Paljetak rođen je u Dubrovniku 1943. godine gdje je proveo djetinjstvo i ranu mladost. Dubrovnik je nedvojbeno postao i ostao ključno mjesto njegova života i književnoga poziva. Kratko vrijeme koje nije živio u Dubrovniku, bilo je razdoblje njegova boravka u Zadru – doba kada se formirao i kao pjesnik, prevoditelj, dramaturg, filolog. U Zadru je Paljetak na Filozofskom fakultetu studirao anglistiku i tadašnju

jugoslavistiku. Po završetku studija, zapošljava se kao dramaturg u Kazalištu lutaka Zadar. Tada je napisao i svoje prve drame. Neko vrijeme bio je asistent profesoru Nikoli Ivanišinu, također Dubrovčaninu, na predmetima iz novije hrvatske književnosti. Fakultetska stega nije bila mjera pjesnika, osobito razigranog ludista kakav je bio Paljetak. Kasnije je ipak doktorirao na temu *Književno djelo Ante Cettinea*. Godine 1978. odlazi s Fakulteta i vraća se u svoj rodni Dubrovnik.

Paljetak je svoj dolazak u Zadar, koji je značio odvajanje od Dubrovnika, živopisno zabilježio u prigodnom tekstu „Sjećanje na moje studentske godine u Zadru od 1964. do 1968.“:

„U Zadar sam došao u jesen 1964. godine. Pratio me moj otac Niko. Cijelo je vrijeme plakao. U Dubrovniku mi nisu htjeli odobriti stipendiju. Nekako nisam bio podoban, premda sam bio jedan od najboljih učenika i u osmogodišnjoj i u srednjoj školi. Mogao sam računati samo na ono malo novca što ga je moj otac nekako uspijevao odvojiti od svoje male mirovine. Bio sam završio petogodišnju Učiteljsku školu (tzv. Preparandiju) u Dubrovniku i dva semestra Pedagoške akademije. Na odlazak na studij odlučio sam se na nagovor svoje prijateljice prof. Ete Rehak i prof. Nikole Ivanišina koji je već radio na Filozofskom fakultetu u Zadru, na Katedri za noviju hrvatsku književnost.

Doći do Zadra autobusom bila je prava 14-satna avantura. Kada se moj otac, sa suzama u očima vratio u Dubrovnik, ostao sam sâm u Zadru, nepoznatom mi gradu koji se sa svojom okolicom odjednom nekako zastrašujuće rasprostro preda mnom, širok i ravan u odnosu na moj zidinama okruženi, zaštićeni, mali Dubrovnik. Prepušten samo sebi našao sam se u gradu koji je s jedne strane gledao na bliske, nepoznate mi otoke ispred njega i na udaljeni velebni Velebit u zaleđu. Prepun neodgovorivih pitanja krenuo sam u novu sredinu, osjećajući duboku tugu protkanu željom da se negdje sakrijem od svega što me čeka, znajući da je to nemoguće. Ono što sam odmah zapazio bila je golema količina otvorenog neba iznad Zadra. Pokrivalo ga je kao beskrajna plava kupola i to me nekako ohrabrilo.”

Otvoreno nebo iznad Zadra za Paljetka se pokazalo poticajnom austom za sanjarenje. Kako nadalje svjedoči, diplomirao je 1968. godine kao najbolji student Fakulteta, a iste godine objavio je svoju prvu pjesničku zbirku *Nečastivi iz ruže*.

Gledano iz današnje perspektive, nakon punih pedeset i pet godina od objavljivanja *Nečastivog iz ruže*, Paljetkov opus promatramo kao zaokruženu cjelinu pjesničkoga rada i posvećenja. Premda je zamjetan trag ostavio i u drugim žanrovima, osobito u

drami i romanu, u filološkim znanostima i esejistici, a o njegovim prevoditeljskim zaslugama da se i ne govori, Paljetak je ipak prije svega bio i ostao – pjesnik. Njegove pjesničke oči, sluh i vizija – utkane su u svako djelo. Nacrti romana o Cvijeti Zuzorić (*Skroviti vrt*) ili Marinu Držiću (*Marin*) već su ranije otisnuti kao njihove pjesničke slike u zbirkama *Izbjegle pjesme* i *Pjesni na dubrovačku*. Prevoditeljsko druženje s pjesničkim i književnim genijima poput W. Shakespearea, G. G. Byrona, O. Wildea, E. A. Poea, G. Chaucera, pa i Franca Prešerna, čiji je cjeloviti opus preveo na hrvatski jezik, ali i tolikih drugih, isto su tako zaživjeli u intertekstualnim dijalozima unutar bića njegove poezije. Spomenimo da se uz poeziju Paljetak bavio i slikarstvom, a imao je i nekoliko samostalnih izložaba. Više njegovih pjesničkih knjiga objavljeno je u grafičkim mapama poznatih hrvatskih slikara. Uza sve, uvjereni smo da je njegov „spomenik trajniji od mjedi” ipak poezija. Prvi izbor i životni put. Stoga ćemo nastojati proniknuti u razigrane varijacije Paljetkova pjesništva, od radosnog i razigranog mladenačkog pjeva do „bijelih tama” njegove osamljeničke, kasne lirike.

## RUŽE I PTICE NA BIJELOJ PODLOZI STIHA

Godina 1968., osim što je bila prijelomna za svijet, pokazala se izrazito važnom za hrvatsku kulturu i hrvatsku poeziju. Zahvaljujući Paljetkovoј zbirci *Nečastivi iz ruže* može se reći da tom godinom u hrvatskom pjesništvu počinje postmoderna. I to upravo u Zadru.

Prva Paljetkova zbirka obilježena je igrom i idejom bijega od zbilje, odnosno potpunog negiranja dimenzije vremena. On svoj poetski svijet smješta u imaginarne prostore trubadurskih vremena te ih sinkronizira s vlastitom zbiljom, na tematskoj se razini vraćajući u svjetove vitezova i gospa. Međutim, povratak tradiciji zamjetan je i na razini stiha. On u *Nečastivom iz ruže* implementira vezani stih, četrnaesterce raspoređene u sestine što obiluju pjesničkim, osobito zvukovnim figurama. I Tonko Maroević u knjizi izabranih Paljetkovih pjesama – *Bijela tama* – ukazuje na njezin položaj „postmoderne prije postmoderne”. Kada je 1995. godine Luko Paljetak objavio svoju iznimnu i tada po svemu drukčiju zbirku za koju je ovjenčan *Goranovim vijencem* 1995. godine – *Singerica pod snijegom* – u *Vjesniku* objavljuje intervju s Brankom Džebić pod naslovom „Singer koji pjeva”. Tu je Paljetak s popriličnim vremenskim odmakom prvi put sâm progovorio o svojoj prvoj zbirci, kako je nastala i koliko je utjecala, ali i uvjetovala njegovu daljnju poetiku. Svjedoči kako je predosluhnuo bilo vremena svojim prirodnim pjesničkim darom i željom za samodisciplinom:

„U počecima, u mladenačkoj razbarušenosti, kada nisam znao kako pisati, nedostajala mi je disciplina. Na sreću, uspio sam na vrijeme shvatiti da je moj nedostatak u činjenici da je moja mašta neorganizirana, da se ona hvata svakog predmeta i da je to nešto unutar nje same razorno.

Kada sam istu pjesmu koju sam dan ranije napisao u nevezanu stihu, sada pokušao napisati u novom obliku, shvatio sam da sam postao bolji. Iz vlastite pjesme koja se dovela u red i počela eufonično govoriti za mene, počeo sam učiti vlastitu disciplinu. Okrenuo sam se onda svim oblicima vezane poezije, jer sam htio zanatski sve o njoj naučiti. Uspjeh dugujem prirodi, koja me je obdarila savršenim sluhom, pogotovo za ritam, pa tako dok pišem ne moram misliti na ritam, stope i sve ono što bi me omelo u procesu stvaranja. Tako je nastala prva knjiga pjesama, koje je tada kada se pojavila bila vrlo anakrona, zapravo zastrašujuće anakrona za mladog pjesnika koji je htio na taj način naprijed.

No bio sam tvrdoglav, ne zato što sam ja po prirodi tvrdoglav, ali naprosto nisam znao ni htio drukčije, a natrag više nisam mogao u nešto što sam smatrao da ne poznam i ne znam. Morao sam na taj način dalje, vjerujući da će neki dobri vjetrovi, dobre muze poezije učiniti nešto i za pjesnika koji se drznuo pjevati malo drukčije. Imao sam sreću, vrijeme i ovo naše stoljeće, ukusi koji su se mijenjali radili su i za mene, s onim što smo kasnije nazvali postmodernizmom ponovno su se vratile te iste teme i briga za oblik.”

Nakon zbirke, čiji su dominantni motivi ptice i ruže u imaginarnim pejzažima, ubrzo slijede Paljetkova nova poetska ostvarenja – zbirke *Kockice za staru damu* i *Ljubičaste kiše*.

*Ljubičaste kiše* iskorak su u nešto novo. Knjiga *Ljubičaste kiše*, objavljena u Biblioteci Razlog 1973. godine, knjiga je ljubavne lirike obojene egzistencijalnom tjeskobom. Ako su njegove intimne prostore ljubavi i pjevanja u ranijim zbirkama zauzimali trubadurski likovi, pejzaži ispunjeni radosnim pjevom ptica i ljepotom ruža, sada se njegova ljubav iskazuje težinom i tamom mora.

Drukčijeg Paljetka, međutim, čitamo u zbirkama *Ludo pjevanje u planinama* i *Noćni lov*. Premda na stilskoj razini i dalje njeguje zatvorenu formu, sa svojom tipičnom ludičkom figurom opkoračenja, on se sve više zatvara u svoj intimni svijet nutrine. *Ludo pjevanje u planinama* iz 1978. i *Noćni lov* iz 1981. godine kao da su odškrinuli prostore bjeline za buduće zbirke osamljenosti poput *Singerice pod snijegom* iz 1994. godine ili još kasnijih *Koljenskih otoka* iz 2003. godine. Ove zbirke nastaju i u godinama velikih odluka i promjena za pjesnika. Trajno napušta Zadar da bi se za stalno vratio u svoj Dubrovnik.

Nova faza Paljetkova pjeva u suglasju je s novom fazom hrvatske povijesti, društva i kulture. Nakon iskustva razaranja Dubrovnika, pjesnik više nije mogao biti isti. Napad na Dubrovnik Paljetka je zatekao u Ljubljani gdje ostaje u progonstvu i piše svoju antiratnu zbirku *Izbjegle pjesme / Ubežni pesme*.

Uz *Izbjegle pjesme*, Paljetkov su opus devedesetih obilježile dvije potpuno različite pjesničke zbirke. Riječ je o *Pjesnima na dubrovačku* i *Singerici pod snijegom*. Dakako, ovo nisu i jedine zbirke objavljene tih godina. Međutim, i *Pjesni na dubrovačku* i *Singerica pod snijegom*, svaka na svoj način, prikazuju nam Paljetkovu pjesničku originalnost, inventivnost i tematsku otvorenost.

*Singerica pod snijegom* Paljetkov je tihi obračun s novim dobom – novim dobom svoga intimnoga života, ali i novim dobom kulture, društva, konačno i generacije.

No s druge strane, *Pjesni na dubrovačku* posve su drukčije. Prvo izdanje ove knjige bilo je 1984., drugo 1990., a konačno dopunjeno 1997. godine. Potonje izdanje pomaklo je sve granice Paljetkova ludizma. Paljetak u intertekstualnu igru s dubrovačkom poviješću i starom književnošću ulazi promišljeno i ciljano, zadire u različite tematske razine, te gotovo trivijalnim pošalicama i doskočicama tematizira dubrovačku baštinu (arhitektura grada, tipska mjesta, slavni Dubrovčani, starija dubrovačka književnost...). *Pjesni na dubrovačku* knjiga je koja se može čitati kao poetski leksikon Dubrovnika. Nevjerojatnom lakoćom Paljetak je uspio na tematsko-motivskoj razini postmodernistički izjednačiti visoko s niskim.

Novo tisućljeće nije donijelo samo nove teme nego i nov odnos prema umjetnosti. Međutim, Paljetak ne odustaje ni od svoga ludizma, a ni od svoga humanizma. Pjesničkim očima promatra svijet, a metaforično bismo mogli reći da njegove oči postaju sve dublje i dublje; takvima ih čini njegov bolni pjev, prostrane bjeline osamljenosti. U novom tisućljeću, 2003. godine, objavljuje zbirku *Koljenski otoci*. To je knjiga koja „dokumentira” bijeg od samoga sebe u virtualne, izmaštane prostore *Koljenskih otoka*. Paljetak na samom početku zbirke čitateljima nudi zamišljenu kartu *Koljenskih otoka* koje je otkrio drevni moreplovac Lulo de Nicq. Jasno je da je u moreplovčevu imenu skriveno ime samoga pjesnika, a Koljenski su otoci, dakako, plod njegove imaginacije.

Posljednja pjesnička knjiga koja sublimira sve Paljetkove osamljeničke bjeline pjesnička je zbirka *Nakupine*. Objavljena je u Zadru, gdje je davne 1968. godine ispod otvorenog neba pjesnik krenuo u osvajanje svijeta riječima, slikama, glazbom. Dakle, točno nakon pedeset godina, 2018. godine, Paljetak objavljuje zbirku *Nakupine*. U ovoj zbirci tako nailazimo na njegovu prvotnu temu „rasapa tijela” koja je u odnosu starog i novog Paljetka kao odnos vitalističke razigranosti prema egzistencijalnoj upitanosti. I u nekim drugim pjesmama primjetna je intertekstualna igra s *Nečastivim iz*

*ruže* (npr. stihovi „(...) ocat / pristaje ruži bolje od rose”). U zbirci je naznačena stalna autoreferencijalna dimenzija otvorenog pitanja o sudbini pjesnika. Vrijeme više ne podliježe njegovu pjesničkom sinkroniziranju, nego relativiziranju. Pjesme iz zbirke *Nakupine* izriču naizgled jednostavnu i temeljnu istinu o paradoksu ljudskoga postojanja – nakon što čovjek sve više svijet zauzima svojim godinama, djecom, stvarima, životom, to je sve manje u njemu. Stoga zbirka *Nakupine* iskoračuje dalje od svih njegovih drugih osamljeničkih knjiga, iskoračuje u spoznaju ne samo prolaznosti nego i u veliku spoznaju neposjedovanja.

Životni put pjesnika put je povlačenja od svijeta da bi se dao svijetu. Otuda možda i stalna Paljetkova figura opkoračenja, što se poput uvezanih valova vezuje s harmonično usloženim dubrovačkim zidinama. Pjesnik, međutim, nikada do kraja nije zadovoljan, on uvijek želi nešto novo. Pa je tako u toj razigranoj želji traženja Paljetak više puta postigao bitnu novost u hrvatskom pjesništvu, izvan škola i teoretskih ideologija. Ideje, eksperimente, ludičke provokacije – ostvario je sam u dubrovačkoj bjelini radne sobe, svoje velike radionice riječi, s ponekim zasanjanim pogledom na otvorenu kupolu zadarskoga neba.

*Napomena: Tekst je skraćena i prilagođena inačica eseja „Dubrovnik na bijeloj podlozi ruža” objavljenog u časopisu Forum (Zagreb, broj 1–3, god. LXII (2023.): 197–224).*

Sanja Knežević