

LINGVISTIČKA STILISTIKA



Marina Katnić-Bakaršić

© Marina Katnić-Bakaršić

Published in March 1999 by:

OPEN SOCIETY INSTITUTE
CENTER FOR PUBLISHING
DEVELOPMENT
**ELECTRONIC PUBLISHING
PROGRAM**

Open Society Institute
Center for Publishing Development
Electronic Publishing Program
Október 6. u. 12
H-1051 Budapest
Hungary
www.osi.hu/ep

This work was prepared under financial support from the Research Support Scheme of the Open Society Support Foundation.



Research Support Scheme
Bartolomějská 11
110 00 Praha 1
Czech Republic
www.rss.cz

The digitization of this report was supported by the Electronic Publishing Development Program and the Higher Education Support Program of the Open Society Institute Budapest.

Digitization & conversion to PDF by:

The logo for Virtus features the word "VIRTUS" in a blue, serif font. A horizontal blue gradient bar is positioned below the letters, extending from the left side of the 'V' towards the right.

Virtus
Libínská 1
150 00 Praha 5
Czech Republic
www.virtus.cz

The information published in this work is the sole responsibility of the author and should not be construed as representing the views of the Open Society Institute. The Open Society Institute takes no responsibility for the accuracy and correctness of the content of this work. Any comments related to the contents of this work should be directed to the author.

All rights reserved. No part of this work may be reproduced, in any form or by any means without permission in writing from the author.

Contents

O strukturi knjige.....	1
Jezik kao komunikacioni sistem i jezičke funkcije.....	2
Prirodni jezik - Lingvistička stilistika - Semiotika	6
Stil.....	9
Registar vs. stil.....	11
Stilska markiranost i stilem.....	12
Pravci u stilistici	14
Impresionistička stilistika	14
Strukturalna lingvistička stilistika.....	14
Poststrukturalistička stilistika	15
Ka novoj stilistici	15
Ostali stilistički pravci	15
Statistički i kompjuterski metodi u stilistici.....	16
Retorika i stilistika.....	17
Raslojavanje jezika/jezičko variranje	19
Socijalno raslojavanje jezika	19
Teritorijalno raslojavanje jezika	21
Individualno raslojavanje.....	22
Funkcionalno-stilsko raslojavanje	22
Sakralni stil vs. profani stilovi	23
Dometi i granice klasifikacije funkcionalnih stilova	24
Lingvistička stilistika i jezički varijeteti	25
Stilistička kompetencija.....	25
Naučni funkcionalni stil.....	26
Usko naučni podstil	27
Naučno-udžbenički podstil	30
Administrativni stil	31
Razgovorni (konverzacijski) funkcionalni stil.....	34
Književnoumjetnički funkcionalni stil.....	37
Prozni podstil.....	39
"Tuđ govor" i govorna karakterizacija likova.....	39
Funkcioniranje stranog ili vještačkog jezika u književnoumjetničkom tekstu.....	41
Podstil poezije.....	50
Gramatički paralelizam i gramatičke opozicije.....	51
Fonetsko - fonološka i leksička ponavljanja u stihu	53
Podstil drame	54
Žurnalistički stil	59
Publicistički stil	62
Publicistički podstil.....	62
Naučno-popularni podstil	65
Memoarski podstil	67
Književno-publicistički podstil.....	68
Sekundarni stilovi	71
Reklamni stil	71
Stripovni stil.....	73
Crtež.....	73
Retorički stil.....	74
Oratorski podstil	75
Debatni podstil.....	76
Esejistički stil.....	76
Scenaristički stil.....	78
Nivoi lingvostilističke analize i njihove osnovne jedinice.....	80
Fonostilistika.....	80
Leksička stilistika (leksikostilistika).....	83
Žargon.....	83
Vulgarizmi i psovke.....	84

Eufemizmi i tabu-riječi	85
Morfostilistika.....	86
Gramatička sinonimija i gramatička metafora	88
Sinonimija lica	88
Sintaksostilistika	93
Dekomponirani predikat i funkcionalno-stilska markiranost.....	93
Postupci ekspresivne sintakse	93
Elipsa	94
Normativne rečenice.....	95
Parcelacija.....	95
Tekstualna stilistika	97
Jake pozicije teksta	97
Naslovi, podnaslovi i epigrafi.....	98
Inkoativna i finitivna rečenica	99
Imena likova i imenovanja u tekstu uopće.....	99
Stilistički konektori.....	100
Figure kao konektori.....	100
Figure ponavljanja	100
Gradacija kao konektor	101
Retorička pitanja kao konektori	102
Sintaksičke figure permutacije - inverzija	102
Tačka gledišta	103
Intertekstualnost, metatekst, autoreferencijalnost	104
Autoreferencijalnost.....	108
Stilistika hiperteksta i hipermedija: korak dalje.....	108
Figure i tropi	110
Klasifikacija figura	111
Metafora i metonimija: jakobsonova teorija i njena primjena	114
Narativne figure	116
Tačka gledišta kao narativna figura	116
Figure i funkcionalni stilovi.....	119
Umjesto pogovora.....	122
Indeks pojmova.....	123
Literatura	133
Izvori.....	137

O strukturi knjige

Knjiga *Lingvistička stilistika* zamišljena je kao putokaz, kao svojevrsno "uputstvo za upotrebu stilistike". Ona ne pretendira na davanje svih odgovora, ona postavlja niz pitanja i otvara niz mogućnosti. Pri tome i ova knjiga i njen autor kreiraju svoga idealnoga čitatelja (Model Reader), za koga Eco kaže da mora postojati i za svako književno djelo i za svaki red vožnje, jer svaki tekst zahtijeva specifičnu, njemu primjerenu suradnju čitatelja/recipienta poruke (Eco 1994: 16).

Osporavana kao malo koja lingvistička disciplina, stilistika se ipak izborila za svoj status, ponekad i ponegdje stidljivo, dok drugdje ona progovara mnogo jačim glasom. U ovoj knjizi pokušava se ustanoviti njen dosta široki predmet proučavanja, i to uz strogost lingvističkih kriterija i istovremeno uz stalno otvaranje ka drugim naukama, ka književnoj teoriji, naratologiji i, prije svega, semiologiji. Gdje god je to bilo moguće, uvodi se višeglasje, uvode se ponekad i oprečna shvatanja nekih problema, postavljaju se nova pitanja. Takav pristup uvjetovan je uvjerenjem da je i diskurs nauke u krajnjoj konzekvenci diskurs naracije, te da mu je u osnovi dijaloški princip.

Da bi se uopće počelo sa govorom o stilistici, neophodno je krenuti od promatranja jezičnih funkcija, i to u jeziku shvaćenom kao komunikacioni sistem. Učenje o različitim jezičnim funkcijama preduvjet je proučavanja različitih varijeteta jezika, tj. stilova. Isto tako, prirodni jezik kao sistem znakova tijesno je povezan sa drugim znakovnim sistemima, a stilistika, baveći se konotativnim u prirodnom jeziku, ne može ignorirati konotativno u semiotici uopće.

U daljem toku razmatraju se pitanja stila i razvoja stilistike, tumače se njeni osnovni pravci i škole, proučava se raslojavanje jezika i jezični varijeteti uopće, ponovo polazeći od različitih shvaćanja.

Posebna pažnja poklonjena je funkcionalno-stilskom raslojavanju i analizi konkretnih stilova i žanrova. U određivanju osnovnih funkcija pojedinih stilova, osnovnih tipova njihove realizacije i u kazivanju o njihovim karakterističnim jezičnim sredstvima stalno se u prvom planu nalazio tekst u cjelini, dok su se pojedini elementi nižih nivoa promatrali samo kao elementi teksta u cjelini i u mreži relacija prema drugim njegovim elementima.

Naredni veći dio knjige posvećen je nivoima lingvostilističke analize i karakterističnim jedinicama, stilemima, na svakom od tih nivoa. Uprvo se tu pokazalo kako je u stilistici sve povezano, sve prepleteno, pa se o istim problemima govori u različitim dijelovima knjige, ali sa različitim aspektima i sa određenim pomakom. Tako se, recimo, u poglavlju o podstilu poezije govori o fonetsko-fonološkoj strukturi stiha, da bi se kasnije u fonostilistici posebno analizirale stilogene mogućnosti na tom jezičnom nivou, a na kraju, u poglavlju o figurama, ponovo se pominju neke figure koje djeluju na fonetsko-fonološkom planu. Slično je i sa tačkom gledišta, koja se razmatra u okviru stilistike teksta, ali i u vezi sa govornom karakterizacijom likova u književnoumjetničkom stilu i unutar narativnih figura. Svaki od ovih tekstova međusobno je povezan, ali se i razlikuje po pristupu, što znači da čitatelji njihovom kombinacijom mogu steći potpunu, višespekatski oformljenu informaciju. U tome im svakako može pomoći i indeks pojmova na kraju knjige.

Može se reći da je knjiga zamišljena kao prikaz predmeta stilistike i različitih pitanja kojima se ova disciplina danas bavi, ali i kao leksikon stilističkih termina, pojmova koji sadrži osnovne podatke i o drugoj literaturi i o drugim pristupima koji danas dominiraju u stilistici. Osim toga, ona pokreće neka pitanja koja donedavno nisu razmatrana u okviru proučavanja stilistike, posebno u slavenskoj školi (intertekstualnost, hipertekst, narativne figure i sl.), čime otvara nove pravce istraživanja i daje naznake puta kojim bi stilistika mogla (i trebala) krenuti.

Jezik kao komunikacioni sistem i jezičke funkcije

Jezik se veoma često definira kao sistem znakova koji služi za komunikaciju. Roman Jakobson, jedan od najznačajnijih lingvista 20. vijeka, na osnovu komunikacione sheme koju je preuzeo iz teorije komunikacija, određuje šest jezičkih funkcija, i to tako da svakom elementu komunikacionog procesa odgovara jedna od tih funkcija. Mada se po pravilu može odrediti dominantna funkcija svake poruke, ona nije i jedina funkcija te poruke, već dolazi sa drugim, manje ili više izraženim funkcijama. Jakobson ističe da je verbalna struktura poruke uvijek uvjetovana dominantnom funkcijom te poruke.

U svakom komunikacijskom događaju, pa tako i u svakom govornom događaju, koji je komunikacijski događaj par excellence, *pošiljalac* (*emitent, adresant*) šalje *poruku primaocu* (*recipijentu, adresatu*) o određenom *predmetu* (*referentu*), koji Jakobson naziva *kontekstom*. Poruka mora biti na *kodu* koji je zajednički primaocu (koji poruku enkodira) i pošiljaocu (koji poruku dekodira), u protivnom je komunikacija nemoguća, ili se uvodi posrednik (npr. prevodilac). Svaka poruka kreće se određenim *kanalom* (to može biti zrak ili žice ili elektronski impulsi).

----- kod -----
 pošiljalac ----- kanal ----- poruka ----- kanal ----- primalac
 ----- referent -----

Referencijalna funkcija (denotativna, kognitivna) odnosi se na predmet poruke, tj. izražava odnos između poruke i referenta. Ona je najčešća funkcija svake poruke, budući da joj je u prvom planu prenošenje poruke, tj. što objektivnije, tačnije informacije o referentu. Karakteriziraju je "neutralna" jezička sredstva, objektivnost, odsustvo emocionalno-ekspresivnih elemenata, dominiraju forme trećeg lica, te bezlične i pasivne konstrukcije. Naredne rečenice imaju primarno referentnu funkciju:

Danas je u Sarajevu padala kiša.

Nobelovu nagradu za književnost u 1997. godini dobio je Dario Fo.

Ekspresivna (emotivna) funkcija označava usmjerenost na emitenta poruke. Ova funkcija izražava govornikov subjektivni stav prema poruci, ona je usmjerena na izražavanje govornikovih emocija (stvarnih ili onih koje on želi uputiti uz poruku). Zbog toga je ova funkcija dominantna u porukama u 1. licu jednine, u iskazima sa emocionalno-ekspresivnim sredstvima na različitim jezičkim nivoima. Ona se prepoznaje u upotrebi uzvika, koji su "čisto emotivni sloj jezika" (Jakobson 1966: 290), u specifičnom duljenju vokala i slično. Evo nekoliko primjera:

Toliko sam sretna da bih mogla pjevati na sav glas.

Svi ti ulički, sitničavi prijekori potpuno me izluđuju.

Da-aa-aj, maa-maaa! Dii-i-ivno je!

Joj, joj! Hm, hm...

Baš mi idu na živce te ručerde!

Konativna (apelativna) funkcija usmjerena je na primaoca poruke. U takvim slučajevima komunikacija, po pravilu, ima za cilj da na neki način djeluje na primaoca, da "apelira" na njegova osjećanja ili misli i da izazove određenu reakciju. U verbalnoj poruci njena su tipična jezička sredstva vokativ, drugo lice jednine ili množine i, naročito, imperativ:

Zatvorite prozor, djevojko!

Gledaš li ti ikad oko sebe?

Dodaj mi to, brzo!

Dragi gledaoci, dobar dan!

Ova je funkcija naročito zastupljena u različitim oblicima propagandnog govora - u političkoj i ekonomskoj sferi, u oratorskim tekstovima i slično. Odatle se ona i u takvim tekstovima često izražava drugim licem jednine ili množine, naročito drugim licem koje ima uopćenolicho značenje (*Kupujte naše proizvode; Glasajte za nas; Izaberite najbolje...*), a također i retoričkim obraćanjem.

Ove tri funkcije već i ranije u lingvistici izdvojio je C. Bühler, i to na osnovu usmjerenosti poruke na prvo, drugo lice i na "treće lice", tj. nekoga ili nešto o čemu se govori. Jakobson, međutim, proširuje podjelu i prema preostalim elementima komunikacijskog događaja, te uvodi još tri funkcije.

Fatička funkcija usmjerena je na kontakt, tj. na kanal. Ona služi prije svega uspostavljanju, produženju ili obustavljanju komunikacije (formule pozdravljanja, obilježja početka i kraja konverzacije), provjeravanju ispravnosti kanala (Čuješ li me?; Halo, halo; Slušaš li me?; Jedan-dva-tri...). Fatička je funkcija dominantna u svakodnevnim situacijama kojima nije cilj razmjena informacija, već prvenstveno održavanje komunikacije.

Jedno od tipičnih fatičkih pitanja jeste pitanje *Kako ste/Kako si?*, na koje se obično daje predvidljiv odgovor (*Dobro, hvala; Evo, nije loše; Pa eto, tako; Gura se...*). Svaki opširan odgovor, sa detaljnim opisom zdravstvenog stanja, neočekivan je, budući da u slučajnim susretima ovo pitanje ne zahtijeva informaciju, već pokazuje dobronamjernost govornika.

Opće je mjesto da Englezima razgovor o vremenu ispunjava fatičku funkciju, sa određenim repertoarom jezičnih sredstava koja dolaze u takvoj situaciji. Narušavanje takve funkcije može izazvati negodovanje ili pak imati komičan efekt (v. npr. kako Elisa Doolittle u *Pygmalionu* Bernarda Shawa izaziva šok kod sugovornika, odnosno smijeh kod čitatelja/gledatelja drame kad u okviru priče o vremenu odjednom skrene sa fatičke na drugu funkciju). Isto tako, izostavljanje očekivane formule pozdrava pri susretu ili opraštanju može signalizirati promjenu raspoloženja sugovornika, ili pak njihovo specifično emocionalno stanje (uporedi iskaz: *Upao mi je u kancelariju bez pozdrava; Nije mi ni zbogom rekla*).

Na ovoj jezičnoj funkciji počivaju obredi, svečanosti, ceremonije, porodični ili ljubavni razgovori, ukoliko, situacije u kojima se ponavljaju iste riječi, gestovi, priče - "otuda jedno, za stranca nepodnošljivo, a za onoga ko u njemu učestvuje" koga se ono 'tiče', euforično općenje, koje mu postaje teško onda kada prestaje da ga se tiče" (Giro, 12). Prema Jakobsonu, ovakvo općenje je prva verbalna komunikacija koju djeca usvajaju. U dramskom dijalogu mogu se iskoristiti fatički elementi za stvaranje različitih efekata, npr. komičnih:

"E!" - reče mladić. "E!" - reče ona - "E pa evo nas" - reče on. "Evo nas" - reče ona - "A!" "Pa da" - reče on. (Jakobson 1966: 293)

Metajezična funkcija označava usmjerenost poruke na kod. Ona je uvijek zastupljena u iskazima u kojima učesnici u komunikacionom događaju provjeravaju da li upotrebljavaju isti kod ("Šta podrazumijevate pod tim?", "Kad kažem *bljak*, mislim da mi se to ne sviđa"), u definicijama ("Semilogija je nauka o znakovima") ili citatima. Svaki citat predstavlja govor o govoru, govor u govoru; tekst u tekstu i tekst o tekstu. Lingvistika je kao nauka o jeziku bazično metajezički koncipirana, ali metajezičku funkciju nalazimo i u drugim naukama (npr. Ekologija je nauka o očuvanju čovjekove sredine...). Svakodnevni govor također obiluje primjerima za ovu funkciju (npr.

pri obraćanju djetetu: Reci: "Hvala!"). Mnogi nesporazumi u komunikaciji proizlaze iz činjenice da sudionici *nisu svjesni* kako im se kodovi, tj. potkodovi razlikuju, a metajezična funkcija .

Poetska (estetska) funkcija definirana je kao usmjerenost poruke na samu sebe, pri čemu poruka prestaje biti sredstvo općenja i postaje njegov cilj. Ova je funkcija svojstvena prije svega (ali ne i jedino!) književnoumjetničkim tekstovima, odnosno umjetnosti uopće. Naime, estetska funkcija može biti zastupljena i u drugim tipovima tekstova, u drugim funkcionalnim stilovima, uvijek onda kada poruka postaje cilj komunikacije, kada se "uvrće" u samu sebe. To je naročito izraženo u razgovornom stilu, ali i u publicističkom, u reklamama, u političkim sloganima i slično. Jakobson je stoga naglasio da se lingvistika u svom proučavanju poetske funkcije ne smije ograničiti samo na polje književnosti, ali i da se funkcije jezika u književnom djelu ne mogu svesti samo na poetsku (ona je pri tom uvijek dominantna, a ostale su sporedne).

Shema ovih šest jezičkih funkcija, uvrštena u shemu šest elemenata komunikacionog procesa, izgledat će prema tome ovako:

```

----- metajezička funkcija -----
ekspresivna(emotivna) ----- fatička ----- poetska ----- fatička ----- konativna
----- referencijalna -----

```

Zanimljivo je da Jakobson tvrdi kako različiti književni žanrovi uz dominantnu poetsku funkciju posjeduju različite druge funkcije: epska poezija po svojoj dominaciji trećeg lica imala bi referencijalnu funkciju, lirska poezija u prvom licu dominantno bi imala emotivnu funkciju, dok bi lirska poezija u drugom lica bila konativno obilježena. U suštini se ovako mogu analizirati i drugi tekstovi ili tipovi tekstova.

Mada je šest funkcija izdvojeno na osnovu prirodnog jezika, one se mogu primijeniti *mutatis mutandi* i na druge jezike, tj. na druge znakovne sisteme, tako da se u semiotici ovakva podjela funkcija često sreće.

Uz ove funkcije ponekad se izdvaja *ludička* funkcija, funkcija igre, poigravanja jezikom, koja je dosta zastupljena u različitim žanrovima - od brojalica i zagonetki, od stripova i reklama do svakodnevnog govora i književnosti.

Tipičan primjer ludičke funkcije jesu križaljke, anagrami i premetaljke (riječi i fraze koje premetanjem slova formiraju nove riječi i fraze), akrostihovi (prva slova stihova, kada se pročitaju okomito, formiraju riječ ili grupu riječi; često se u romantizmu moglo u akrostihu pročitati ime osobe kojoj su stihovi posvećeni). Ludički se aspekt realizira u pisanoj formi ili usmeno. Palindrom, npr., čine riječi ili grupe riječi koje se jednako čitaju u oba pravca, kao u primjerima našeg jezika (*Ana voli Milovana*) ili engleskog (*Draw, o coward*) i francuskog (*Eh, ca va, la vache?*).

	S											
	T											
L	I	N	G	V	I	S	T	I	Č	K	A	
	L											
	I											
	S	E	M	I	O	T	I	K	A			
	T											
	I											
	K											
	A	N	A	G	R	A	M					

Zanimljivo je da je osnivač strukturalne lingvistike Ferdinand de Saussure proučavao anagrame kod latinskih pjesnika, pa je u početnim stihovima Lukrecijeovog *De rerum natura* pronašao anagrame grčkog imena boginje Afrodite, tj. Venere, kojoj su stihovi bili posvećeni (Kaler 1980: 130). Ovo pokazuje koliko svaka jezička funkcija predstavlja podjednako značajan dio multifunkcioniranja jezičkog sistema.

Ipak, ludička se funkcija može smatrati dijelom poetske funkcije, isto kao i tzv. *magijska* funkcija, koja potječe od mitskog mišljenja, a na ovaj ili onaj način živi i danas (v. o tabu-riječima u poglavlju o leksikostilistici). Ponekad se sve tri funkcije stapaju u jednu u nekom izrazu, te je tako sedamdesetih godina bila popularna "magijska" riječ *superkalafrađilistikekspijalidoušn* iz filma *Mary Poppins*, koja je postala svakodnevnom uzrečicom, a i dio niza popularnih pjesama tog doba.

Kada je riječ o stilistici, ove su funkcije nezaobilazne pri njenim istraživanjima. Kao prvo, funkcionalni stilovi i međustilovi imaju i različite funkcije kao dominantne, tako da je ta osobina izuzetno značajna pri utvrđivanju njihovih općih karakteristika i projicira se na njihove konkretne jezičke osobine i dominaciju pojedinih jezičnih sredstava, odnosno odsustvo drugih. Drugo, za lingvističku stilistiku u cjelini, a posebno za onaj njen segment koji je posvećen istraživanju jezika književnog djela, kao neophodno podsjećanje treba služiti Jakobsonovo insistiranje na osobenostima poetske funkcije i na nenoj kombinaciji sa drugim funkcijama.

Prirodni jezik - Lingvistička stilistika - Semiotika

Kada je de Saussure anticipirao razvoj nauke koja bi proučavala funkcioniranje znakova u društvenom životu i nazvao je semiotikom, on je lingvistiku smatrao samo dijelom takve nauke. I pored toga, za ovoga je osnivača moderne lingvistike prirodni jezik sistem znakova par excellence, te lingvistika može poslužiti kao model semiotici. Polazeći od takve pretpostavke, Barthes će opet semiotiku smatrati dijelom lingvistike, i to onim dijelom "koji bi na sebe uzeo *velike značenjske jedinice izlaganja*; na taj način bi se ispoljilo jedinstvo istraživanja koja su u toku u antropologiji, sociologiji, psihologiji i stilistici u vezi sa pojmom značenja." (Bart 1979). Mnogi teoretičari polaze od pretpostavke kako je nauka o znakovima svojevrsna međunauka, koja prožima i povezuje raznovrsne znanstvene discipline. U jednom od najnovijih enciklopedijskih prikaza semiotike nalazi se ovakva definicija:

"Kao ljudska bića, mi možemo odlučiti da ne jedemo ili ne pijemo, da ne pričamo ili komuniciramo, ili možda čak i da ne živimo, ali sve dok ipak živimo ne možemo izabrati da ne prenosimo 'značenje' svijetu koji nas okružuje. 'Semiotika', u najširem smislu, jeste proučavanje bazične ljudske aktivnosti stvaranja značenja. 'Znakovi' su svi tipovi elemenata - verbalni, neverbalni, prirodni, vještački itd. - koji nose značenje." (Asher 1994: 3821-3832)

I pored raznovrsnosti znakovnih sistema, prirodni jezik ostaje kao posebno značajan, po mnogo čemu obrazac za druge sisteme znakova, pogotovo ako se uzme u obzir činjenica da je to jedini sistem na koji se svi drugi znakovni sistemi mogu prevesti, dok obrnut proces nije uvijek moguć. Lingvistička stilistika usmjerena je upravo na proučavanje prirodnog ljudskog jezika kao sistema znakova koji ima svoju strukturu, kao i svoje pod sisteme (potkodove). Kao i lingvistika u cjelini, ona ne može ostati sasvim izolirana od nauke koja proučava znakovne sisteme - od semiotike.

Znakom se može smatrati svaki predmet (objekt) koji predstavlja (zamjenjuje, izražava) neki drugi predmet (objekt) - odnosno, *aliquid stat pro aliquo*. Da bi znakovi mogli prenositi neko značenje, tj. da bi mogli komunicirati neko značenje, čovjek ih mora prepoznati kao takve.

Postoji više klasifikacija znakova, a baza im je klasifikacija C Peircea, jednog od osnivača semiotike, prema kojoj se govori o tri tipa znakova - o ikoničkim, indeksičkim znacima i simbolima (tj. znakovima u užem smislu).

Ikone ili *ikonički znaci* odlikuju se stvarnom sličnošću između znaka i predmeta; u njima se manifestira ista konfiguracija kvaliteta koju ima i referent (odatle u ove znakove spadaju slike, onomatopeje, dijagrami i slično).

Indeksi ili *indikator*, tj. *indeksički znaci* jesu znakovi koji nisu produkt čovjekovog djelovanja i koji se sami javljaju u vezi sa svojim predmetom na osnovu stvarne veze, najčešće uzročno-posljedične (povišena temperatura je tako indeks bolesti, dim je indeksički znak za vatru, gestovi upućivanja također su indeksi). Neki autori razlikuju pri tome indikatore u kojima je interpretacija motivirana i zovu ih *simptomima* (ospice kao simptom bolesti, pad barometra kao simptom promjene vremena...), za razliku od indikatora sa nemotiviranom interpretacijom koje nazivaju *znamenjima* (astrološka tumačenja položaja zvijezda, tumačenje sudbine na osnovu dlana i slično) (Škiljan 1980: 191).

Knačno, *znakovi u užem smislu* (termin *simbol* ne odgovara im zato što ta riječ ukazuje na motiviranost znaka) odlikuju se nemotiviranošću, tj. arbitrarnošću; oni su stvar konvencije. U ovu grupu spadaju znakovi prirodnog jezika, pisma, semafori znakovi, matematički znakovi i slično.

Simboli su, pak, motivirani znakovi, motivirani naknadno na osnovu sličnosti ili kontigviteta. Značaj simbola prevazilazi samo stilistiku, tj. teoriju figura, u kojoj se oni proučavaju sa stanovišta stilogenosti u različitim tekstovima (odatle proučavanje tipičnih simbola kod nekog pjesnika, pisca...). Naime, simboli su izuzetno značajni za razumijevanje kulture u cjelini, ali i pojedinih tipova kultura, njihovih sličnosti i razlika.

Poznata je i podjela na tri dimenzije znaka, tj. tri dijela semiotike, u koje spadaju:

semantika, koja proučava odnos znaka prema predmetu (referentu);

sintaksa, čije je predmet istraživanje odnosa među znakovima; te

pragmatika, dio koji proučava odnos između znakova i njihovih korisnika, tj. odnos između znaka i čovjeka.

Svih šest elemenata komunikacije, a također i njima odgovarajuće jezičke funkcije, relevantni su i neophodni faktori i drugih znakovnih sistema, ne samo prirodnojezičnog.

Komuniciranje značenja u idealnom slučaju podrazumijevalo bi da svakom označenom odgovara samo jedan označitelj. Neki semiotički sistemi, npr. sistemi signalizacije, naučni i logički kodovi, zaista djeluju na tom principu (dovoljno je zamisliti probleme i posljedice koji bi nastali ako bi crveno svjetlo semafora nekad značilo zabranjen, a nekad slobodan prolaz; ako bi isti hemijski element mogao biti izražen simbolom Na i, recimo, S).

Drugi sistemi, umjetnički i estetski u širem smislu, oni u kojima je "konvencija slaba, ikonička funkcija razvijena, a znak otvoren" (Giro 1975: 31) pokazuju svojstvo polisemičnosti (jedan označitelj upućuje na više označenih, dok jedno označeno može imati više označitelja). Prema Girou u takvim se slučajevima zapravo radi o skupu kodova slojevito poredanih i uklopljenih (ili o skupu potkodova u terminologiji koja će se upotrebljavati u ovoj knjizi), što služi kao preduvjet za mogućnost izbora, tj. stila. Semiotika u tom smislu uvodi pojmove koji su značajni i za lingvističku stilistiku, a to su pojmovi denotacije i konotacije. *Denotaciju* čini označeno po sebi, objektivno shvaćeno kao takvo, dok *konotaciju* odnosno konotativne vrijednosti podrazumijevaju sve dodatne, subjektivne vrijednosti vezane za znak. O ovoj dihotomiji sa aspekta lingvistilistike bit će kasnije više riječi, posebno u poglavlju o leksičkoj stilistici.

Ovdje je posebno zanimljivo zadržati se na denotaciji i konotaciji u drugim znakovnim sistemima: uniforma denotira čin i funkciju, a konotira prestiž i moć; reklama za juhu koja prikazuje zadovoljnu, skladnu, lijepu obitelj uz zajednički obrok denotira kvalitet juhe, ali uz to konotira niz drugih elemenata: i vaša će porodica biti tako skladna ako budete kupovali ovu juhu; pošto juhu servira supruga/majka, to konotira određeni sistem vrijednosti - porodičnih, društvenih, i slično); u arhitekturi pedesetih godina u tadašnjem Sovjetskom Savezu dominirale su ogromne zgrade u kojima su bile smještene važne državne institucije, zgrade velikih, masivnih, teških vrata koja su se teško otvarala - ta vrata konotirala su malu moć pojedinca u odnosu na "kolektiv", u odnosu na državu, a nasuprot tome značaj i moć institucije. Ovakvih primjera ima i u drugim znakovnim sistemima, u modi, kulinarstvu i slično. Široko shvaćena, stilistika nije samo lingvistička disciplina nego i semiotička. Za razliku od lingvistilistike, *semiotička stilistika* proučavala bi aspekte stila kao rezultata izbora u svim semiotičkim sistemima, posebno se bazirajući na konotacijama znaka u njima. Između ostalog, semiotički sistemi mogli bi se klasificirati s obzirom na dominaciju denotacije ili konotacije u njima, kao i na načine izražavanja konotacije.

Budući da znakovni sistemi čine bogatu i raznovrsnu skupinu, nije jednostavno klasificirati ih. Naredna klasifikacija može poslužiti kao ilustracija jednog pristupa - u njoj se, naime, razlikuju logički kodovi, estetski i društveni kodovi (Giro 1975).

Logički kodovi obuhvataju:

a) paralingvističke kodove (u ovo spadaju različite abecede, sistem gestova);

b) praktične kodove, signale - signali za upozorenje, drumska signalizacija i sl.;

c) epistemološke kodove - to su naučni jezici (hemijski, matematički, fizički i drugi znakovi, formule);

d) na kraju, mantike (ili "divlju misao") kao sisteme znakova koje uključuju vještine proricanja tipa horoskopa, gledanja u šolju, karte, grah ili slično.

Estetski kodovi vezani su za različite umjetnosti i mitove, kod kojih je konotativna strana znakova izuzetno izražena. Osim toga, u ovim znakovnim sistemima poetska/estetska funkcija ima centralno mjesto. Može se govoriti o postojanju semiotičke teorije umjetnosti uopće, ali i o posebnim njenim granama - o semiotici filma, teatra, književnosti. Semiotika književnosti predstavlja posebno zanimljivo područje za suradnju sa lingvostilistikom, tako da će o ovom aspektu još biti riječi u poglavljima o književnoumjetničkom stilu i o tekstualnoj stilistici.

Društveni kodovi podrazumijevaju protokole, obrede, igre i mode. Čovjek u društvu uvijek slijedi neke protokole, pravila učtivosti (tačno je određeno u različitim kulturama kako se počinje i završava razgovor, da li je susret praćen rukovanjem, zagrljajem, poljupcem u obraz ili ruku, naklonom ili nekim drugim pokretom). Takve formule učtivosti često imaju fatičku funkciju u prvom planu (pitanje *Kako ste?*, već je ukazano, ne zahtijeva u svakodnevnoj situaciji podroban odgovor, dakle, nema informativnu vrijednost). Ipak, izbor određenog pozdrava konotira niz značenja (stepen bliskosti sugovornika, ponekad čak i njihovu ideološku pripadnost). Različiti obredi, u koje spadaju porodične proslave, vjenčanja, sahrane, proslava praznika i sl., važni su znakovi za razumijevanje jednoga društva. Kada je o igrama riječ, onda je u prvom planu njihova ludička funkcija (čovjek je između ostaloga i *homo ludens* - on se igra jezikom, smišlja dječije igre i igre za odrasle, igra se kada preuzima neke uloge u porodici, društvu...). Naravno da postoji još niz drugih kodova - kulinarski, kulturni, kodovi ponašanja itd., tako da je semiotika danas izuzetno razuđena nauka, sistem raznih semiotika.

U stvari, sveobuhvatnost predmeta semiotike tematizira se i u književnosti: u romanu *Krasopis* P. Pavličić kao pripovijest u pripovijesti ubacuje priču o "čovjeku (semiologu, piscu ili možda fizičaru)" koji otkriva zakon o neuništivosti teksta:

"Stvar se svodi na to da tekstovi koje zajednica proizvodi bivaju sačuvani u drugim njezinim proizvodima, u promijenjenom obliku. To znači da zajednica, što god činila, uvijek bilježi podatke o sebi, odnosno uskladištjuje tekstove u druge medije. Ona ih stavlja u sheme ulica u gradovima, u uređenje parkova, u raspored i ritam semafora, u visoke i niske krovove, u prometne znakove, u ceste."

(Pavličić 127)

Jasno je da prethodni primjer pokazuje kako se književnost ponekad bavi semiotikom i tematizira je. Riječ je zapravo o uzajamnom procesu u kojem je naročito naglašeno zanimanje semiotike za književnost. Upravo ta dvostruka povezanost odlika je postmoderne misli koja insistira na postojanju bazično istih principa u stvaranju naučnih i književnih tekstova.

Stil

Ali termin "stil" govori previše i premalo.
(Umberto Eco. Six Walks in the Fictional Woods)

U različitim sferama komunikacije svakodnevno se može susresti riječ *stil*, i to u sintagmama kao što su: stil života, stil mode, odjeće, frizure, stil političke stranke, stil ponašanja, stil namještaja, sve do sintagmi stil epohe, stil nekog slikara, vajara ili pisca. Upravo ta široka upotreba ove riječi čini je donekle nepodesnom za naučni termin, budući da se gubi jednoznačnost i strogost, preciznost koju termin treba imati. Najopćija definicija kaže da je *stil način na koji se nešto radi*. Stil u jeziku prema tome bio bi način izražavanja određenog sadržaja, tačnije, različiti načini izražavanja istog sadržaja. Naučnici koje najviše zanima jezik književnosti stilom su nazivali način pisanja nekog pisca, grupe pisaca, određenog pravca i slično. Danas se, međutim, postavlja pitanje da li je moguće na taj način odvojiti formu od sadržaja, odnosno da li promjenom forme zaista ostaje potpuno isti i sadržaj nekog iskaza.

Kako nešto kažemo u najmanju je ruku
važno kao i ono što kažemo; zapravo,
sadržaj i forma praktično su neodvojivi
jer predstavljaju dva lica istog predmeta.

(Wardhaugh 1987: 251).

Prema nekim tumačenjima o stilu možemo govoriti samo ako postoji mogućnost odabira, tj. ako postoji više od jedne jezičke jedinice koja se u određenom kontekstu može upotrijebiti. S tim je u vezi i izdvajanje sinonimije kao centralnog stilističkog pitanja. Stilistika, naime, sinonimiju posmatra široko, šire od semantike, posmatra je na različitim jezičkim nivoima, a stilistički sinonimi odlikuju se različitom stilskom markiranošću.

U riječima *mir* i *pir* *m* i *p* nisu rezultat stilskog odabira, budući da uvjetuju različit sadržaj leksema u čijem su sastavu. Isto tako, upotreba forme *čitam* umjesto *čitaš* u rečenici *Ja čitam* uvjetovana je pravilima gramatičkog, a ne stilskog odabira.

Pojam stilskog odabira podrazumijeva da je na mjestu jedne jezičke jedinice mogla stajati jedna ili više drugih - bez promjene osnovnoga sadržaja, npr:

- (1) Molim vas da prestanete pričati. ili

Prestanite pričati! ili

Da ste smjesta prestali pričati! ili

Prestati s pričom!

- (2) Bio sam na *fakultetu/faksu*.

Izlazim sa *djevojkom/trebom*.

Na nebu se *upalilo hiljadu svjetiljki*. ili:

Na nebu se *pojavilo hiljadu zvijezda*.

Jasno je da odabir u navedenim primjerima zavisi od konteksta, od situacije u kojoj se određeni iskaz upotrebljava, od cilja i funkcije komunikacije. U navedenim primjerima vidi se da se mogu uspostaviti ne samo sinonimski parovi nego i čitavi sinonimski nizovi na različitim jezičkim nivoima. Tradicionalno se, naime, smatralo da je problem odabira ključni problem stilistike, a pojava sinonimije centralni predmet stilističkih ispitivanja. Dok gramatička norma po pravilu zahtijeva upotrebu jednog oblika, jedne jezične jedinice u određenom kontekstu (gramatički bi nepravilno bilo reći: Izlazim sa djevojke), stilistička norma pruža veće mogućnosti izbora. Stilističar može istraživati umjesnost (appropriateness) neke jezičke jedinice u odgovarajućem kontekstu, a i tada se nerijetko susreće sa više mogućnosti.

Međutim, kada je riječ o jeziku i stilu književnog teksta, onda je odabir moguć i izvan granica uobičajene upotrebe, izvan granica norme. U takvim slučajevima individualni stil zaista je devijantan u odnosu na normu, ali ta je devijacija opravdana, iz nje proizlazi poetska/estetska funkcija određenog teksta. Kao ilustracija razlike između gramatičke i stilističke korektnosti iskaza može poslužiti primjer sa čuvenom tvrdnjom slavnog lingvиста Noama Chomskog, gdje se rečenica *Bezbojne zelene ideje bijesno spavaju* proglašava "besmislenom". Tu tvrdnju Sestra Mary Jonathan koristi kao epigraf i kao temu svoje pjesme *You, Noam Chomsky (Vi, Noame Chomsky)*.

Pjesma može poslužiti kao sjajan primjer opozicije dvaju polova: gramatičkog i stilističkog. Ono što je za Chomskog kao gramatičara besmisleno, dakle, semantički i gramatički devijantno, za pjesnika je poetski opravdano i inspirativno. Metafora, a uz nju i drugi tropi i figure, počivaju na kršenjima semantičkih i drugih zabrana prirodnojezičke upotrebe. Kršenje tih zabrana stvara druga pravila odabira, bazirana na konotacijama, na ekspresivnosti i slikovitosti.

Suvremene stilističke teorije polaze od pretpostavke da stil nije samo "odjeća sadržaja", već da između stila i značenja postoji ekvivalencija. Drugim riječima, promjena u formi iskaza nužno mijenja i njegovu sadržinu; naime, tvrdi se da potpunih sinonima u jeziku nema i da svaki unosi promjene na značenjskom ili upotrebnom nivou, a naročito često na stilističkom. Short, međutim, pokušava pomiriti ova dva stava, tvrdeći da je suština ove razlike u terminologiji: stil se može odvojiti od "sadržaja", ali ne i od "značenja", budući da je *značenje* mnogo širi pojam, koji u sebe uključuje sadržaj, ali i konotaciju, signifikantnost i slično. Autori tekstova imaju mogućnost selekcije i na planu sadržaja i na planu stila, s tim što odabir stila nužno nosi posebno značenje u najširem smislu (Short 1994: 4377). Ovo se može pratiti analizom sljedećeg niza:

Molim vas, da li biste bili ljubazni da mi dodate so?

Dodaj mi so (molim te)!

Soli!

Sadržaj sva tri iskaza ostaje isti, ali stil i nijanse u značenju nisu iste. Prvi primjer odgovara izrazito formalnoj situaciji, dok bi njegova upotreba u potpuno neformalnom okruženju (npr. uža obitelj ili prisni prijatelji) djelovala afektirano i vjerovatno bi signalizirala da se govorno lice pokušava našaliti ili izražava ironiju/sarkazam. Drugi primjer odgovara neformalnoj situaciji, s tim što upotreba dodatka *molim te* pojačava učtivost, a izostanak dodatka nešto više potencira značenje naredbe. Treći, pak, primjer može se smatrati stilski sniženim i u veoma neformalnim uvjetima, gdje također konotira grubost govornog lica. Obrnuto, ljekar koji bi u operacionoj sali upotrijebio iskaz *Makaze! ili Iglu!* ne bi se, međutim, smatrao grubim i neučtivim: riječ je o specifičnoj situaciji, gdje jezik profesije mora maksimalno ukidati redundancu da bi odgovorio zahtjevima brzine i efikasnosti.

Prije formiranja strukturalne lingvostilistike, naročito prije formiranja teorije funkcionalnih stilova, pojam stila najčešće se vezivao za jezik nekog književnika ili grupe književnika. Osim toga, prema nekim autorima stil se može promatrati samo na individualnom nivou (na nivou *idiostila*), kao "skup jezičkih karakteristika po kojima se pojedinci razlikuju - baza njihovoga ličnog lingvističkog identiteta" (Crystal 1994: 66).

U tradicionalnoj stilistici dominiralo je proskriptivno tumačenje stila, koje je propisivalo "ispravna" svojstva stila. Tako shvaćen stil mogao je biti *dobar* ili *loš*, a autori priručnika iz stilistike određivali su odlike dobrog stila (u te odlike spadale su kratkost, jasnoća, skladnost i slično, što jasno ukazuje na njihovu neterminološku prirodu). Suvremena stilistika dominantno je deskriptivna: ona bilježi postojeće stanje, opisuje i tumači funkcioniranje pojedinih jezičnih sredstava u nekom stilu, pokazuje promjene u stilovima i slično.

Pored *individualnog stila*, koji je odlika svakog pojedinca i može se realizirati bilo pismeno bilo usmeno, predmet stilistike svakako su i *grupni stilovi* shvaćeni u najširem smislu. Bourdieu tvrdi: "Govoriti znači usvajati ovaj ili onaj od izražajnih stilova koji su već konstituirani u upotrebi i posredstvom upotrebe i koji su objektivno obilježeni svojim položajem unutar hijerarhije stilova čiji poredak odražava hijerarhiju odgovarajućih grupa." (Bourdieu 1992: 36) Jedan od tipičnih pravaca

čiji su predmet proučavanja grupni stilovi svakako je funkcionalna stilistika, o kojoj će kasnije biti više govora. Ipak, ne treba zaboraviti veliki otpor prema upotrebi ovoga termina u značenju kakvo on ima u funkcionalnoj stilistici. Dok za neke autore termin *stil* u značenju nekog funkcionalnog tipa jezika "predstavlja nepotrebno prekoračenje" (Dikro, Todorov 2, 1987: 230), polazna tačka u daljem istraživanju bit će uvjerenje da su i individualni i grupni stilovi predmet proučavanja stilistike i da svako izostavljanje jednog od ta dva tipa stilova predstavlja nepotrebno sužavanje opsega lingvističke stilistike kao discipline.

Moguće je grupne stilove promatrati u još jednom smislu - kao stilove epoha. Stil epohe podrazumijeva istraživanje tipičnih jezično-stilskih sredstava u jednom književnom pravcu. Ako se govori o semiotičkoj stilistici, onda bi ona proučavala stilske karakteristike i dominante u pojedinim periodima u umjetnosti uopće. Svaki stil epohe, pravca, škole odlikuje se karakterističnim svojstvima, konvencijama i stilemima, a zadatak je stilističara da otkriva, rekonstruira ta svojstva i tumači ih svojim pojmovno-kategorijalnim aparatom (o ovome v. Slawinski 1989: 491).

Registar vs. stil

Anglosaksonski lingvisti ponekad upotrebljavaju termin *registar* umjesto *stil* kada govore o tome kako pojedinac prilagođava svoj idiolekt različitim situacijama. U takvim slučajevima obično se suprotstavlja formalni i neformalni registar (sa svim prelaznim slučajevima), "tehnički", tj. profesionalni/specijalni registar "netehničkom", svakodnevnom i slično (v. npr. Turner 1979:165-203). Neki autori vezuju registar za različite profesionalne, tematske i specijalne varijetete, dok formalnu i neformalnu varijantu označavaju terminom stil, s tim što su varijeteti i stilovi ponekad prepleteni (Trudgill 1984: 101-102). U novije vrijeme prevladava shvatanje registara kao funkcionalno distinktivnih jezičkih varijeteta, koji se razlikuju s obzirom na vanjezičke kontekste i situacije (registar sporta, tehničkih nauka, reklame...). Tako shvaćen registar veoma je blizak pojmu funkcionalnoga stila, tim prije što se naglašava njegova razlika u odnosu na individualno variranje jezika, tj. na dijalekte i idiolekte (Downes 1994: 3509). Registri se ipak dominantno razlikuju na osnovu teme ili tonaliteta, dok u podjeli funkcionalnih stilova postoji više kriterija, od kojih je tematski manje bitan. Naime, u funkcionalnoj stilistici prevladava mišljenje po kojem se ista tema može realizirati u više funkcionalnih stilova.

U izvjesnom je smislu čak moguće govoriti o preplitanju funkcionalnog stila i registra. Naime, neki se funkcionalni stil može realizirati u više registarskih opozicija (familijarnoj vs. oficijelnoj, privatnoj vs. javnoj, profesionalnoj vs. laičkoj). Tako se s obzirom na registar može razlikovati recimo realizacija razgovornog ili oratorskog stila, o čemu će kasnije biti više riječi.

Bez obzira na terminološku razliku, činjenica je da svi koji se stilistikom i stilom bave prihvataju činjenicu da jezički sistem nije monolitan, da se može i treba govoriti o pojavi raslojavanja jezika ili, drugom terminološkom, jezičke varijativnosti. Nepovratno je prošlo vrijeme kada su rječnici svoju građu prikupljali gotovo isključivo iz književnoumjetničkih tekstova, a normativne gramatike, pa i proskriptivna lingvistika u cjelini, također zanemarivale ogroman dio jezičkih varijeteta.

Stilska markiranost i stilem

Osnovna jedinica lingvostilistike jeste *stilem*, shvaćen kao ona jedinica koja nosi određenu *stilsku informaciju*. Prema M. Riffaterreu stilemi nastaju manje predvidljivom i nepredvidljivom upotrebom jezičnih jedinica, odnosno, predstavljaju odstupanje od norme, od uobičajenoga. Budući da svaki stilem nosi dodatnu informaciju (koja je bazično višak informacije, tj. redundantna je), Riffaterre smatra da se može izračunati količina i stepen odstupanja od uobičajene upotrebe u književnoumjetničkom tekstu. Za stilistiku je zato važan kriterij u izdvajanju stilema predvidljivost, odnosno nepredvidljivost jezične jedinice u nekom kontekstu. Što je efekt iznevjerenog očekivanja veći, to je veći stepen *oneobičavanja*, a samim tim stilogenost neke jedinice veća. Termin *oneobičavanje* (*očuđenje, začudnost, rus. ostranenije*) uveli su ruski formalisti, označavajući njihove zadatke umjetnosti da svojim postupcima dezautomatizira viđenje stvari i učini ga svaki put neponovljivim. Postupak oneobičavanja jeste "postupak otežale forme, koji povećava teškoću i dužinu percepcije" (Šklovski 1967: 275).

Ovakvo shvatanje stilema ponešto je suženo, budući da se prvenstveno odnosi na književnoumjetnički stil. Osim toga, teorija o stilemu kao odstupanju od norme zapravo izjednačava stilem sa stilskom figurom, što također ukida niz značenja stilema.

Stilemi, međutim, postoje u svim tipovima diskursa, u svim funkcionalnim stilovima, kao osnovne jedinice koje nose stilsku informaciju, pa će dalja analiza biti usmjerena na ispitivanje različitih vrsta stilema. S obzirom na jezični nivo na kojem se realiziraju, stilemi se dijele na grafostileme, fonostileme, leksikostileme, semanostileme, morfostileme, sintaksostileme i tekstostileme (v. poglavlje Jezični nivoi lingvostilističke analize).

Zanimljivu teoriju o stilemima iznose autori Opće retorike grupe M. Oni smatraju da, kao što se u ekologiji izučavaju tipovi sredina koji su pogodni za razvoj ovih ili onih formi života, tako se i opći stilem može definirati kao "rad pamćenja", kojim se jezična jedinica vezuje za jednu ili više specijaliziranih sredina u kojima ona obično "boravi". Govornik (a čini se da autori Opće retorike zaboravljaju i u ovom segmentu značajnog primaoca poruke) na osnovu pamćenja uspostavlja niz veza i odnosa neke jedinice, odakle proističe i njena specifična stilska markiranost. "Radom pamćenja" uspostavljaju se slijedeći podaci o svakoj jedinici:

- a) Lokalizacija, kojom se određuje žanr, historijska epoha, geografska sredina, socijalna i kulturna sfera, profesija i lični odnosi (polni, starosni, bliski ili zanični) u kojima dominira upotreba tog stilema;
- b) upotrebna vrijednost jedinice (frekvencija u jeziku, tvorbene sposobnosti, njena kodificiranost kao figure ili nova upotreba, citati i slično. (Dubois, Edeline 1986: 270-271).

Može se reći da ukupnost ovih karakteristika čini detaljan opis stilema, uz dodatak faktora ekspresivno-emocionalne markiranosti. Na izvjestan način čitav taj opis može predstavljati svojevrsni *stilski pasoš* određenog stilema. Jasno je, međutim, da ni govornik ni slušalac najčešće nisu svjesni tog rada pamćenja, te da su kod ljudi sa manjom stilističkom kompetencijom moguće češće greške (njihovo pamćenje nema pohranjeno dovoljno podataka, tj. baza podataka im je u tu svrhu nedovoljna) pri određivanju stilematičnosti neke jedinice i sfere njene upotrebe, odnosno njene idealne ekološke sredine.

Osim toga, stilogenost nije apsolutna i svakom stilemu imanentna osobina. Stilogenost svake jezične jedinice može se odrediti tek upotrebom te jedinice, načinom njenog funkcioniranja. Odatle, npr, i stilske neutralne jezične jedinice mogu postati stilogene ako su upotrijebljene u neuobičajenom kontekstu (poznato je da je Puškinove suvremenike, naviknute na teški, "uzvišeni" stil prethodnih pjesnika, šokirala upotreba neutralne, svakodnevnog leksike u njegovoj poeziji - takve jezične jedinice postale su zbog toga posebno stilogene kao neočekivane i potpuno nepredvidljive u kontekstu poezije). Zadatak stilistike i jeste ne samo da pravi inventar stilema jednog stila, jezika ili jezika uopće; njen je primarni zadatak promatranje stilogenosti jezičnih jedinica.

Kada se kaže da je neka jezička jedinica stilski markirana (obilježena), podrazumijeva se da ona posjeduje dodatno stilsko obilježje, tj. dodatnu stilsku obavijest u odnosu na jezičke jedinice koje su stilski neutralne. Elementarna podjela dijeli jezičke jedinice na stilski neutralne i na stilski markirane, koje se dalje dijele po različitim kriterijima, npr. na one sa povišenom (knjiškom) konotacijom ili pak sa sniženom (razgovornom) konotacijom; formalno i neformalno markirane jedinice; emocionalno-ekspresivno markirane i sl.

Stilska markiranost zavisi i od konteksta upotrebe neke jezične jedinice, što znači da nije uvijek apsolutna. Osim toga, u formiranju nekog stila, i individualnog i grupnog, sudjeluju i markirane i nemarkirane jedinice. Markiranost se mijenja dijahronijski, te neke jedinice koje su pripadale nižem stilu, tj. imale sniženu markiranost, nakon izvjesnog vremena postaju neutralne; s druge strane, mnogi neologizmi postupno prelaze u sferu arhaizama usljed razvoja nauke, tehnike i drugih čovjekovih saznanja. Predstava o stilu koji bi bio sastavljen isključivo od markiranih jedinica zapravo je naivna i, naravno, netačna (izuzetak predstavljaju neki individualni prozni i poetski jezici kod kojih je otklon od norme gotovo sam sebi cilj: npr. zaumni ili zvjezdani jezik, neki aspekti futurističke poezije i sl.).

Pravci u stilistici

Razvoj stilistike pokazuje neke opće zakonitosti, koje često vrijede i za druge znanstvene discipline. Naime, i stilistika je u svom razvoju oscilirala nerijetko između dvije krajnosti, dva pola, dva suprotstavljena shvaćanja njenog predmeta. Tako su se smjenjivale usmjerenost na stil književnog djela i usmjerenost na "neumjetničke" tekstove; nazivi književna stilistika naspram lingvistička, uz modele koji se međusobno isključuju. I sama lingvistička stilistika, odnosno njen predmet, različito se shvaća kod različitih autora, pri čemu se može izdvojiti nekoliko osnovnih pravaca istraživanja. Jedna od mogućih podjela jeste ona koja izdvaja tri dominantna pravca u stilistici: impresionističku, strukturalističku i poststrukturalističku stilistiku (Birch, 1994).

Impresionistička stilistika

Ovaj se pravac odlikuje uvjerenjem da je njeno područje književno djelo, tj. jezik književnog djela. Tome se, međutim, pristupa manje sa objektivnog lingvističkog stanovišta, a mnogo više polazeći od subjektivnih kriterija. Za stilističare ove škole forma i sadržaj dvije su potpuno odvojene stvari, a analizirajući formu nekog djela oni pokušavaju dati i vrednosni sud o tom djelu, o uspjehu/neuspjehu kod čitateljske publike i slično. Po mnogo čemu diskurs impresionističke stilistike zbližava se sa diskursom eseja ili kritike, a manje je blizak naučnoj, lingvističkoj metodi. Jedan od predstavnika poststrukturalističke stilistike prilično oštro (ali i vrlo uvjerljivo) ovako opisuje impresionistički metod: "Književnost se tako shvaća kao specijalna; jezik upotrijebljen u književnosti smatra se specijalnim, a ljudi koji se bave stvaranjem književnosti i vrednovanjem književnosti smatraju se specijalnim. Kritički rezultat jeste antiracionalni diskurs koji vjeruje da se 'stil' najbolje teoretizira estetički, prije nego lingvistički." (Birch, 1994: 4379)

Strukturalna lingvistička stilistika

Posljednjih decenija dominantna je upravo ova stilistička škola. Njeni su predstavnici lingvisti-strukturalisti po vokaciji; oni smatraju da se rigoroznim lingvističkim tehnikama s jedne strane mogu dublje i preciznije analizirati književni tekstovi, odnosno odrediti njihov stil, a s druge strane mogu se analizirati i svi drugi tipovi tekstova, ne samo književni. Tako se lingvistička stilistika ovoga tipa bavi ili jezikom književnih djela, jezikom nekog određenog pisca ili čak neke grupe pisaca (odatle naslovi tipa Jezik savremene proze/ poezije/ drame i slično), ili se pak bavi izdvajanjem i analiziranjem pojedinih tipova tekstova, bilo kao registara ili kao grupnih stilova. Krajnji domet ovog drugog tipa predstavlja funkcionalna stilistika, koja svoje korijene ima u Praškom lingvističkom kružoku, a predmet proučavanja su joj velike grupne stilske formacije, funkcionalni stilovi, o kojima će kasnije biti više riječi.

Jedan od najpoznatijih predstavnika strukturalne stilistike, M.N. Kožina, ovako definira predmet stilistike: "... predmet stilistike jesu izražajne mogućnosti i sredstva različitih nivoa jezičkog sistema, njihova stilistička značenja i markiranost (drukčije nazvani konotacijama), kao i zakonitosti upotrebe jezika u različitim sferama i situacijama komunikacije i posebna organizacija govora, specifična za svaku sferu" (Kožina, 1983: 19). Upravo ova definicija pokazuje u čemu je suština strukturalnog pravca u lingvostilistici.

Osim toga, za strukturalne stilističare književnost je zanimljiva prije svega kao jezik (krajnost je shvaćanje književnosti isključivo kao jezika, jer time se apsolutizira domet stilističke analize i isključuje čitav niz aspekata što ih književnost posjeduje). Naravno, historičari i teoretičari književnosti nerijetko su se suprotstavljali ovakvom shvaćanju, smatrajući jezik isključivo materijalom književne umjetnosti (kao što je, npr., kamen materijal vajarstva). Istovremeno, i neki lingvisti smatraju da književnost treba prepustiti samo književnim teoretičarima, čime sužavaju i vlastito polje djelovanja. Nije uzalud Jakobson pisao: "Nihil linguistici a me alienum puto" - ništa lingvističko nije mi strano). Drugim riječima, stilistika može i treba uzimati u obzir sve tipove tekstova, sve forme u kojima se jezik javlja. Otkrivajući njihove zakonitosti, njihovu strukturu i

stilogene elemente, stilistika upotpunjuje znanje o jezičkom sistemu u cjelini, pa i o samoj jezičkoj djelatnosti.

S vremenom se, međutim, javlja i nova kritika strukturalne stilistike. Neki autori smatraju da strukturalna stilistika nije imala poštovanja za organsko jedinstvo teksta, te da je zanemarivala ulogu čitaoca, kontekst, ideologiju, socijalnu i institucionalnu recepciju i slično. Sve su ove kritike označile početak jedne nove etape misli, poststrukturalističke etape.

Poststrukturalistička stilistika

Poststrukturalistička stilistika nastala je u okrilju poststrukturalističke filozofije i teorije književnosti. U skladu sa ovim teorijama tekst se posmatra u smislu dekonstrukcije, kao mjesto (site) proizvođenja značenja na jedan interaktivan, dinamički način.

U ovoj se školi polazi od uvjerenja da je tekst "mjesto za pregovaranje značenja" ('a site for the negotiation of meanings'), te da značenja proizlaze od odnosa prema drugim tekstovima i kontekstima. Princip komunikacije, dijalognosti dobija ovdje i nova šira značenja, kao što su nagovijestili termini polifonost i višeglasje u Bahtinovom tumačenju. Drugim riječima, teorija intertekstualnosti, koja je možda jezgro poststrukturalističke misli uopće, i u stilistici postaje polazna tačka. Svaki tekst prema takvom shvaćanju jeste dio procesa proizvođenja značenja, a pod tim se podrazumijeva dijalog sa drugim tekstovima, diskursima - ili, kako to Derrida kaže, svaki tekst je mašina "sa višestrukim glavama za čitanje za druge tekstove -with multiple reading heads for other texts", gdje "jedan tekst iščitava drugi" (Derrida 1979: 107).

U krajnjoj konzekvenci poststrukturalistička stilistika shvaćena je kao kritička analiza koja se bavi diskursom kao političkim procesom, pri čemu "interpretacija se nikada ne odvaja od analize; tumačenje se nikada ne odvaja od deskripcije; kritika se nikada ne odvaja od prakse" (Birch 1994: 4382).

Zanimljivo je da u ovom stilističkom pravcu lingvistika i teorija književnosti nisu suprotstavljenih pozicija, već da zajedno sa filozofijom surađuju na uistinu interdisciplinarnan način, upravo na tragu misli o multiploj subjektivnosti ljudi kao korisnika jezika.

Ka novoj stilistici

Ako je danas neosporna važnost poststrukturalističkog pristupa stilistici, ne može se u potpunosti zanemariti ni važnost strukturalističke analize različitih tipova tekstova ili čak segmenata tekstova. U ovoj knjizi pokušava se krenuti od poststrukturalističkog stava o intertekstualnosti kao osnovnom principu funkcioniranja tekstova, ali istovremeno će se obratiti pažnja i na stilogene mogućnosti pojedinih jezičkih nivoa. Strukturalna i poststrukturalna stilistika, dakle, neće se shvatiti kao dva suprotstavljena modela, već kao dva modela koji se međusobno nadopunjuju i koja omogućavaju cjelovitiju stilističku analizu.

Ostali stilistički pravci

Uz ove osnovne pravce mogu se izdvojiti još neki. U okviru strukturalne stilistike neki autori govore o *deskriptivnoj stilistici ili stilistici izraza* i o *genetičkoj stilistici ili stilistici pojedinca* (Guiraud 1964: 35). Stilistika izraza proučava ekspresivne i impresivne, tj. intencionalne elemente izraza, a njen je osnivač Ch. Bally. Upravo ova stilistika kasnije će razvijati svoja ispitivanja po različitim jezičkim nivoima, o čemu će kasnije biti više riječi. Stilistika pojedinca proučava prije svega jezik pojedinca, i to jezik pisaca, a uz to se bavi, prema Guiraudu, genetičkim izučavanjem odnosa između jezika i onoga ko se njim koristi.

Kod drugih autora može se uočiti razlikovanje *stilistike pošiljaoca, tj. stilistike kodiranja, od stilistike primaoca, tj. stilistike dekodiranja*. Prva disciplina analizira način na koji je pošiljalac kodirao tekst, koje je jezične jedinice u određenoj situaciji odabrao, proučava ekspresivna sredstva

toga teksta. Druga pak stilistika usmjerena je na primaoce, na njihovo razumijevanje tekstova i način/uspjeh dekodiranja onih značenja koja je pošiljalac kodirao.

Kontrastivna stilistika zapravo je lingvistička stilistika koja djeluje na kontrastivnom planu, na planu dva ili više jezika. Pokazujući razlike u stilemima tih jezika, razlike u funkcionalno-stilskoj pripadnosti pojedinih jezičnih jedinica, kod udaljenijih jezika čak i postojanje različitih stilova i podstilova, ova disciplina može imati i svoju primijenjenu ulogu: u prevođenju sa jednoga jezika na drugi, u pisanju udžbenika i stvaranju stilističke kompetencije kod govornika jednog i drugog jezika.

Funkcionalna stilistika dio je strukturalne stilistike, a bavi se teorijom, izdvajanjem, klasifikacijom i deskripcijom funkcionalnih stilova, podstilova i žanrova. Nastala u Rusiji pod jakim utjecajem Praškog lingvističkog kržoka, ona se i danas razvija najviše u slavenskim zemljama. Niz informacija o historijskom razvoju stilistike i njenih škola kao i obimna bibliografija o ovoj disciplini može se naći u knjizi *Funkcionalni stilovi* (Tošović 1998).

Statistički i kompjuterski metodi u stilistici

Primjena statističkih, matematičkih i kompjuterskih tehnika u stilistici vezana je za razvoj strukturalne stilistike. Naime, stilističari su se upotrebom egzaktnih tehnika željeli osloboditi hipoteke impresionističkog, subjektivnog pristupa i pokazati da stilistika s pravom sebe naziva naučnom disciplinom. Osim toga, razvoj kompjuterske lingvistike pogodovao je takvim ciljevima - stilističar koji je želio potvrditi neku svoju hipotezu o stilogenosti neke jezičke jedinice kod pojedinih autora ili u grupi tekstova obično je posezao za statistikom.

Mada se rezultati postignuti na ovaj način ne mogu apsolutizirati, a bez odgovarajućeg tumačenja mogu čak rezultirati simplicističkim shvaćanjima, statističke i kompjuterske tehnike donijele su i neke značajne rezultate:

1. Utvrđene su statističke osobine pojedinih funkcionalnih stilova, podstilova ili žanrova; poređenjem statističkih podataka došlo se do relevantnih zaključaka o zastupljenosti jezičkih jedinica različitih nivoa u tim stilovima i do osobina koje iz toga proizlaze. Statistički metod naročito je bio zastupljen u ruskoj funkcionalnoj stilistici.
2. Statistika je bila gotovo nezaobilazna kod istraživanja jezika i stila pojedinih autora, odnosno njihovih pojedinih tekstova.
3. U određivanju autorstva, dakle, u atribuciji tekstova također se poseže za statistikom i kompjuterskim tehnikama.

Retorika i stilistika

Stilistika se nerijetko smatra nasljednicom retorike ili, drugim riječima, "modernom retorikom" koja postupno utvrđuje svoj predmet, ciljeve i metode (Guiraud 1964: 5). Danas, međutim, situacija je još složenija, budući da paralelno sa stilistikom (ili *stilistikama*, ako želimo naglasiti razuđenost ove discipline) postoji i obnovljena retorika, koja također pretendira na status nasljednice antičke retorike. Potrebno je zato vidjeti i kakav je međusobni suodnos ovih dviju disciplina danas, a ne samo u prošlosti.

Retorika je rođena u antičkoj Grčkoj i u početku je bila shvaćena kao vještina govorništva, što znači da je bila vezana prije svega za sferu usmene upotrebe jezika. U to doba ona je za prve sicilske retore, Empedoklove učenike Coraxa, Tiziju i Gorgiju, bila prije svega vještina uvjeravanja, čiji je zadatak bio da usavršava tehniku argumentacije. Postupno, međutim, i književnost postaje predmet proučavanja retorike, te retorika postaje prije svega teorija ukrašene forme. Aristotel već u *Poetici* (1966) posmatra neke ukrase u književnim djelima, a u *Retorici* (1987) dopušta mogućnost primjene retoričkih ukrasa i u književnosti. Postupno dolazi do potpunog preokreta: retorika se vezuje najviše za "ukrašavanje" govora (naročito književnih djela), dakle za poetsku funkciju jezika. Tako koncipirana retorika u srednjem vijeku bila je jedna od sedam vještina, a zajedno sa gramatikom i dijalektikom činila je tri lijepe vještine ili trivium.

Još iz antičke retorike potiče podjela retorike na pet dijelova: *inventio* (invencija) služi pronalazenju teme, argumenata i dokaza; *dispositio* (dispozicija) odgovara pojmu kompozicije; *elocutio* (elocucija) bavi se ukrašavanjem iskaza, odnosno predstavlja teoriju tropa i figura; *actio* (akcija) obrađuje način izlaganja, gestove, intonaciju i slično, dok *peti dio*, *memoria* (pamćenje) razvija mnemotehničke postupke.

S vremenom retorika ipak postaje suviše kruta, postaje puki zbir pravila, a ukrasi (*figure* i *tropi*) postaju sami sebi svrhom, što dovodi do njenog postupnog pada. Osim toga, dok je antička retorika insistirala na etičnosti svakog govora, u srednjem vijeku zanemaruje se taj zahtjev, tako da s vremenom sam naziv 'retorika' dobija negativnu konotaciju, kao vještina govora kojom se govornik služi da bi ubijedio recipijente u svoje tvrdnje i onda kada one nisu istinite. Ipak, sedamdesetih godina dvadesetog vijeka budi se ponovno zanimanje za retoriku, ovaj put na novim osnovama, uz čvrstu lingvističku utemeljenost, naročito uz korištenje metoda semantike i lingvistike teksta. U centru pažnje tako shvaćene retorike nalaze se *elocutio* i *dispositio*, dok ostali dijelovi ili odumiru ili postaju predmet proučavanja drugih disciplina.

Za stilistiku su tri elementa tradicionalne retorike posebno značajna: učenje o tropima i figurama, teorija kompozicije i teorija triju stilova.

Tropi i figure kao osnova "teorije ukrasa" dugo su bili jedini preživjeli dio retorike, prvo u teoriji književnosti, a zatim i u stilistici. Protekle tri decenije označile su drukčiji pristup, baziran na metodima lingvističke semantike. I nova retorika i stilistika pokušavaju ustanoviti formalne, funkcionalne i semantičke kriterije po kojima se realiziraju figure. Osim toga, dok je tradicionalna retorika figure posmatrala statički, pod utjecajem lingvistike teksta stilistika, naročito tekstualna stilistika, posmatra ove pojave ne samo kao ukrase, ne samo statički, nego i kao sredstva argumentacije, te dinamički, kao sredstva vezivanja teksta, kao svojevrsne stilističko-semantičke konektore.

Tekstualna stilistika na izvjestan način nastavlja i retoričko učenje o kompoziciji (*dispositio*), o rasporedu argumenata u tekstu. Uostalom, još je Aristotelovo učenje o periodu impliciralo uključenost perioda u prethodni, tj. ostali tekst, a time moglo poslužiti kao inspiracija za ispitivanje povezivanja dijelova teksta u veće cjeline i zkonitosti koje to omogućuju.

Za razvoj funkcionalne stilistike naročito je važnu ulogu imao onaj dio retorike u kojem se izdvajaju različiti tipovi diskursa. Antička je retorika izdvajala tri tipa diskursa (tj. tri tipa govora ili "besjeda"): sudski, *genus iudiciale*, savjetodavni (politički), *genus deliberativum*, te epideiktički (svečani) - *genus demonstrativum* ili *laudativum*. Svaki je tip morao imati dobru dispoziciju: uvod,

izlaganje predmeta, dokazivanje, pobijanje i završetak. Još je Aristotel pisao: "Ne bi trebalo zaboraviti da svakom rodu besede odgovara poseban stil. Nije isti stil u pisanoj i parničarskoj besedi, niti u skupštinskim i sudskim besedama" (Aristotel, 1987: 250). Mada je termin *stil* ovdje upotrijebljen u znatno drugačijem smislu nego što se danas upotrebljava, ipak se i u ovim iskazima vidi klika budućeg izdvajanja funkcionalnih stilova na osnovu različitih faktora. Kasnije se ovo učenje razvijalo naročito u ruskim retorikama 17. stoljeća i docnije, da bi kod Lomonosova dobilo najpotpuniju formulaciju kao učenje o "tri stila", koje je razrađivano još u antičkoj retorici. Ovim trima stilovima (visokom, srednjem i niskom, tj. uzvišenom, umjerenom i jednostavnom) odgovaraju različita jezička sredstva, kao i različita sfera upotrebe. (Vomperskij, 1988; Lomonosov, 1952).

Nema, dakle, sumnje da tradicionalna retorika učenjem o različitim tipovima govora, kasnije učenjem o "tri stila" na izvjestan način pred stavlja preteču funkcionalne stilistike. Istovremeno, suvremena retorika zbližava se sa funkcionalnom stilistikom po tome što ne proučava samo jedan tip diskursa, već postaje "baza svakog diskursa" (Kibedi-Varga, 1976: 10). U principu se može govoriti i o tome da ove dvije discipline različitim terminima određuju iste pojave. Tako npr. autori *Opće retorike* stavljaju znak jednakosti između termina stilistički postupak (*stylistic device*) i *metabole*, kojom oni imenuju sve stilske figure u širokom smislu riječi (Dubois, Edeline 1986: 275).

Raslojavanje jezika/jezičko variranje

Jedna od prvih sistematičnih i znanstveno utemeljenih teorija o tome da jezik nije jedinstven i da se u zavisnosti od niza faktora raslojava na pojedine podsisteme ("funkcionalne varijante", kasnije "funkcionalne stilove") obično se vezuje za Praški lingvistički kružok i njegove postulate. U našoj lingvistici ustalio se termin raslojavanje, mada nije najsretnije izabran, budući da zapostavlja činjenicu kako se istovremeno odvija i suprotan proces, proces objedinjavanja tih podsistema u jezik (u jezički sistem). U anglosaksonskoj lingvistici prevladava termin *language variation* (jezičko variranje), koji ukazuje na činjenicu da svi jezici "pokazuju unutarnju varijativnost" (Akmajian, Demers :1995, 259).

Polazeći od različitih kriterija, moguće je izdvojiti različite tipove raslojavanja jezika. Prema jednoj mogućoj klasifikaciji razlikuju se četiri tipa raslojavanja jezika:

- a) socijalno,
- b) teritorijalno,
- c) individualno,
- d) funkcionalno-stilsko. (Radovanović 1986)

Socijalno raslojavanje jezika

Socijalno raslojavanje jezika podrazumijeva istraživanje govornih uloga pojedinca, koje su direktno u vezi sa brojem njegovih socijalnih uloga. Ukupan broj govornih uloga čini govorni repertoar jedne osobe; naravno, nemaju svi iste govorne repertoare. Student matematike tako će virtuelno imati govorne uloge studenta matematike (poznaje metajezik nauke), sina (familijaran, neformalni stil), prijatelja (neformalan stil, uz primjesu žargona, ponekad i vulgarizama), zaljubljenog mladića (emocionalno-ekspresivna leksika), ali i niz drugih uloga (kupca, pisca molbi...). Čitav je niz jezičkih sredstava koja će se u tim govornim ulogama razlikovati. Ipak, jedno od tih sredstava posebno je zanimljivo i sa sociolingvističkog i sa stilističkog aspekta: zamjenice drugog lica kao sredstvo izražavanja formalnog/neformalnog stila.

Suprotstavljenost zamjenica *vi/ti* odličan je lakmus-test za tip odnosa između sugovornika. *Ti* zamjenica u obraćanju obično se smatra znakom neformalnog stila, odnosno izrazom familijarnog obraćanja, dok se zamjenica *vi* definira kao izraz učtivosti i distanciranosti, tj. formalnog stila. Ove su zamjenice još dobile oznaku zamjenica "moći i solidarnosti", što znači da uzajamna upotreba "ti"-forme označava solidarnost sudionika u dijalogu, recipročna upotreba *vi*-forme ukazuje distanciranost, dok *vi/ti* odnos, tj. odnos neregiprociteta, snažno signalizira razliku u statusu sugovornika, nadmoć jednoga i potčinjenost drugoga.

Na osnovu ovih činjenica stilističar može ispitivati rasprostranjenost jedne od tri varijante (*ti/ti*, *vi/vi*, *vi/ti*) u pojedinim stilovima (funkcionalnim, individualnim i drugim). Osim toga, posebno su zanimljivi slučajevi kada u književnosti ili u svakodnevnim situacijama sugovornici počinju dijalog u jednoj od tri varijante, a zatim se preključuju na drugu, pa čak i na treću varijantu.

(1) Kad sugovornici koji su u bliskim, neformalnim odnosima, naglo pređu na *vi/vi* komunikaciju, to je obično signal da su odnosi naglo zahladnjeli (time se izražava uvrijeđenost ili promjena socijalnog statusa, obično na inicijativu jednoga od sudionika) ili su preneseni u zvaničnu sferu (promjena stila uvjetuje i promjenu obraćanja, npr. u komunikaciji na TV ili na sudu osoba koje se dobro poznaju), ili se pak pred trećim licima prikriva bliskost sugovornika.

Zanimljiv stilogeni primjer zabilježen je u razgovoru dva mlada asistenta na fakultetu (jedan tek počinje raditi, drugi je pred odbranom doktorata):

A: Nadam se da neću morati i tebi govoriti "vi" kad odbraniš doktorat.

B: Ma daj, otkud ti takve ideje?

A: C je bio moj stari poznanik, ali otkad je postao docent, obraćam mu se sa "vi".

B: Pa je l' mu to smeta?

A: Ma kakvi, ništa mi nije rekao.

Slično je i u Čehovljevoj priči "Debeli i mršavi", gdje se na željezničkoj stanici susreću dva bivša školska druga i započinju komunikaciju na *ti*. Međutim, kada se ispostavi da je jedan od njih na znatno višem položaju od drugoga, ovaj drugi, do tada u razgovoru dominantniji, pokroviteljski raspoložen prema prvome, počinje upotrebljavati *vi* formu i cijelo njegovo jezičko ponašanje postaje drukčije, snishodljivo. Komunikacija se naglo i prekida i pored nastojanja "moćnijeg" prijatelja da se vrati na početni familijarni, neformalni stil. Priča stvara komični efekt (tačnije, tužno-komični), što je i inače moguće očekivati u poigravanju sa *ti/vi* komunikacijom.

(2) Prelazak sa *vi/vi* na *ti/ti* označava prelazak na neformalnu, intimnu komunikaciju, po pravilu na inicijativu jednog od sugovornika (starijeg, dominantnijeg u nekom pogledu). Poznati su Puškinovi stihovi "Prazno vi srdačnim ti ona je greškom zamijenila...", koji ukazuju na mogućnosti stilogenosti ovih formi i u poeziji.

(3) Prilikom "novouspostavljene" *ti*-komunikacije događa se da sugovornici neko vrijeme pribjegavaju *vi-formi* iz navike, ali tada po pravilu slijedi korekcija:

A: Kako ste, kolegice?

B: Dobro sam, hvala, ali zar mi nismo na ti?

A: Joj, oprosti, nikako da se naviknem.

Da rezimiramo. Svaka od mogućih kombinacija na ovom planu bit će stilski markirana ukoliko je suprotstavljena drugoj, uobičajenoj u datom kontekstu. U književnoumjetničkom stilu *ti/vi* opozicija može biti u funkciji izražavanja različitih odnosa među likovima, a često i u funkciju stvaranja komičnog efekta.

Različite socijalne grupe također će se odlikovati različitim varijetetima jezika, što se može pratiti na više planova - između ostalog, može se govoriti o stilovima pojedinih profesija, o slengu i argou (tajnom govoru nekih grupa, npr. lopova, kriminalaca, narkomana).

Danas samo kao kuriozitet treba spomenuti nekad poznatu Marrovu hipotezu o tome da različite socijalne klase zapravo govore različitim jezicima, tako da engleski radnik bolje razumije svog kolegu iz tadašnjeg SSSR-a nego svog gazdu, kapitalista. Ovakav apsurdan stav pokazuje da su pojednostavljivanja, krajnosti i isključivosti uvijek opasne po naučno mišljenje.

Osim toga, može se govoriti i o *polnom* i *starosnom* raslojavanju jezika. Polno raslojavanje često je uvjetovano upravo postojanjem socijalnih uloga namijenjenih polovima u određenom društvu. Istraživanja su pokazala različit stepen zastupljenosti pojedinih tematskih leksičkih polja u govoru žena i muškaraca (kod žena je mnogo razvijenije polje boja, mirisa, sredstava za čišćenje, emotivno-ekspresivnih sredstava; kod muškaraca polje fudbala, polje oružja, rata i slično). Osim toga, zabilježene su neke razlike i na fonetsko-fonološkom i prozodijskom planu (duljenje vokala kao sredstvo izražavanja emotivnog/ subjektivnog stava prema temi govora: *di-i-vno*, *gro--o-zno* ili bogatstvo ekspresivnih intonacija kod žena). Uočeno je i da žene pokazuju veću težnju za usvajanjem prestižnijeg dijalekta, prestižnijeg jezika u nekoj sredini od muškaraca. Suvremena istraživanja pokazala su da je većina tih razlika uvjetovana različitim odgojem, položajem muškaraca i žena, budući da se jasno ispoljava dominacija muškaraca. Dovoljno je pomenuti da cijeli niz profesija i zvanja nema ekvivalenta u ženskom rodu (dekan, predsjednik, doktor - kao naučno zvanje, automehaničar, mornar i slično), a posebno činjenicu da se pravi distinkcija u obraćanju između *gospođa* i *gospođica* s obzirom na to da li je osoba udata ili ne, dok se muškarac uvijek oslovljava neutralnom formom *gospodin*. Pod utjecajem različitih pokreta za prava žena, koja spadaju u osnovna ljudska prava, u engleskom jeziku poklanja se velika pažnja ovom pitanju i pokušavaju se unijeti promjene u neke stereotipe o ulogama polova koji postoje u udžbenicima, u štampi, u svakodnevnoj

komunikaciji - zapravo, u svim sferama komunikacija. Istina, navike se sporo mijenjaju, tako da se promjene više mogu uočiti u pisanim formama jezika nego u sferi usmene komunikacije (Crystal 1994: 85). Osim toga, cijeli je niz studija o tipičnim svojstvima konverzacije u muškom i ženskom stilu (različita frekvencija započinjanja konverzacije, upadanje u riječ, različiti načini izvinjavanja ili davanja komplimenata...) - vidi npr. (Tannen 1991, 1994, 1995).

Kada je riječ o starosnom raslojavanju jezika, onda se misli na to da u jednom trenutku u jednoj jezičnoj sredini postoji nekoliko generacija, čiji se jezik u nekim aspektima razlikuje. Dječiji govor također je bio predmet niza istraživanja, ali mogu se uočiti razlike između govora mladih, zatim "vodeće" populacije, a uz to i starijih generacija. Tako se recimo uočava da neki leksemi koji su bili žargonski ili kolokvijalno markirani u mladosti sadašnje generacije starijih pripadaju sferi neutralne leksike u generaciji dominantne skupine. Slično se može promatrati zastupljenost arhaizama i neologizama kod svake skupine, a s tim u vezi i određene promjene i razlike (zapravo, svrstavanje različitih leksema u te skupine kod svake od navedenih grupa).

Teritorijalno raslojavanje jezika

Pod teritorijalnim raslojavanjem podrazumijevaju se različiti dijalekti jednoga jezika ili njegove varijante. Dijalekti su po pravilu predmet proučavanja dijalektologije, a za stilistiku je zanimljivo preključivanje sa jednog koda na drugi, tj. sa jednog dijalekta na drugi u različitim situacijama. Sociolingvistika proučava i tzv. urbane dijalekte, specifične govore pojedinih većih gradskih sredina. Ovi se varijeteti odnose na gradski supstandard (Radovanović 1986: 180) - može se, npr., govoriti o specifičnoj redukciji samoglasnika kao obilježju sarajevskog govora, o specifičnim elipsama i frazama ("Š'a ima?") i slično. Zanimljivo je uporediti situacije u kojima govornik prelazi sa manje prestižnog dijalekta na prestižniji i obrnuto; osim toga, upotreba dijalekta može označavati govornikovu želju da izrazi svoj integritet, posebnost.

U nekim situacijama preklapaju se, odnosno međusobno utiču jedno na drugo, dijalekatsko i funkcionalno-stilsko raslojavanje. Naime, dva sugovornika (oba zaposlena u nekom naučno-istraživačkom institutu) mogu govoriti u dijalektu dok piju kavu ili u nekoj sličnoj neformalnoj situaciji, ali prelaze na standardni, književni jezik čim se preključe na jezik nauke. Moguć je, naravno, i obrnuti proces, kao i niz prelaznih slučajeva.

Posebno se može istraživati zastupljenost dijalekta u književnosti ili u žurnalističkom i publicističkom stilu, što može imati nekoliko osnovnih funkcija, od kojih su najznačajnije sljedeće:

1. govorna karakterizacija likova,
2. zražavanje autorove privrženosti određenom dijalektu, njegova težnja za promjenom statusa toga dijalekta ili za njegovim očuvanjem; obrnuto, želja za pokazivanjem niskog statusa nekog dijalekta, ismijavanje onih koji ga upotrebljavaju - u suštini, to je politička/ ideološka funkcija;
3. dijalekt u književnosti ili publicistici predstavlja svojevrsan postupak oneobičavanja (začudnosti), što je za stilistiku i najzanimljivija funkcija.

Moguća je i kombinacija svih ovih faktora (uporedi, npr.. Krležinu upotrebu kajkavštine).

Uz sve to, može se govoriti i o *dijalektološkoj stilistici*, koja bi proučavala sve stilski markirane osobine pojedinih dijalekata, i to na svim jezičnim nivoima. Naime, smatra se da opis dijalekta ne može biti potpun bez opisa njegovog funkcioniranja, a svako proučavanje dijalekatskog sistema nepotpuno je bez proučavanja njegovih stilskih svojstava, ekspresivnih varijanti i slično (Finka 1966).

Individualno raslojavanje

Individualno raslojavanje jezika bilo je u nekim stilističkim školama shvaćeno kao jedini pravi predmet stilistike. Proučavan je individualni stil (idiostil), te je i sama stilistika bila stilistika pojedinca.

Individualni stil podrazumijeva ukupnost jezičkog ponašanja, kompletan jezički repertoar nekoga pojedinca. Već tempo govora, boja glasa, specifičnosti glasovnih realizacija pojedinih fonema, repertoar intonacijskih tipova mogu poslužiti kao prepoznatljive crte nekog idiostila. Slične specifičnosti mogu se odrediti i na drugim jezičkim nivoima, što sve čini ukupnost tog individualnog stila.

Poseban slučaj proučavanja idiostila jeste proučavanje individualnog stila nekog pisca (pjesnika, dramaturga, esejista...). Lingvostilistika upravo ovaj aspekt ponekad smatra svojim najvažnijim zadatkom i predmetom, a postignuti rezultati obično donose zapažanja koja su vrijedna i za teoriju ili historiju književnosti. Naravno, treba naglasiti da je tu idiolekt shvaćen znatno uže, samo kao ukupnost pismene realizacije književnomjetničkog stila tog pisca, dok cijeli niz njegovih drugih osobenosti ostaje u pozadini.

Funkcionalno-stilsko raslojavanje

Ovaj je tip raslojavanja najznačajniji za stilistiku, posebno za funkcionalnu stilistiku, čiji je to osnovni predmet proučavanja. Mada se korijeni uočavanja različitih stilova koji su povezani sa različitim sferama upotrebe jezika, sa funkcionalnim potkodovima, vezuju još za antičku retoriku (v. o tome u poglavlju Retorika kao preteča stilistike), osnivačima ovog pravca smatraju se lingvisti iz Praškog lingvističkog kružoka. U čuvenim Tezama iz 1929. izričito se naglašava:

"Potrebno je ispitivati forme jezika u kojima ima potpunu prevagu jedna funkcija, i forme u kojima se prožimaju nekolike funkcije; pri tome, osnovno je pitanje različitih aktuelnih hijerarhija funkcija."

Istovremeno,

"*Svaki funkcionalni jezik ima vlastiti sistem konvencija - vlastiti jezik*" (Teze 1986: 163).

Na osnovu tih stavova razvijala se dalja tipologija i definiranje funkcionalnih stilova kao potkodova koji su vezani za određenu sferu upotrebe jezika, a odlikuju se specifičnim odabirom i kombinacijom jezičnih sredstava. Nastala u okviru strukturalne lingvistike i stilistike, teorija funkcionalnih stilova svojim pravim objektom smatra vezani tekst, te je ona primarno tekstualna disciplina, neodvojiva od lingvistike teksta (Tošović 1988: 77). Može se reći da se i u ovom segmentu uspostavlja manje odnos opozicije, a više komplementaran odnos sa poststrukturalističkom teorijom apsolutizacije teksta. Pri tome poststrukturalna stilistika tekst shvaća kao mjesto (site) proizvođenja značenja na interaktivan, dinamički način, uz višestruke moguće interpretacije koje polaze od različitih njegovih čitanja u različite svrhe.

Važno je napomenuti da se termin *funkcionalni stil* donekle poklapa sa jednim od niza značenja termina *diskurs*: "kao brojna imenica ('a discourse'), on znači relativno diskretan podskup cijeloga jezika, koji se upotrebljava u specifične socijalne ili institucionalne svrhe" (Asher 1994: 940). Ovome treba dodati i termin *registar*, koji se u anglosaksonskoj lingvistici često upotrebljava u značenju u kojem se ovdje upotrebljava *funkcionalni stil* (o ovome je već bilo riječi u poglavlju Registar vs. stil).

Funkcionalni stilovi predstavljaju sistem koji se razvija u skladu sa razvojem društva, tako da klasifikacije uvijek mogu biti revidirane i unaprijeđene s obzirom na širenje sfera komunikacije. Ruska funkcionalna stilistika izdvaja pet funkcionalnih stilova: naučni, publicistički, književnomjetnički, administrativni i razgovorni. Češka i poljska stilistika proširuju tu klasifikaciju, a jedna od novijih klasifikacija jeste klasifikacija B. Tošovića (1988), koji uz pet navedenih funkcionalnih stilova uvodi i šest međustilova (scenaristički, esejistički, reklamni, memoarski,

oratorski i epistolarni). Međustilovima ovaj autor smatra one stilove koji imaju osobine dvaju ili više stilova.

U ovoj knjizi ta se klasifikacija donekle mijenja. Smatra se da podjela na profane i sakralni stil prethodi daljoj podjeli, isto kao podjela na vojni i civilne stilove.

Primarni funkcionalni stilovi jesu sljedeći: naučni funkcionalni stil, žurnalistički stil, publicistički, književnoumjetnički, administrativni i razgovorni (konverzacijski). Publicistički stil razdvojen je, dakle, na dva stila, na žurnalistički i publicistički. Žurnalistički se vezuje za sferu svih medija - novina, radija, televizije, a sadrži dva podstila: informativni i informativno-analitički. Publicistički stil dijeli se na književno-publicistički, publicistički u užem smislu, memoarski i naučno-popularni podstil.

Novinu predstavlja svrstavanje naučno-popularnog podstila u ovaj stil, a ne u naučni, iako je već i ranije u literaturi ukazivano na njegovo specifično mjesto između ta dva stila. Ako se pođe od stilskih, a ne tematskih karakteristika (ukazano je da ista tema može biti realizirana u više stilova), vidjet će se da ovaj podstil osim teme i nekih leksičkih i frazeoloških elemenata (npr. u njemu postoje neki termini i terminološke sintagme) nema mnogo drugih obilježja naučnosti, naročito ne njegov formalni aparat, dok ima niz karakteristika publicističkog stila (detaljnije u ovome v. u poglavlju Publicistički stil).

Osim toga, i memoarski je podstil prebačen u ovaj stil umjesto u zaseban međustil, budući da su njegove dominantne karakteristike također najbliže takvom određenju.

Sekundarni funkcionalni stilovi jesu: *esejistički, scenarijski, reklamni, stripovni i retorički*. *Epistolarni* stil ne izdvaja se posebno, budući da pisma mogu pripadati administrativnom stilu (poslovna, diplomatska pisma i slično), žurnalističkom i publicističkom stilu (otvorena pisma, pisma kao podvrsta dnevničko-memoarske građe, pisma čitalaca), razgovornom stilu (među bliskim poznanicima), naučnom stilu (naučna prepiska) ali mogu imati i elemente književnoumjetničkog stila (ako su njegov dio, ako se radi o epistolarnoj književnosti, pa čak i ako su to primarno pisma nekome upućena). Naziv sekundarni stilovi označava ili njihovu specifičnu složenu semiotičku prirodu, u kojoj pored verbalne komponente postoje još neke, npr. vizuelne ili auditivne (reklamni i stripovni stil) ili pak njihovu užu, specijaliziranu sferu funkcioniranja i manju razuđenost na podstilove (scenarijski, esejistički, retorički stil).

Sakralni stil vs. profani stilovi

Izvan podjele na funkcionalne stilove stoji podjela na sakralni stil i profane stilove. Može se zapravo reći da ova podjela prethodi daljoj funkcionalno-stilskoj podjeli, na neki način je zapravo pred-funkcionalna. Sakralni stil obuhvata sferu usmene i pismene religijske komunikacije, počev od svetih knjiga različitih religija pa do jezika i stila izvođenja religijskih obreda, molitvi, obraćanja vjerskih službenika vjernicima i slično. Neki od ovih žanrova pretežno su monološki, drugi pak dijaloški, ali u oba slučaja može se govoriti o njihovom visokom stepenu zadatosti, o postojanju ustaljenih jezičnih struktura čija upotreba označava pripadnost određenoj religijskoj zajednici. Mali je stepen mogućnosti razvijanja individualnog stila, osim kod obraćanja vjerskih službenika vjernicima (propovijedi i sl.), koje mogu stilski preći u sferu oratorskih žanrova.

Značaj svetih knjiga kao što su Biblija ili Kur'an za razvoj pismenosti kod mnogih naroda nesumnjiv je. Tako se može ustvrditi da distribucija sistema pisama u svijetu danas odražava mnogo više distribuciju religija u svijetu nego distribuciju jezičnih familija (Crystal 1994: 384). S druge strane, i svete knjige ukazuju na značaj jezika (poznato je recimo biblijsko *I bi riječ* koje ukazuje na riječ kao prapočelo; zanimljivo je to uporediti sa shvatanjem u Witgensteinovoj filozofiji jezika da nema ničega izvan riječi), a većina religija naglašava da je jezik božanskog porijekla.

Sakralni stil uz druge jezičke funkcije posjeduje i fatičku (poznavanje ustaljenih formula kao način izražavanja pripadnosti jednoj vjerskoj zajednici) i magijsku funkciju. Zbog naglašavanja važnosti te magijske funkcije mnoge religije čuvaju poseban jezik za sakralnu komunikaciju, jezik

koji nije i jezik kojim se ta religijska zajednica koristi u ostalim sferama komunikacije. Takav je primjer upotrebe latinskog u katoličkoj religiji, crkvenoslavenskog u pravoslavnoj ili arapskog koji nije i govorni arapski jezik u islamu. Na taj način ovaj jezik postaje oneobičen, a samim tim izražena je njegova magijska funkcija, budući da on djeluje zvučanjem, ritmom, ponavljanjem i drugim obilježjima rituala, a maksimalno je udaljen od profanog jezika u kojem riječi izandalom upotrebom (ponekad i zloupotrebom) kao da gube svoje značenje i smisao.

Zbog svega toga očuvanje izvornog jezika kojim su svete knjige pisane u većini religija smatra se posebno važnim zadatkom. Taj je jezik često arhaičan, tako da se uz svete knjige daju komentari, kao svojevrsni oblik metatekstualnog dijaloga sa izvornikom. Postupku prevođenja ovih knjiga pristupa se uvijek sa velikom pažnjom (neke religije čak smatraju da prevođenjem jezik gubi svoja sakralna izvorna obilježja, što još jednom pokazuje koliko i u ovom tipu tekstova poruka postaje u centru pažnje, dakle, riječ je o estetskoj/poetskoj funkciji jezika sa magijskim uklonom), što može biti predmet proučavanja kontrastivne stilistike.

Osim svih ovih aspekata, stilistiku zanimaju i slučajevi kada svete knjige postaju prototekstovi za književnoumjetničke tekstove. Poznato je da se uz tematsko metatekstualno nadovezivanje (v. npr. priču *Ahasver* N. Ibrišimovića, roman *Majstor i Margarita* M. Bulgakova, *Juda Iskariotski* L. Andrejeva), često preuzimaju i citati (citat iz Kur'ana kao epigraf za roman *Derviš i smrt* M. Selimovića). Stilski efekti ove svojevrsne preregistracije, intertekstualni dijalog na ovom planu i sve implikacije koje iz toga proizlaze pružaju bogat materijal za istraživanje.

Dometi i granice klasifikacije funkcionalnih stilova

Šta uraditi sa prelaznim žanrovima, ili čak sa većim formama koje nisu uvijek uzimane u obzir? Kamo sa stilom ljubavnih romana iz tzv. čenskih časopisa, bajalica i zagonetki? Šta je sa voznim redom, telefonskim imenikom, jelovnikom u restoranu? Sve su ovo pitanja kojima se u novije vrijeme pridružuju i nova: kako odrediti stil e-mail poruka, interneta? Još je kulturni teoretičar masovnih medija Mc Luhan ukazao na to da je "medij poruka", što znači da priroda medija bitno određuje formu, ali i sadržaj poruke. Jasno je da i stil poruke ne može pri tome ostati nepromijenjen. Poststrukturalna stilistika ovdje upotrebljava termin *hipertekst* da bi označila tekstove hipermedija, npr. interneta i slično, a zbog specifične prirode takvog teksta on se ne izdvaja u okviru funkcionalnih stilova, već se o njemu govori u okviru stilistike teksta, u poglavlju *Stilistika hiperteksta i hipermedija - novi izazov*.

Da li je dovoljno odvojiti sakralne od profanih tekstova, a pri tome zasebno izdvojiti funkcionalne stilove? Ponekad se mogu naći klasifikacije koje pomalo nasilno pokušavaju smjestiti sve ove male, granične forme u postojeće stilove ili ih opet potpuno ignoriraju.

Da nijedna klasifikacija nije idealna, pokazuje i primjer kritike i teškoće oko njenog svrstavanja u neki stil. Naime, kritika se na osnovu svojih karakteristika može svrstati u žurnalistički stil (ako je riječ o "dnevnoj" kritici, koja je primarno informacija o nekom umjetničkom događaju uz nekoliko impresija svoga autora), može pripadati esejističkom stilu, ukoliko je opremljena naučnim aparatom i rezultat naučnog promišljanja, može biti pisana naučnim stilom. U takvim slučajevima umjesno je govoriti o žanru kritike, a stilska pripadnost određuje se svaki put posebno, odnosno, pojedini tipovi kritike izučavaju se u okviru svakog od tih stilova. Sličan postupak može se primijeniti i u drugim slučajevima kod kojih se pojavljuje problem klasifikacije (npr. u već spomenutim epistolarnim žanrovima ili kod putopisa).

Važno je shvatiti da nijedna klasifikacija stilova nije apsolutna, zauvijek data, a da razvoj stilova, mijenjanje pripadnosti nekog žanra, pojava novih stilova samo potvrđuju polaznu hipotezu o funkcionalno-stilskoj diferencijaciji kao procesu koji neprekidno traje i koji je u međusobnoj zavisnosti sa razvojem i diferencijacijom ljudskih aktivnosti.

Da je to tako, potvrđuje i primjer jednog malog žanra koji je prvobitno zamišljen kao žanr sa izrazitom dominacijom informativne, tj. referentne funkcije - riječ je o žanru teatarskog programa. U svojoj osnovi ovaj žanr treba poslužiti davanju podataka o nekom teatarskom događaju, te sadrži imena glumaca (sudionika općenito) i podjelu uloga, imena režisera, dramaturga (dirigenta,

koreografa...) i slično, podatke o autoru teksta i samoj predstavi, ponekad fotografije iz te predstave ili iz ranijih izvođenja i slično. Uz to, nije rijetkost da se u programu nađe i citat iz dramskog teksta koji se izvodi kao ilustrativni citat, koji i dalje ostaje u funkciji osnovnog zadatka - prenošenja informacije. Međutim, ako je jedan teatarski program u cjelini zamišljen kao žanr koji ima dodatnu estetsku funkciju, te koji i sam postaje umjetnička činjenica, umjetnički cjelovit tekst, u kome je vizuelna komponenta također element takve činjenice, onda on pokazuje mogućnost prevazilaženja žanrovskog ograničenja i nagovještava novu stilsku markiranost takvog programa (Program predstave San ljetne noći u režiji Admira Glamočaka, ur. M. Kovačević, Narodno pozorište u Sarajevu, 1997) kao kolažnog teksta sa veoma izraženom estetskom i konativnom funkcijom.

Lingvistička stilistika i jezički varijeteti

Sva četiri tipa raslojavanja mogu biti predmet proučavanja u lingvističkoj stilistici; istovremeno, neki tipovi su primarno stilistički (funkcionalno-stilsko raslojavanje), dok su drugi primarno predmet proučavanja za druge lingvističke discipline. Teritorijalno raslojavanje, npr., predmet je proučavanja dijalektologije, socijalno raslojavanje primarno se izučava u sociolingvistici, a polno raslojavanje istražuju sociologija, psihologija, ženske studije, tj. tzv. *gender studies*, antropologija... Na izvjestan način svi ovi varijeteti jezika preklapaju se u diskursu, prije svega kao individualni i grupni stilovi ili kao njihovi elementi, tako da ih lingvostilistička analiza nužno mora promatrati u međusobnim odnosima. Istovremeno, stilistika se može bazirati na istraživanju pojedinih stilova (npr. "muškog" naspram "ženskog"), a pri analizi književnoumjetničkih tekstova pokazuje se da govorna karakterizacija likova ne može biti uspješna bez uzimanja u obzir različitih tipova raslojavanja jezika.

Stilistička kompetencija

Sve prethodno rečeno može se svesti i na pitanje *stilističke kompetencije*. Naime, ako je jezik kao sistem shvaćen kao kod, onda su svi jezički varijeteti, odnosno stilovi, zapravo njegovi potkodovi. Stilistička kompetencija pojedinca direktno je proporcionalna njegovom poznavanju različitih jezičkih potkodova, kao i uspješnom preključivanju sa jednog potkoda na drugi, a također i njegovoj sposobnosti da prepozna stileme u nekom tekstu i pravilno odredi "stilski pasoš" neke jezične jedinice. Značaj ovoga tipa kompetencije posebno se može uočiti i kod učenja stranog jezika, gdje se prvo usvajaju pravila koda - jezika kao sistema, a stilistička kompetencija usvaja se postupno i ne uvijek do kraja. Poseban aspekt stilističke kompetencije, kvalitativno drugačiji od bazičnog aspekta, jeste stilistička kreativnost kao odlika individualnog stila pojedinca. Stilistička performanca, analogno komunikativnoj performanci, može se odrediti kao konkretna realizacija stilističke kompetencije u jednom govornom aktu ili događaju. I ovdje su, dakle, kompetencija i performanca dva lica jednoga novčića, jednoga lista papira, i kao takve višestruko su međusobno uvjetovane.

Naučni funkcionalni stil

Naučni stil ostaje oksimoronski u svojoj srži: skroman u svojim verbalnim resursima, herojski u svojoj svrši ništa manje već opis realnosti".

(Gross 1996: 17)

Naučni funkcionalni stil jedan je od pet stilova koji se realiziraju primarno u pismenoj formi, mada u okviru njega postoje i žanrovi sa usmenom realizacijom. Nerijetk o se ovaj stil svrstava i u grupu tzv. "specijalnih" stilova, tj. onih stilova koji imaju određenu užu, specijalnu sferu upotrebe (isp. npr. i administrativni FS).

Tradicionalno stilističari ovome stilu pripisuju svojstva objektivnosti, preciznosti, tačnosti, a često i racionalnosti. Pa ipak, iako su ponekad apsolutizirana upravo ova svojstva, naučnom stilu ne može se odreći ni zastupljenost emocionalno-ekspresivnih sredstava, a samim tim i subjektivnosti. Prije se može reći da je površinska objektivnost i ne-emocionalnost toga stila rezultat različitih stilističkih postupaka. Tim se stilističkim postupcima "uklanjaju tragovi" emocionalnosti i ekspresivnosti, ali ona je pri tome implicite prisutna u nizu formi (svaki naučnik želi uvjeriti naučnu zajednicu u ispravnost svojih ideja, misli, zaključaka, teorija; on je duboko subjektivno uronjen u ono o čemu govori!). Odatle nije neobično što se uz stilistiku specifičnostima naučnog teksta bavi i posebna disciplina, nazvana *retorika nauke*. Na zapadu se ova disciplina prije svega razvija sa uvjerenjem da može istražiti koji su najefektniji načini i sredstva za uspješno prenošenje naučne informacije, tj. pomoći efikasnijem i efektnijem organiziranju naučnog diskursa. Evo nekoliko važnih postulata ove discipline.

- A) "Retorika je više od uređivanja izloga; ona ispituje nužne i dovoljne uvjete za stvaranje ubjeđivačkog diskursa u svim sferama. Nauka ne može biti isključena iz toga." (Gross 1996: viii).
- B) "Retorički, stvaranje znanja jeste zadatak koji počinje od samo-ubjeđivanja a završava sa ubjeđivanjem drugih". (Gross 1996: 3)
- C) Retorika znanosti promatra znanstvene tekstove kao retoričke objekte, čija je namjena ubjeđivačka; istovremeno, ona im ne odriče mogućnost postojanja estetske dimenzije. Ta dimenzija, međutim, za retoriku znanosti nije cilj po sebi - ona je uvijek "sredstvo ubjeđivanja, način uvjeravanja znanstvenika da je neka konkretna nauka ispravna. U nauci, ljepota nije dovoljna..." (Gross 1996:5).

Istovremeno, ova disciplina surađuje sa stilistikom u proučavanju razvoja naučnog stila, promjena koje se u njemu odvijaju, u proučavanju njegove kompozicije i raspoređivanja argumenata.

Dominantna jezička funkcija naučnoga stila ipak jeste referencijalna funkcija - njegov je zadatak donošenje novih informacija; uz to, vidjeli smo, nije mu strana ni konativna (ubjeđivačka, argumentativna), pa ni ekspresivna funkcija. S obzirom na zastupljenost definicija, često se sreće i metajezička funkcija, a ponekad i fatička (ovdje se prije svega misli na ustaljene izraze, fraze, konektore koji signaliziraju da je riječ o naučnom tekstu, a sami po sebi ne prenose nove informacije). Evo nekoliko takvih ustaljenih fraza i izraza:

U prethodnom poglavlju pokazano je da...

U daljem tekstu razmatra se...

Predmet ovoga rada jeste/ jesu...

Ovaj rad treba poslužiti kao poticaj za dalja istraživanja u oblasti XX...

Zadatak ovoga rada nije davanje potpunih odgovora; on treba da svojim postavljenim pitanjima inicira nova istraživanja...

Da zaključimo.

Da rezimiramo.

Nerijetko se u funkcionalnoj stilistici na osnovu formalnih kriterija tvrdilo da je naučni stil izrazito monološki stil. Poststrukturalistička stilistika mora, međutim, uzeti u obzir činjenicu da upravo naučni tekst predstavlja sjajan primjer intertekstualnosti, a time, naravno, i dijalogičnosti. Signali intertekstualnosti u ovome su stilu signali par excellence: navodnici, citati, polucitati i "prepričavanje" "tuđeg govora", dio naučnog teksta poznat kao "historija pitanja", spisak korištene literature, fusnote i slično. "Prizivanjem autoriteta prethodnih rezultata početni dijelovi naučnih radova podvlače značaj i relevantnost trenutnog istraživanja; citiranjem autoriteta prethodnog postupka ovi dijelovi utvrđuju naučnikov kredibilitet kao istraživača" (Gross 1996: 13). Isti autor govori kako zapravo svi naučni radovi postaju dijelom mreže odnosa autoriteta. Ukratko, dijalogična, čak polifona, višeglasna struktura naučnoga stila može poslužiti kao obrazac intertekstualnosti. Odatle postmoderna književnost poseže i za elementima naučnog stila (fusnotama i citatima) kao sredstvima oneobičavanja svoga teksta i kao sredstvima koji na sjajan ogoljavaju intertekstualnost tih književnoumjetničkih tekstova. Dovoljno je u ovome kontekstu pomenuti samo Borgesove pripovijetke ili roman Manuela Puiga Poljubac žene pauka (detaljniju analizu vidi u poglavlju o tekstostilistici).

Naučni stil može se podijeliti na dva podstila: usko naučni (ili naučni u užem smislu) i naučno-udžbenički. Neki autori izdvajaju i naučno-informativni podstil, koji bi obuhvatio referativna i informativna izdanja - bibliografije, popise literature (Tošović 1988: 82-83). Međutim, spisak literature ili bibliografija može se smatrati segmentom naučnog teksta, njegovom aparaturom, za čije bilježenje postoji nekoliko standarda, ali ostaje otvoreno pitanje da li se uopće sekundarna građa može stilski karakterizirati.

Isti autor ovdje izdvaja i naučne ocjene i naučne projekte, koji nikako ne mogu spadati u ovu grupu, budući da imaju i elemente kritike, prikaza, i elemente administrativnoga stila jer su visoko shematizirani.

Usko naučni podstil

Usko naučni podstil posjeduje svu naučnu aparaturu (fusnote, bilješke, literaturu), dakle, sve ono što u formalnom smislu predstavlja svojevrsan "okvir" za prezentaciju naučnih saznanja. Danas su u svijetu izuzetno razvijena pravila za uvođenje citata, za način i mjesto bilježenja referenci; tačno su određeni formalni kriteriji koje tekst mora zadovoljiti da bi bio objavljen u naučnom časopisu (ovdje spada način pisanja apstrakta i rezimea, postojanje predmetnog i imenskog indeksa na kraju knjige ili monografije, mjesto i način navođenja literature i dr.). Mada se ovim pravilima bave druge naučne discipline, npr. bibliotekarstvo i scientologija, za stilistiku je to izuzetno značajan aspekt naučnog stila, njegovo distinktivno obilježje, formalni "okvir" koji uz ustaljene fraze o kojima je već bilo riječi i uz termine signalizira i manje upućenom čitaocu da ima posla sa naučnim tekstom.

Znanstveni citat po svojoj prirodi primarno je ilustrativne prirode (u književnosti on može imati i iluminativnu funkciju - o tome v. u poglavlju Intertekstualnost, metatekst, citatnost, autoreferencijalnost), što znači da ima više funkcija:

- (a) citat signalizira da je riječ o naučnom tekstu i da njegov autor poštuje formalne okvire toga teksta i stila; u tom smislu njegova je funkcija i autoreferencijalna (naučni tekst ukazuje na samoga sebe kao naučni tekst);
- (b) citat treba potvrditi neku autorovu misao, ilustrirati je, ili pak pokazati stav sa kojim se autor ne slaže - "citiranje uvijek podrazumijeva vrijednosni (odnosno relacioni) sud prema faktičnom sadržaju samog teksta citata" (Bakaršić 1996: 150);
- (c) konačno, citat uvijek uočljivo pokazuje dijalogičnost i intertekstualnost naučnog teksta; on uvijek pokazuje upućenost na Drugoga, na Drugo, ali istovremeno postaje i dio novoga teksta, u kojem uspostavlja nove odnose - "time je znanstveni citat i prenosnik značenja i samo značenje" (Bakaršić 1996: 150).

Struktura naučnog teksta po pravilu od kraja 19. stoljeća do danas zasnovana je na bazičnom principu IMRAD. Ovaj akronim označava nužne dijelove znanstvenog teksta: I označava Introduction, tj. Uvod; M označava Metode; R Rezultate, a D Diskusiju. Drugim riječima, formula IMRAD pomaže autorima da organiziraju materijal i napišu tekst, dok urednicima, recenzentima i čitaocima uopće omogućava lakše kretanje kroz tekst:

"Koje se pitanje (problem) proučavao? Odgovor daje Uvod. Kako je problem proučavan? Odgovor su Metodi. Kakvi su rezultati? Odgovor su Rezultati. Šta ti rezultati znače? Odgovor je Diskusija."

(Day 1993: 7)

Kao i svaki stil, i naučni stil mijenja se tokom historijskog razvoja, a razlikuje se i s obzirom na tip nauke, tj. naučnu granu. Jezik nauke 19. vijeka nije isti kao jezik nauke 20. vijeka; stil naučnog teksta iz egzaktnih nauka razlikuje se od stila humanističkih znanosti, a unutar ovih dviju grupa pojedine nauke također se razlikuju. Dovoljno je kao potvrdu uzeti nekoliko primjera. Dok je ranije uobičajena forma za izražavanje autorove radnje bila forma 1. l. množine (tzv. "autorsko *mi*"), u suvremenom naučnom stilu teži se ka polu bezličnosti (upotreba pasivnih konstrukcija, bezličnih, kao da tekstu na formalnom planu daje veći stepen objektivnosti, neutralnosti, a time i veću težinu).

Svaka nauka teži izgradnji što preciznijeg vlastitog jezika kao svoga metajezika, u kojem će se što više izbjeći višeznačnost, a time i neodređenost i nedovoljna naučnost termina. Uz termine, tom cilju usmjereni su različiti naučni kodovi kao neverbalna sredstva (hemijski simboli, fizički, matematički znakovi...), koji s jedne strane odvajaju tu nauku od drugih oblasti ljudskog znanja, a s druge strane je internacionaliziraju, budući da vrijede jednako u svim naučnim sredinama (ili bar indoevropskim). U tom pogledu egzaktne nauke znatno su dalje otišle od humanističkih znanosti, kod kojih su česte upotrebe u značenju termina riječi koje se sreću i u svakodnevnom govoru u neterminološkoj upotrebi (npr. *stil!*). Naučni tekstovi uz verbalna sredstva mogu se koristiti i ikoničkim znakovima: grafikonima, tabelama, crtežima, fotografijama, ultrazvučnim snimcima itd. Sve to u funkciji je preglednosti, logičnosti, preciznosti kojoj nauka mora težiti, a ujedno tvori ukupnost crta koje čine naučni stil.

Poseban segment naučnih tekstova, važna njihova odlika, jesu sažeci/rezime, koji se nalaze na početku ili na kraju teksta, po pravilu na jednom od svjetskih jezika (ili na jeziku koji preporuča uredništvo). Uredništvo u uputama autorima može naznačiti koje su bitne karakteristike sažetka. Sažetak pruža kratku informaciju o sadržaju rada i o osnovnim zaključcima, pisan je u formi trećeg lica ili u bezličnim se-rečenicama i pasivnim konstrukcijama, po pravilu nema citata. Ponekad se uz rezime navodi nekoliko ključnih riječi, bitnih za brzu identifikaciju i klasifikaciju sadržaja rada.

Ponekad upravo *okvir* naučnog stila (ustaljene fraze, konektori, fusnote, autorska množina - *pluralis modestiae* -, pasivne konstrukcije i drugo) stvara privid naučnosti i vrijednosti rezultata koji se daju u tekstu, te se tako može govoriti o cijelom nizu postupaka koji služe *fetišizaciji naučnog stila* (Škiljan 1989: 68-81). Činjenica je da je za fetišizaciju pogodniji jezik društvenih disciplina od jezika egzaktnih nauka, ali je ona univerzalno svojstvo naučnog stila uopće. I pored toga, okvir naučnoga teksta ima niz pozitivnih svojstava: on olakšava praćenje naučne literature, nalaženje potrebnih podataka, pojednostavljuje komunikaciju i traženje potrebnih jezičnih obrazaca za izražavanje određenih misli.

Osnovni žanrovi usko naučnog stila jesu: naučni rad, izvorni znanstveni članak, pregledni članak, stručni članak, naučna knjiga, monografija, referat, recenzija, doktorat, magistarski rad, a poželjno bi bilo da njegove uzuse poštuju i diplomatske i seminarske radnje. Posebni žanrovi toga stila jesu enciklopedijski (članci i natuknice), koji se odlikuju dodatnim svojstvom zgusnutosti, pregnantnošću stila i maksimalnom informativnošću.

Mada se većina ovih žanrova realizira u pismenoj formi, postoje i znanstveni žanrovi sa primarno usmenom realizacijom: usmeno predavanje ili referat na naučnom kongresu, na skupu naučnika iz iste oblasti, naučna diskusija, ekspoze prilikom odbrane doktorata ili magistarskog rada i slično.

Usmena realizacija nužno uvjetuje neke stilske specifičnosti ovih žanrova. Prije svega, i pored pripremljenosti, najčešće i pored toga što postoji i pismeni tekst na osnovu kojeg autor govori, u usmenom govoru javljaju se pauze, oklijevanja, poštapalice (ovaj, m-m.), ponavljanja, prekidi rečenice, gubljenje toka misli, digresije i slično. U žanru naučne diskusije često se bilježe emocionalno-ekspresivna sredstva, sredstva ocjene/vrednovanja (*Čini mi se da je kolega sjajno uočio...; Nikako se ne može prihvatiti tvrdnja da...; To je po mom mišljenju nedovoljno ubjedljivo... i sl.*). Osim toga, ovdje su moguća i pitanja, te se realizira eksplicitan dijalog između autora i drugih kolega-naučnika, uz bazično očuvanje osobina naučnog stila, ali i uz dodavanje drugih elemenata, čak i kolokvijalnih.

Istraživanja (Ščukareva 1985) pokazuju da u tipična jezična sredstva za izražavanje sumnje i neslaganja u okviru naučne diskusije spadaju:

- (a) leksička sredstva: glagoli koji imaju semantiku neslaganja i sumnje u vjerodostojnost tvrdnje (*sumnjam, ne slažem se, pitam se...*); riječice za negaciju (*ne*); intenzifikatori i modalne riječi (*sigurno, nipošto, teško da može..., apsolutno, donekle...*);
- (b) leksičko-sintaksička sredstva (fraze i rečenice koje su već postale šablonizirane i mogu se smatrati propozicionalnim konektorima ovoga žanra): *koliko ja znam, prema mojim istraživanjima, bojim se da se ne može prihvatiti, vjerujem da nema osnove za takvo tumačenje...* i sl. Uz to, kako to navodi Ščukareva, zanimljiva je specifična upotreba veznika *ali* (međutim) kao konektora koji povezuje dva suprotna dijela iskaza: jedan, u kojem emitent poruke ističe pozitivne strane istupanja svoga kolege, i drugi, u kojem izražava svoje neslaganje sa nekim tvrdnjama iz tog istupanja, npr:

Rad kolege NN predstavlja veoma zanimljiv pokušaj klasifikacije funkcionalnih stilova, *ali* čini mi se da su pomiješani različiti kriteriji...

Kad god se govori o usmenoj realizaciji nekoga teksta, onda se nužno uvode i pravila koja vrijede u konverzacijskom stilu, što stvara specifičnu kombinaciju na stilskom planu.

Naučno-udžbenički podstil

Dok je usko naučni stil namijenjen za komunikaciju između naučnika, dakle, između ljudi koji posjeduju veliki fond zajedničkog znanja o određenoj oblasti, naučno-udžbenički podstil namijenjen je za obučavanje adresata koji tek postupno savladavaju neke segmente određene nauke. Jasno je da se pri tome razlikuje stil udžbenika u zavisnosti od nivoa na kojem se određena disciplina predstavlja (npr., razlikuje se jezik udžbenika za osnovno, srednje i visoko obrazovanje ili udžbenika za usavršavanje na višim nivoima). Ta se razlika prije svega uočava u stepenu uvođenja metajezika nauke: svaki viši stupanj obrazovanja pokazivat će više sličnosti sa usko naučnim stilom, budući da će posjedovati više elemenata metajezika određene nauke.

U tom smislu može se pratiti i različita zastupljenost formalnog naučnog aparata: dok je na prvim etapama učenja gotovo izostavljeno citiranje drugih radova, iznošenje različitih pogleda na neka pitanja, a po pravilu nema ni fusnota ni spiska literature, dotle univerziteti udžbenici mogu imati većinu ovih elemenata, istina uvedenu sa mjerom i svrhom.

Žanrovi ovoga podstila jesu udžbenici, priručnici, skripta, ali i predavanja, koja se realiziraju u usmenoj formi, a mogu biti zabilježena i pismeno. Čak i ona predavanja koja se čitaju mogu biti isprekidana usmenim objašnjenjima, tumačenjima, primjerima, analizama.

Kada se radi o usmenoj realizaciji ovoga žanra, ona je praćena nizom elemenata koje odlikuju usmeno izlaganje uopće, a u koje spadaju:

- (a) "neleksička glasovna umetanja" tipa *mmm* ili *hm* ili *aa* koja su zapravo pauze, ispunjene glasovima, a signaliziraju oklijevanje govornikovo u izboru narednih jezičnih elemenata;
- (b) poštapalice (*ovaj, onaj, je li, pa, vidite...*), čija je funkcija slična prethodnoj;
- (c) ponavljanja segmenata, ponavljanja fraza, riječi, razbijanje rečenične strukture (narušavanje koordinacije subjekta i predikata), miješanje konstrukcija (započinjanje iskaza jednim tipom konstrukcije, a dovršavanje drugom), digresije i slično, što je sve posljedica spontanog govorenja, trenutnih gubitaka koncentracije, a ponekad i indisponiranosti govornikove.

U usmenim žanrovima naučno-udžbeničkog podstila mogu biti zastupljena i ubjeđivačka jezična sredstva, sredstva privlačenja pažnje recipijenata poruke (retorička pitanja tipa *Šta je to zapravo ekologija i kako se može definirati?*; forma 2. lica u uopćenoličnom značenju - *Ovdje zapravo imate čestice koje su izuzetno zanimljive...*; *Pod mikroskopom možete vidjeti...*; 1. lice množine u inkluzivnom značenju - *Danas ćemo govoriti o tipovima znakova...* itd), skretanje sa toka predavanja i razbijanje monotonije nekom šalom, anegdotom, citatom ili na drugi način. Predavač može izražavati svoj lični stav, svoje tvrdnje i pri tome se može koristiti i emotivno-ekspresivnim sredstvima koja ne bi bila svojstvena pisanoj formi.

Važno je napomenuti da se i naučno-udžbenički podstil i enciklopedijski žanrovi mogu realizirati i u drugim medijima, na radiju ili televiziji, u novije vrijeme i putem Interneta, uz očuvanje osnovnih osobina i uz korištenje drugih vizuelnih i auditivnih kodova, što nužno usložnjava njihove osobine. Takve su stilske karakteristike obrazovnog programa, s kojim se ponekad zbližavaju i naučno-popularne emisije i filmovi.

Administrativni stil

Ovome stilu svojstven je visok stepen shematiziranosti i determiniranosti jezičnih sredstava, što je rezultat njegove funkcije. Administrativni tekstovi, naime, služe za zvaničnu komunikaciju između pojedinaca i ustanova, između ustanova, između država i državnika, pojedinaca i državnih organa... i odlikuju se velikom žanrovskom raznolikošću. Da bi takva komunikacija bila efikasna u što kraćem vremenskom periodu, razvila su se manje-više stroga pravila i sheme, obrasci za većinu tih žanrova.

Evo nekoliko primjera administrativnoga stila:

(a) IZDAVAČKI UGOVOR

zaključen dana _____ u Sarajevu između

1. _____ (u daljem tekstu izdavač) koga zastupa _____, direktor

i

2. _____ iz Sarajeva (u daljem tekstu autor), sa stanom u ul. _____

I

Autor ovim ugovorom prenosi na izdavača pravo objavljivanja, štampanja, odnosno umnožavanja na domaćem i stranom tržištu, autorskog djela _____

II

Izdavač se obavezuje da će za vrijeme trajanja ugovora izdati autorsko djelo u minimalnom tiražu od _____ primjeraka.

III

Bez pristanka izdavača autor ne može vršiti promjene u rukopisu koji je predat u štampu. Ukoliko se izvrše promjene, izdavač zadržava pravo da povećane troškove naplati od autora.

(...)

XV

Porez na autorski honorar plaća autor, s tim što ga izdavač obustavlja pilikom uplate.

XVI

U slučaju nastanla spora koji se ne može riješiti na dogovoren način, ugovorne stranke određuju nadležnost Suda u Sarajevu.

XVII

Ovaj ugovor je zaključen u 4 (četiri) jednaka primjerka od kojih svaka strana zadržava po 2 (dva) primjerka.

IZDAVAČ:

Broj: _____

atum: _____

AUTOR:

(Pečat)

(b) _____
(naziv radne organizacije)

(mjesto)

Broj: _____
_____ god.

PUTNI NALOG

Po ukazanoj potrebi, a na osnovu člana _____ (naziv općeg akta radne organizacije) naređujem da _____ u zvanju _____ na radnom mjestu (položaju) _____ službeno otputuje u _____ (navesti sva mjesta u koja se putuje) sa zadatkom _____.

Pravac puta: _____

Polazak na put dana _____ godine u ____ sati i ____ minuta. Putovanje će trajati _____ dana, a najviše _____ dana.

Dnevnica imenovanom iznosi _____.

(...)

Po povratku sa puta imenovani će podnijeti pismeni izvještaj i obračun troškova putovanja u roku od 3 dana.

(...) (potpis ovlašćenog lica)

(pečat)

(c) **RAČUN**

d.d. _____ Serija "E" No 601404

Sarajevo

Prodavnica br. _____ odjeljenje br. _____

Evidentni

broj	Naziv robe	Količina	Cijena	Iznos
-----	-----	-----	-----	-----
-----	-----	-----	-----	-----
-----	-----	-----	-----	-----

Datum

Ukupno:

Blok sačuvati u slučaju reklamacija, koje se primaju u roku od 3 dana.

Prodavac: _____ Roba je prodana u ispravnom stanju. (Pečat)

Obično se normativisti i lingvisti koji se bave kulturom govora negativno izjašnjavaju o ovome stilu u cjelini, tj. o jezičnim sredstvima koja su u njemu zastupljena. Međutim, potrebno je reći da administrativni stil po sebi nije ni dobar ni loš - kao i ostali stilovi, i on djeluje u određenoj sferi sa određenom funkcijom, i tome je prilagođen. Druga je stvar što se u ovom stilu sreću stilske greške (suviše duge rečenice sa velikim brojem riječi koje nisu sintaksički uspješno formirane i zato su teško razumljive, gomilanje riječi u istom padežu, najčešće genitivu, što stvara dvosmislenost i zabunu, odstupanje od općejezičke norme i slično). Osim toga, stilsku grešku predstavlja nenamjerno prenošenje elemenata ovoga stila u druge sfere komunikacije, posebno u konverzaciju ili u publicistiku (namjerno prenošenje obično ima tačno određenu funkciju, i ono nije stilska greška, već određeni postupak).

Obično se smatra da ovaj stil ima pet podstilova (v. npr. Tošović 1988):

- (a) *zakonodavno-pravni*, čiji su žanrovi zakoni, statuti, ustavi, odluke, naredbe, rješenja;
- (b) *društveno-politički* - rezolucije, povelje, deklaracije, programi, referati, saopćenja, izjave;
- (c) *diplomatski* - kominikei, note, demarši, protokoli, memorandumumi;
- (d) *poslovni* - ugovori, dopisi, fakture, sertifikati, narudžbe, uplatnice, računi, specifikacije;
- (e) *personalni* - molbe, autobiografije, žalbe, punomoći, lična dokumenta, upitnici, ankete, formulari i slično.

Administrativni stil dominantno se realizira u pismenoj formi. Na leksičkom planu za njega je karakteristično postojanje *kancelarizama*, ustaljenih i njemu svojstvenih riječi ili izraza (*predmet; dopis; dana toga i toga; gorenavedeni; imenovani; na osnovu člana br... donosi odluku kao u dispozitivu... i sl.*). U diplomatskom podstilu također se bilježe shematizirane konstrukcije, npr. *doći u prijateljsku (ili zvaničnu) posjetu; zadržati se u kraćem i prijateljskom razgovoru; izraziti zadovoljstvo uspjehom razgovora...*, a u zakonodavno-pravnom podstilu mogu se naći i latinske riječi, izrazi i rečenice (*alias, corpus delicti, vis maior, in personam* itd).

Upotreba latinskog jezika odraz je višestoljetne tradicije, a ujedno ona služi kao stilsko sredstvo za odvajanje ovog stila od stila svakodnevne komunikacije, za odavanje utiska ozbiljnosti, naučnosti. Zapravo, gotovo bi se moglo reći da latinski citati imaju ulogu bliskoj magijskoj, jer već svojim zvučanjem čine jezik oneobičenim, važnim i dalekim od laika.

Velika pažnja u administrativnom stilu poklanja se tačnosti i preciznosti navođenja podataka, pa se često broj piše i brojem i slovima (kao u prvom citiranom primjeru). U mnogim žanrovima ovoga stila kao obavezan dio dolazi potpis i pečat, čiji se izgled također određuje posebnim aktima.

Na gramatičkom planu ovaj stil je *nominalni*, što znači da u njemu dominiraju imenice, naročito apstraktne i deverbativne, a čest je postupak kondenzacije, naročito nominalizacije, tako da je broj glagola dodatno smanjen. Postojeći glagoli dominantno su u formi sadašnjeg vremena, rjeđe prošloga (i to perfekta), u trećem licu ili u neodređeno-ličnim, bezličnim i pasivnim konstrukcijama. Česti su dekomponirani predikati (*donijeti odluku, izvršiti pregled, podnijeti izvještaj, izraziti protest, uputiti čestitke...*).

U administrativnim tekstovima po pravilu nema emocionalno-ekspresivnih sredstava; oni su usmjereni na prenošenje informacije i zvanično komuniciranje, što zahtijeva bar formalnu objektivnost na jezičnom planu. Uz diplomatski podstil, koji ponekad može u notama, čestitkama i saučešćima uvesti ekspresivne elemente, pa i figure (najčešće gradacije, hiperbole ili litote), odstupanje od takvog tonaliteta karakteristično je u nekim žanrovima pravnog podstila. Naime, pravni podstil ponekad se zbližava sa naučnim stilom, ne u konkretnim zakonskim aktima, već u teoriji prava. Čak i tada on zadržava neke mane administrativnog stila u cjelini: tautologiju, nepotrebno usložnjavanje jezika koje stvara privid ozbiljnosti i objektivnosti, svojevrsnu *pompeznost*, kako tu osobinu naziva Mellinkoff (1963), koji uz to izričito tvrdi da je pravo *profesija riječi*.

Općenito, zakonodavno-pravni podstil razlikuje se od drugih podstilova administrativnoga stila zato što mu u nekim žanrovima može biti svojstvena specifična retorika, koja je u Perelmanovoj koncepciji pravne logike shvaćena kao nova retorika (Hasanbegović 1988). Neki žanrovi ovoga podstila, prije svega žanr suđenja, zato prelaze u retorički stil, i to u njegov debatan podstil (v. u poglavlju RETORIČKI STIL), mada kao bazu zadržavaju jezične elemente pravnog podstila.

Razgovorni (konverzacijski) funkcionalni stil

Ovaj je stil nizom karakteristika suprotstavljen drugim funkcionalnim stilovima. Prije svega, on se primarno realizira u usmenoj formi (svako bilježenje ovoga stila u pismenoj formi zahtijeva uvođenje specifičnih oznaka za fonetsko-intonaciona obilježja). Zbog ovoga, kao i zbog toga što se u RS često radi o nepripremljenom, spontanom govoru, ponekad na rubnim područjima norme, lingvisti su ga dugo ignorirali u svojim proučavanjima. Tek sa pojačanim zanimanjem za dijalog, te sa pragmalingvističkom teorijom govornih činova, lingvisti se okreću ovome stilu, shvaćajući njegovu posebnu važnost u odnosu na druge stilove. Također, budući da je u njemu dominantna forma forma dijaloga, ovaj stil nerijetko služi kao podloga dramskome podstilu književnoumjetničkoga stila. Dramski tekst često oponaša, tj. stilizira razgovorni stil.

U poljskoj stilistici uobičajen je termin *styl potoczny*, koji donekle može odgovarati i pojmu konverzacijskoga stila. Tako shvaćen, ovaj stil jeste prva varijanta jezika koju usvajamo kao djeca, najjednostavnija i najbliža varijanta, koja nam pri prelasku na specijalne stilove pomaže da razjasnimo i shvatimo neke stvari. Kada nekoga upitamo: "Šta je to Internet?", ponekad uz dodatnu molbu da nam se to objasni "narodski", "laički", "svojim riječima", onda će odgovor koji slijedi biti realiziran u ovome stilu (Bartmin'ski 1992: 37). U istom tumačenju vrijednosti takvoga stila jesu njegov antropocentrizam, konkretnost, koja uvjetuje i slikovitost, pa i metaforičnost, zatim kolektivnost i tipizacija. Ipak, treba naglasiti da je *styl potoczny* širi pojam od pojma tradicionalno shvaćenog razgovornog stila, budući da se realizira u različitim situacionim registrima s obzirom na stupanj zvaničnosti, familijarnosti, konkretnosti, emocionalnosti (Bartmin'ski 1992: 41). Stilistika je zapravo ponekad svodila razgovorni stil na sferu sniženo markiranih jedinica, te je ovakvo shvaćanje zapravo unijelo značajne korekcije i doprinijelo boljem razumijevanju prirode ovoga stila. Čini se da je njegovo najvažnije obilježje upotreba stilski neutralnih sredstava, i to u različitim sferama komunikacije, tako da je on na neki način bazični funkcionalni stil, njegova osnova, odakle se dalje razvijaju drugi stilovi.

Razgovorni stil odlikuje se nepripremljenošću, spontanošću, budući da se realizira u neformalnim situacijama, a zahtijeva brzo reagiranje, smjenu govornika koji izmjenjuju replike, nekada i prekidaju iskaze, upadaju u riječ jedni drugima i slično. Tipično za ovaj stil jeste naglo mijenjanje tema (započeta tema prekida se novom, da bi se kasnije nastavila neka treća...). Zbog spontanosti i nepripremljenosti česte su pauze, zvuci oklijevanja (hm, mm, a...), poštapalice (ovaj, onaj, razumiješ/razumijete...), ponavljanje dijela iskaza, te druge "greške" u performanci.

Osim toga, važan element ovoga stila svakako je realizacija fatičke funkcije, koja se prepoznaje na više načina. Prije svega, fatička je funkcija zastupljena u ubačenim neleksičkim glasovnim elementima u šutnju (*e, da...; i tako..., jah...*): bez obzira na formu, oni nemaju leksičko značenje, već značenje uspostavljanja i produžavanje kontakta. Drugi aspekt može se vidjeti u komunikaciji bliskih ljudi, u porodici, kada postoje situacije koje prizivaju stalno ponavljanje istih verbalnih obrazaca (prepričavanje istih događaja, svima već dobro poznato), specifične fraze i "privatne šale". Treba imati na umu da fatička funkcija nije nimalo jednostavna: poznavanje/ nepoznavanje njenih nepisanih pravila bitno određuje status pojedinca u nekoj zajednici. Istovremeno, i ustaljene formule pozdravljanja, oslovljavanja i predstavljanja mogu se promatrati kao zasebni govorni akti. Fatičku funkciju imaju i specifična sredstva u svakodnevnoj komunikaciji koja se mogu tumačiti kao *okvir* toga teksta (*čuj, slušaj, vidiš, razumiješ, znaš...*). Ukoliko se vidi broj tih sredstava, nije neobičan zaključak da "ljudi jedni drugima malo kažu", te da u susretima na ulici, uz kafu, u čekaonicama izgleda kao da se "ljudi uglavnom dogovaraju kako da uopće govore" (Velčić 1987: 122).

Može se čak govoriti o *šutnji* kao specifičnom elementu ovoga stila. Naime, šutnja u toku konverzacije može biti signal različitih situacija, tj. raspoloženja sugovornika: može signalizirati uvrijeđenost, ljutnju (jedan od sugovornika prestaje komunicirati sa drugima, ili svi sudionici to čine), ali i visok stepen bliskosti sugovornika, koji mogu ugodno šutjeti zajedno. Zanimljivo je da Englezi smatraju šutnju odstupanjem od norme, osim u specijalnim prilikama (u trenucima žalosti, npr.) - (Crystal 1994: 117), dok kod drugih naroda konverzacija mnogo češće može biti "prekinuta šutnjom".

Obrnuto, razgovorni stil odlikuje se i mogućnošću da više osoba istovremeno govori. Mada pravila učtivosti nalažu da jedna osoba govori u jedno vrijeme, može se zabilježiti u svakodnevnoj komunikaciji niz odstupanja od toga pravila (u veselim društvima, među ljudima koji se dobro poznaju, ali i kada se neka dominantna osoba nađe u društvu i sklona je da svoje sugovornike prekida bez izvinjavanja).

Na *fonostilističkom planu* ovaj stil odlikuje se povećanom brzinom govora, s čim je u vezi i nepotpuni stil izgovora - redukcija (propuštanje nekih glasova koji bi bili neophodni u zvaničnom, "potpunom" stilu izgovora). Razgovornom stilu bio bi neprimjeren brižljivi izgovor svojstven zvaničnim sferama komuniciranja. S druge strane, njemu je svojstvena bogata prozodijsko-intonaciona varijativnost, koja potpomaže izražavanje emocionalnih, subjektivnih nijansi govora.

Na *leksičkostilističkom planu* svojstvena mu je upotreba emocionalno-ekspresivne leksike, uz prisustvo riječi subjektivne ocjene (hipokoristika, pejorativa...). U kolokvijalnoj upotrebi bilježe se i vulgarizmi i žargonizmi.

U *morfostilistici* razgovornog stila ističe se frekventnost glagola - ovaj je stil suprotstavljen naučnom i administrativnom stilu kao imenskim stilovima. U imenskim sintagmama briše se "noseća" imenica, a pridjev, tj. atribut općenito, supstantivizira se:

Naći ćemo se kod "Robne" (= Robna kuća Sarajka);

Bili smo na Filozofskom (= Filozofskom fakultetu);

deset u pola (=deset čevapčića u pola somuna);

ili se dodaje i sufiks kolokvijalne markiranosti;

Parkuša (= Park-kafana).

Osim toga, razgovorni stil karakterizira prisustvo uzvika, partikula, anaforičkih i kataforičkih elemenata. S tim u vezi, na *sintaksičkostilističkom planu* dominiraju nepotpune, eliptične rečenice, rečenice u kojima odsustvuje kongruencija, nepovezani ubačeni elementi.

Sudionici u govornom događaju po pravilu mogu izostaviti niz elemenata, tako da je kolokvijalni dijalog često "neeksplicitan" (Crystal 1994: 52), a kontekst omogućava jasnoću i preciznost značenja. Važan segment razgovornog stila svakako su i gestovi i mimika kao pomoćni jezik, kao nužna pratnja usmene realizacije. Velika eliptičnost, tj. ukidanje redundancije u ovom stilu, moguće je upravo zahvaljujući gestovima, npr:

– Hoćeš li ovu?

– Ne, tu drugu. (pokazuje rukom)

Mada se u stilistici često tvrdilo da ovaj stil ne razlikuje žanrove, moglo bi se smatrati da su njegovi žanrovi - govorni činovi, te se tako može govoriti o činu molbe, naredbe, želje, čestitanja, savjeta, izražavanja saučešća, obećanja, prijekora, sa određenim formulama početka i kraja (inicijacije i prekida) čina. Narušavanje ovih pravila može biti relevantno za stilistiku kao odstupanje od norme, tj. stilski markirana upotreba, tim prije što svi oi činovi imaju i svoje "nekolokvijalne" varijante (bilo zvanične, diplomatske, oratorske ili neke druge).

Proučavanje konverzacije i uvjeta za njenu uspješnost također je povezano sa istraživanjima razgovornog stila. Razgovor je "do neke mjere zajednički napor i svaki sugovornik vidi nekakvu zajedničku zajedničku svrhu, skup svrha ili makar zajednički prihvatljivi pravac" (Grice 1987: 58)", te bi po Griceu opći princip svake konverzacije morao biti *načelo suradnje*. O ovome će biti više riječi u poglavlju Dramski podstil, gdje se porede dijaloški principi konverzacijskog i dramskog jezika.

Može se izdvojiti još jedan žanr ovoga stila, koji je po mnogo čemu specifičan. Riječ je o *traču*, žanru koji je zanimljiv već zato što predstavlja elementarnu narativnu formu, u kojoj se mogu razlikovati aktanti, jezgra, indeksi - sva obiježja koja inače odlikuju narativni tekst. Trač se razvija kao pripovijedanje, dakle, struktura mu je dominantno monološka, ali u svakodnevnom govoru

svojstveno mu je prekidanje, zapitkivanje, komentari, "ubacivanje" sugovornika sa svojim replikama, te se i trač, kao i ostali žanrovi razgovornog stila, razvija po labilnijoj strukturi koja pokazuje grananje osnovne teme u više pravaca ili niz digresija sa ponovnim vraćanjem osnovnoj temi. Ne ulazeći u psiho-socijalne funkcije trača, može se vidjeti da mu je često svojstvena i fatička funkcija (održavanje komunikacije), što se naročito često može primijetiti kod stalnog ponavljanja istog trača u istom krugu ljudi. Drugim riječima, "mada trač može biti destruktivan, on to nije uvijek; on može poslužiti kao krucijalna funkcija u uspostavljanju bliskosti - naročito ako nije 'pričanje protiv', već jednostavno 'pričanje o'." (Tannen 1991: 96)

Zanimljivo istraživanje kolokvijalnog stila, koje je ujedno i sociolingvističko i antropolingvističko, jeste istraživanje osobina svakodnevnog dijaloga s obzirom na polne razlike sudionika. Takva ispitivanja polaze od pretpostavke da diskurs, naročito dijaloški diskurs, funkcionira različito s obzirom na niz kulturnih razlika između sugovornika (geografskih, etničkih, starosnih, a naročito polnih).

U studiji *Gender and Discourse* Deborah Tannen, jedna od najčitanijih lingvista koji se obave ovom problematikom, dolazi do nekoliko zanimljivih zaključaka, koji prevazilaze odnos muško-žensko i izuzetno su značajni za razumijevanje funkcioniranja konverzacijskih pravila uopće:

- (1.) Problem prekidanja sugovornika, upadanja u riječ, posebno je zanimljiv bez obzira na pol sugovornika. Simultani govor u nekim je situacijama čak znak uspješnosti, zanimljivosti konverzacije, i tada je riječ o "kooperativnom preklapanju". Postoje sudionici u dijalogu čiji je stil moguće označiti kao "visoku angažiranost" - high involvement (Tannen 1994: 62-63); ukoliko oba sudionika (svi sudionici) imaju takav stil, upadanje u riječ nije problem, već je čak stimulativno; ukoliko jedan od sugovornika ne posjeduje isti takav stil komunikacije, on će se osjetiti frustriranim, prekinutim, kao da mu se nameće dominacija drugoga. Stil takvih govornika Tanner naziva stilom "visoke pažljivosti".
- (2.) Tematska kohezija, kako pokazuje Tannen, različito se realizira kod muškaraca i žena: ženski razgovor više je fokusiran i povezan, muški razgovor više je difuzan. U svim starosnim skupinama djevojčice i djevojke ne pokazuju teškoće u iznalaženju tema za razgovor, dok dječaci i mladići pokazuju (Tannen 1994: 99). Ipak, potrebno je reći da metod ovog istraživanja pokazuje izvjesne slabosti: dok je snimanje konverzacije potpuno legitimno i naučno utemeljeno, ne može se prihvatiti uopćavanje koje proizlazi iz relativno malog broja ispitanika, i to ispitanika određene starosne dobi, kao relevantno uopće.
- (3.) Kod bračnih parova koji duže žive zajedno može se uočiti veća senzibilnost na implicitne, neizgovorene elemente iskaza, te sposobnost "čitanja", tj. tumačenja takvih signala. Tannen tako navodi jedan dijalog ovoga tipa:

Muš: Hajde da večeras odemo do mog šefa.

Žena: Zašto?

Muš: Dobro, ne moramo ići.

Autorica je na osnovu ispitivanja ovih sudionika doznala da je ovaj put žena jednostavno željela saznati razlog posjete, ali je muž, prepoznajući pitanje *zašto?* kao pitanje koje je u ranijim situacijama često izražavalo neiskazano neslaganje sa njegovim prijedlozima, i ovaj put reagirao odustajući od svog prijedloga. Kao rezultat javlja se frustriranost oba sudionika u dijalogu, jer su pošli od krivih premisa (Tannen 1994: 183 - 184).

Književnoumjetnički funkcionalni stil

This experience of rereading a text over the course
of forty years has shown me how silly those people are
who say that dissecting a text and engaging in meticulous close reading
is the death of its magic.

(U. Eco, *Six Walks in Fictional Woods*)

Od početka konstituiranja stilistike kao discipline ona je suočena sa ocjenama da književni tekst, književnost, ne mogu biti predmet lingvističke analize, budući da posjeduju estetsku funkciju i pripadaju umjetnosti, što ih odvaja od svih drugih tekstova. Osim toga, čak i funkcionalni stilističari smatrali su da književnost, budući da može uzimati sva jezička sredstva iz svih resursa jezika, iz svih drugih funkcionalnih stilova, nema pravo na status funkcionalnog stila. Nasuprot tome, postoji gledište prema kojem je jedini predmet stilistike upravo književnost, tj. jezik književnosti. U ogromnoj većini slučajeva takva stilistika i nije lingvistička (ili ako jeste, onda je impresionistička), nego književna.

Problem preuzimanja elemenata drugih stilova u književnoumjetničkom tekstu anglosaksonska nova stilistika također uzima u obzir, s tim što ga imenuje drugačije. U toj školi govori se o prisustvu elemenata različitih registara u književnoumjetničkom registru, odnosno o postupku *preregistracije*. Pod preregistracijom podrazumijeva se mogućnost preuzimanja bilo kojeg registra, pri čemu književni tekst, kao self-sufficient (samodovoljan) može generirati značenja i situacije, zapravo, virtualni svijet, putem jezika. S jedne strane, takav postupak stvara dodatni nivo značenja književnoumjetničkog teksta, dok sa druge strane preuzeti elementi u novom okruženju poprimaju nove karakteristike, odnosno novi semantički i stilistički potencijal. Preregistraciju ili preuzimanje elemenata drugih stilova u književnoumjetničkom stilu možemo pratiti u nizu tekstova (v., npr., već pomenutu pjesmu u kojoj je preuzeta definicija Chomskog), a kao obrazac može poslužiti i nekoliko narednih primjera.

U drami *Love and Other Media* (Ljubav i drugi mediji) David Newby za osnovu radnje uzima ispit iz semiologije, koji služi kao baza za dramsku obradu različitih semiotičkih disciplina (semiotika muzike, semiotika vizualnih kodova, lingvistička semiotika i slično), uz jak ironijski pomak prema sveopćoj potrazi za znakovima i znakovnim sistemima. Odatle u drami niz naučnih i pseudonaučnih termina, pojmova, definicija (tu figurira i Chomsky, semiotika, mediji, bilingvalizam...), a uz program predstave dobija se i mali "rječnik" semiotičkih termina, koji npr. uz uobičajenu definiciju semiotike daje i drugu, koja parodira predmet i smisao ove nauke:

"SEMIOTIKA: (2) moderna buzz riječ, blef-riječ. Naročito efektna (i besmislena) ako se kombinira sa drugom riječi: npr. 'socijalna semiotika', 'semiotički Zeitgeist', 'semiotički scenario', itd, itd, itd.

CHOMSKY: istaknuti američki lingvist, često citiran, ali rijetko čitan."

(Newby 1997)

Uz ove elemente, Newby uvodi i elemente TV novinarstva, specifične konstrukcije koje imaju i funkciju prikazivanja toga medija. Kombinacija elemenata različitih stilova ne slabi ni tematsko ni stilsko jedinstvo drame, što pokazuje sposobnost književnoumjetničkih tekstova da apsorbiraju sve druge elemente svih drugih stilova, da ih pri tome podvrgnu preregistraciji i učine dijelovima specifičnog umjetničkog sistema.

Stilizacija je pojam koji je relativno blizak pojmu preregistracije. Njena je priroda također metatekstualna, s tim što je preregistracija postupak preuzimanja drugog tipa registara u jedan osnovni registar, a stilizacija je metakreativni žanr. Nju karakterizira oponašanje jezičnih sredstava karakterističnih za neki tip jezične realizacije u svrhu ostvarivanja određene umjetničke funkcije. Stilizacija nije samo predmet proučavanja lingvističke stilistike nego i semiotičke stilistike, budući da se ona javlja i u drugim umjetnostima i znakovnim sistemima. U književnosti stilizacija se javlja kao oponašanje neke forme (karakterističnog žanra, karakterističnih elemenata toga žanra, karakteristične versifikacije), zatim kao oponašanje karakterističnog stila nekoga pravca (stila romantizma, baroka),

nekoga djela ili nekoga pisca. Ona se može prepoznati i kao specifična govorna karakterizacija, uz niz tipičnih jezičnih sredstava i slično. Stilizirani tekst najmanje je dvoglasan (uvijek postoji prototekst i po njegovom obrascu stvoreni metatekst). Stilizacija se može realizirati u cijelom jednom tekstu ili samo u nekim njegovim dijelovima. Jedan od slučajeva stilizacije jeste i *skaz*, o kome će kasnije biti više riječi (poglavlje "Tuđi govor" i govorna karakterizacija). Skaz je uvođenje pripovjedača u tekst, uz očuvanje svih karakterističnih jezičnih osobina koje taj lik smještaju u neku sredinu, u određeno doba, socijalnu skupinu i slično.

U drugim umjetnostima stilizacija se tumači kao pojednostavljivanje, kao proces kojim se oblici iz prirode eliminiranjem detalja svode na sažetu formu koja zadržava samo suštinska obilježja, bez svega slučajnog, sporednog. Ponekad se riječi stilizacija pridaju negativne konotacije, u smislu da je stiliziran oblik artifičijelan oblik, daleko od onoga što je "prirodno".

Semiotika književnosti, naročito tzv. moskovsko-tartuska škola, posmatra umjetnost, pa tako i književnu, kao sekundarni modelativni sistem u odnosu na prirodni jezik kao primarni sistem. Svako umjetničko djelo jeste tekst na jeziku određene umjetnosti. Budući da je fiksiran u određenim znakovima, taj je tekst suprotstavljen vantekstovnim strukturama: svaki primalac umjetničke poruke mora dekodirati tekst u jeziku njemu pripadajuće umjetnosti.

Za Lotmana, najpoznatijeg predstavnika ove škole, književni tekst jeste cjelovit znak, a svi pojedinačni prirodnojezički znakovi u njemu su samo elementi znaka. U stvari, književni tekst čita se dvorazinski: na prvoj razini on se čita kao svaki tekst na prirodnom jeziku; na drugoj razini on se čita kao cjelovit umjetnički znak.

Osobenost jezika u ovome stilu jeste i u tome što je jezična kreativnost kvalitativno drukčija od one u drugim stilovima. Osim toga, dopušteno je kršenje niza zabrana koje su uobičajene u drugim stilovima, o čemu će više riječi biti u odjeljku o jeziku poezije. Može se čak reći da u književnoumjetničkom tekstu, pod uvjetom da je to u funkciji estetske, umjetničke vrijednosti, pisac/emitent poruke smije slijediti primjer Humpty Dumptyja iz Alise u zemlji čuda i reći:

"Kada *ja* upotrijebim riječ", reče Humpty Dumpty (...), "ona znači tačno ono što ja odlučim da ona znači - ni manje ni više."

(Carrol 1972)

Ovo je omiljeni primjer semantičara, koji, za razliku od Alise, ne dopuštaju sebi da budu impresionirani i naglašavaju da bi Humpty Dumptyjeva logika bila pogubna po komunikaciju, jer bi uvela totalnu anarhiju. Ipak, i semantičari priznaju da su u književnoumjetničkom tekstu moguća dva postupka: prirodnojezičke riječi u određenom kontekstu dobijaju dodatna značenja, specifične konotacije koje vrijede jedino u okvirima toga teksta, ili se opet uvode *okazionalizmi*, nove riječi čije značenje, pa i forma, ne postoje izvan konkretnog teksta.

U književnoumjetničkom tekstu moguće je izdvojiti i *stilsku dominantu*, koja podrazumijeva onaj element stila toga teksta kojem su potčinjeni svi drugi njegovi elementi (Slawinski ed. 1989: 95). Funkciju stilske dominante mogu imati svi elementi stila književnoumjetničkoga teksta - od fonostilističkih, leksikostilističkih, morfostilističkih i slično, pa do još manjih elemenata u okviru tih skupina. Stilska dominanta nekih tekstova jesu retorička pitanja, u drugima su to elementi ekspresivne sintakse, npr. parcelacija, dok u trećima takvu ulogu imaju neke figure - npr. gradacija ili metafora. Pojam stilske dominante može se protumačiti i šire, kao najznačajniji element stila nekog autora, neke skupine tekstova, umjetničkog pravca ili žanra. Tako je jedna od stilskih dominantni žanra basne - alegorija, epske narodne poezije ustaljeni epiteti, ponavljanja, gramatički paralelizam i slično.

Tradicionalna podjela književnosti na tri roda, ma koliko osporavana u postmodernoj teoriji, zadržava se i u funkcionalnoj stilistici, s tim što se u tom slučaju obično govori o prozi, poeziji i drami kao podstilovima unutar kojih dalje ide žanrovska diferencijacija.

Prozni podstil

U ovom podstilu moguća je ista lingvostilistička analiza na svim jezičnim nivoima kao i u svim drugim funkcionalnim stilovima, s tim što je ovdje osložnjena još nizom pitanja uvjetovanih specifičnom prirodom umjetničkog teksta. U prozi je zato posebno značajna govorna karakterizacija likova, zatim funkcioniranje tačke gledišta i problemi kompozicije uopće, uz to i čitav niz drugih stilogenih postupaka: uvođenje figura i tropa i njihovo funkcioniranje, posebno analiza narativnih figura, a također i analiza intertekstualnih aspekata svakog teksta. Ova dva posljednja pitanja promatraju se zasebno u okviru tekstualne stilistike.

"Tuđ govor" i govorna karakterizacija likova

Pod *tuđim govorom* podrazumijeva se prikazani govor (engl termin *represented speech*), tj. govor/iskaz nekog emitenta poruke što ga prikazuje drugi emitent poruke u vlastitom govoru/iskazu. Drugim riječima, to je *govor u govoru* i *govor o govoru* (Bahtin 1980: 128), što znači da mu je priroda uvijek dijaloška i metatekstualna.

U književnoumjetničkom tekstu razlikuju se prema tome dva osnovna tipa govora:

- A. Autorski govor,
- B. Govor likova.

Govor likova uključuje i slučajeve postojanja pripovjedača u tekstu, i to u različitim varijacijama toga oblika - od pripovjedača u nekim segmentima teksta pa do dosljedne "Ja-forme" u vidu *skaza*.

Skaz (ili *kazivanje*) jeste forma kod koje je uveden pripovjedač kao fikcionalni lik koji pripovijeda u prvome licu jednine, uz dosljedno prenošenje svih obilježja njegovog individualnog stila; u takvim tekstovima autorski govor sveden je na nulu, a to potpuno ukidanje ravnoteže u korist govora likova svojevrsni je stilogeni postupak. Efekti takvog postupka mogu se pratiti u nizu djela, od kojih su posebno zanimljivi Puškinova *Kapetanova kći* i Babeljeva *Crvena konjica* ili Salingerov *Lovac u raži*. *Skaz*, tj. kazivanje teorijski su prvi put izdvojili ruski formalisti, mada je riječ o postupku koji je i inače bio poznat u historiji književnosti. Za stilistiku su važni stilski efekti koji nastaju takvom formom: gubljenje autorskog glasa, zatim stvaranje iluzije živog, kolokvijalnog jezika, često sa pomakom u nekom dijalektu ili žargonu.

Govor likova realizira se prije svega u vidu *upravnog govora*, pri čemu autor dosljedno prenosi i formu i sadržaj iskaza lika (a), s tim što uz to može dati svoj komentar, dopuniti karakteristike toga iskaza koje se nisu mogle učiniti vidljivim drukčije (b).

- (a) - Smrt je meni sjedala za vrat ne jedanput, obikao sam ja nju za ovo svoga vijeka, ne morate vi mene štediti! Ali, kažite mi, da znam!.. Pa - ili pod ledinu, ili haljine na se, pa na put!..

(L, 11)

- Kud si tak'a polazila, jadna da nisi, vala, ne bi nako umro do večeri gladan. Bruka od svijeta. A šta je?

(Muminović, Antologija, 474)

- (b) "Oni će nas bez sumnje dočekati", reče Hem *muklo*.

(Isaković, Antologija, 308)

Neki vojnik stade ispred mene (...) pa *glasno i razgovijetno reče*: - Zašto si go?

(Ibrišimović, Antologija, 370)

- Ostavite, Borise, vi ste takav diplomata (deca su mnogo upotrebljavala reč diplomata...)

(Tolstoj, cit. prema Uspenski, 50)

"Vi niste neki robovlasnički narod", reče. *Govorio je italijanski i govorio je pijano.* "Ta riva degli Schiavoni, tamo u kućkinjoj Veneciji (...)"

(Isaković, Antologija, 306)

Zanimljivo je da i u proznom tekstu postoje primjeri upravnog govora kod kojeg se u cijelom jednom segmentu smjenjuju replike likova, pri čemu njihov dijalog nije praćen autorskim kontekstom, npr:

"Ne dopadaju mi se više ovi dobri ljudi, Slav."

"Znam, Hem."

"Znaš li neki zgodan način da ih se otarasimo, Slav?"

"Ne znam, Hem."

"Mogao bi znati, Slav. Oni su tvoji zemljaci."

(Isaković, Antologija, 306)

Takav dijalog zbližava se formalno, ali i značenjski sa dramskim dijalogom, poprima njegove stilske osobine, a ujedno označava uvođenje dramskih elemenata u prozu kao jedan od vidova preregistracije.

Osim toga, autor može prepričati govor lika, prikazati njegov sadržaj uz promjenu forme, što znači - prilagoditi ga vlastitom govoru; u takvim slučajevima riječ je o formi *neupravnog govora*. Nepravni govor jeste prepričani govor, u trećem je licu, uz niz drugih promjena (izbacivanje emocionalno-ekspresivnih sredstava, obilježja individualnog stila i slično).

Za ova dva tipa prenošenja tuđeg govora postoje tačno određeni šabloni, zasebni za različite jezike. Međutim, posebno stilističku zanimljivost predstavlja treći tip, *nepravi upravni govor* ili *slobodni nepravni govor* (free indirect style). U ovom tipu dolazi do miješanja osobina upravnog i neupravnog govora, do njihovog stapanja u specifično stilsko dvoglasje. Po pravilu, takav govor nije odvojen navodnicima i u formi je trećeg lica, ali čuva sve ostale govorne karakteristike, emocionalnu markiranost iskaza lika. Evo nekoliko karakterističnih primjera tog funkcionalno-govornog sloja:

Ali on gledaše u sebe, gdje se skupilo mnogo jada i čežnje. Zašto, zašto je ovdje? Zašto ne sjedi u svojoj sobici, kraj prozora, i čita Stormov "Immensee", te s vremena na vrijeme pogledava u večernji vrt gdje stari orah tromo škripi. Ondje je njegovo mjesto. Neka drugi čilo i veselo plešu ako hoće... Ne, ne, njegovo je mjesto ipak ovdje, u Ingoj blizini, pa makar stajao ovdje sam i izdalek pokušavao da u onom brujanju, zveckanju i smijehu razabire njezin glas, u kojemu zvuči topao život. Te tvoje dugoljaste, modre, nasmijane oči, plava Ingo!

(Mann 102)

"Zapravo, što to javljaju ove ceduljice? Javljaju da mu je glava u torbi, koža na šiljku, javljaju da se pokupi, da bježi ne obzirući se, i je li mu išta od toga što javljaju novo, nepoznato, neočekivano? ... Zar ne živi on čitav svoj život sviknut na vjetrušine što nikad nisu ni prestajale zloslutno hujati oko ove lude, vruće glave, i zar nije, još negdje tamo davno, na početku puta, bistro i čisto vidio i znao da će sve ovo, ako se ikad desi, biti logično do zadnje konzekvence onog puta koji je on izabrao...(...)"

(Lovrenović, 67)

U prvom primjeru forma trećeg lica i odsustvo navodnika ili nekog drugog pokazatelja prelaska sa autorskog govora na govor lika kombinirani su sa ekspresivnošću i emocionalnošću svojstvenom stanju lika, njegovom unutarnjem monologu. U posljednjoj rečenici retoričko obraćanje i forma drugog lica jednine (*Te tvoje dugoljaste, modre, nasmijane oči, plava Ingo!* nakon prethodne upotrebe trećeg lica: *njezin glas*) pokazuju još veći stepen prodiranja govora lika u autorski kontekst i na formalnom planu. Naime, u autorskom govoru dosljedno bi bila upotrijebljena forma trećeg lica u tom slučaju.

Drugi, pak, primjer specifičan je po tome što je iskazu u trećem licu, tj. formi slobodnog neupravnog govora, dodato neučekivano formalno obilježje - navodnici kao dodatno sredstvo oneobičavanja. Tačna je tvrdnja kako "ponekad izgleda da je slobodni neupravni govor efikasniji i efektiniji u prenošenju afektivnosti čak i od upravnog govora" (Vuletić, 1976: 195). U stvari, takav efekt je i logičan, budući da je stilogeniji, tj. stilski informativniji uvijek onaj postupak koji nije jednoznačan, koji čuva ambigvitetnu prirodu, a takav je slučaj sa slobodnim neupravnim govorom.

Tuđi govor uvijek se percipira kao *govor drugoga*, koji je iz vlastitog konteksta prenesen u autorski i pri tome sačuvao sadržaj i neka obilježja forme. Međutim, ni autorski govor više ne ostaje isti: on posjeduje određena pravila uvođenja tuđeg govora u svoj kontekst, a ta pravila variraju od općejezičkih do specifičnih, posebno stilogenih u nekim tekstovima. Trajno se na taj način čuva dvoglasje kao obilježje takvog diskursa, dvoglasje koje najčešće prerasta u višeglasje kad se uvodi govor više likova. Međutim, problem tuđeg govora tijesno je povezan i sa pitanjem *tačke gledišta*: kada u tekstu dominiraju jezička obilježja tuđeg govora, po pravilu se radi i o uvođenju tuđe tačke gledišta na frazeološkom planu (Uspenski 1978).

Tekstovi se čak mogu gradirati po stepenu zastupljenosti i dominacije autorskog govora u njima. Uz to gradiranje mogu se uočiti i neke različite stilske osobine tih tekstova. Bahtin tako razlikuje dva dominantna stila u prenošenju tuđeg govora - *linearni stil*, koji se odlikuje oštrom razgraničenošću autorskog konteksta i tuđeg govora, pri čemu je tuđi govor prilagođen i jezički autorskom, nema ili veoma malo ima govorne karakterizacije likova, i *slikarski stil*, koji se odlikuje slabljenjem granica između autorskog i tušeg govora, sve većom zastupljenošću govorne karakterizacije likova, a u svom krajnjem dometu ovaj stil pokazuje rastvaranje autorskog govora u tuđem govoru, pojavu pripovjedača, čija je pozicija često nepouzdana i daleko od pozicije svevidećeg pripovjedača (Bahtin 1980: 133-136).

Funkcioniranje stranog ili vještačkog jezika u književnoumjetničkom tekstu

Već na osnovu prethodnih primjera pokazano je da se govorna karakterizacija likova u književnoumjetničkom tekstu može realizirati uvođenjem elemenata drugih stilova i podstilova, kao i zastupljenošću emocionalno-ekspresivno markiranih elemenata. Poseban stilski efekt ima uvođenje drugog prirodnog jezika u djelo koje je napisano na jednom jeziku. Ovaj postupak može imati nekoliko funkcija, od kojih su najznačajnije ove:

- (a) govorna karakterizacija likova,
 - (b) oneobičavanje, tj. stvaranje začudnosti,
 - (c) stvaranje komičnog efekta.
- (a) Najčešće je ovdje riječ o tome da strani jezik služi piscu za prikazivanje jedne epohe, društvene sredine ili za govornu karakterizaciju likova. Takva je funkcija njemačkog jezika u govoru junaka Krležinih drama, francuskog jezika u Tolstojevom romanu *Rat i mir*. V. Šklovski pokazao je kako je Tolstoj u početku uveo francuski jezik u svoj roman zato što je prikazivao aristokratsku rusku sredinu toga doba, koja je bila bilingvalna (u nekim aspektima i u nekim sferama manje je poznavala maternji ruski jezik od francuskog), ali kasnije se variranjem ruskog i francuskog koristio kao stilskim postupkom. Naročito je zanimljivo miješanje oba jezika u iskazima iste osobe, pa se tako događa da Napoleonova replika bude djelomično data na ruskom, a djelomično na francuskom, što ponekad izražava ironičan autorov odnos prema njemu, npr:

Kad je Napoleon ugledao na onoj strani kozake (les Cosaques) i beskrajne stepe (les steppes), usred kojih je bila Moscou la ville sainte (...) on je (...) naredio da se nastupa...

Cit. prema (Šklovski 1984: 282).

Ovaj je primjer interesantan i zato što se radi o specifičnom slobodnom neupravnom govoru kada je mnogo dominantniji glas autora, a glas lika uvodi se samo jednim segmentom njegovog individualnog stila.

- (b) Funkcija stvaranja *začudnosti* po pravilu prati uvođenje stranog jezika u književnoumjetnički tekst. Naime, tako oneobičen tekst uvijek se percipira deautomatizirano, čitalac se na njemu zadržava, analizira ga, prevodi, smješta u određeni kontekst. Kiš u svojevrsnoj postanalizi svoga romana *Mansarda* naglašava da nekoliko stranica na francuskom jeziku u tom romanu jeste citat iz *Čarobnog brijega* T. Mana, ljubavni dijalog između Hansa Kastorpa i madam Šoša. Taj postupak po njemu imao je više funkcija: prikazivanje unutarnjeg svijeta njegovog junaka koji miješa stvarnost i fikciju, rušeći granice između umjetnosti i života, prihvatajući replike junaka književnog djela kao svoje, a prije svega oneobičavanje, i to oneobičavanje procesa čitanja. Za tog pisca reći da neki junak čita u originalu Mana znači "*kazivati* a ne *prikazivati*", a navesti kao odlomak-citat to što on čita znači stvoriti umjetnički efekt, natjerati čitaoca da dekodira piščev postupak (Kiš 1981: 138).
- (c) Komičan efekt (uz niz drugih funkcija) ima uvođenje dvojezičnosti u već pomenutoj drami D. Newbyja *Ljubav i drugi mediji*. Dvojezični i dvostruki englesko-njemački dijalog između supružnika Engleskinje i Nijemca, pri čemu se svako od njih trudi da govori jezik bliži onom drugom (odatle i autorska napomena da govore sa stranim akcentom), dopunjen je na drugoj ravni prevodom nevidljivih prevodilaca, koji besprijekorno pokazuju šta se krije iza prividne smirenosti i neutralnosti njihovog razgovora. Ispostavlja se da je svaka izgovorena riječ laž (odatle i emocije i vulgarizmi u prevodu kao kontrast hladnoj neutralnosti spoljašnjeg govora).

Poseban postupak jeste stvaranje *vještačkog, izmišljenog jezika*: pisac stvara fiktivni jezik i uvodi ga u svoj tekst kao realnu činjenicu. Na izvjestan način i elementi takvog jezika zapravo se mogu tumačiti kao prazni (vakantni) citati u književnoumjetničkom tekstu i uvijek im je imanentna metatekstualnost. Brojni su primjeri takvih fiktivnih jezika - evo nekoliko poznatih djela koja ih sadrže: Swiftova *Guliverova putovanja*, Tolkinov *Gospodar prstenova*, Bradburryjev *Exchange of rates*, i drugi. Svrha takvog postupka uvijek je stvaranje *začudnosti*, oneobičavanja u tekstu.

U nekim slučajevima piščev individualni stil u tolikoj mjeri izlazi izvan okvira općeg, književnog jezika i u tolikoj mjeri narušava njegovu strukturu da se može govoriti o njegovom individualnom jeziku. Obično se ovaj postupak sreće kod pisaca kojima je vlastiti prirodni jezik "tjjesan", suviše ograničavajući, odnosno previše banaliziran svakodnevnim upotrebom da bi mogao biti jezik umjetničkog djela. Takav jezik zbližava se sa individualnim poetskim jezicima (v. niže o zaumnom jeziku kod ruskih futurista), on zahtijeva pun čitaočev intelektualni angažman, obično izaziva burne kritike suvremenika, a također je složen i za prevođenje. Tipičan primjer ovog stilskog postupka jesu djela J. Joycea. Po pravilu, tako oneobičen jezik vraća prozi ritmiziranost koju obično posjeduje samo poezija; osim toga, nužno se osluškuje zvučanje riječi, svaka riječ prima se sa aspekta fonostetskih vrijednosti, a manje semantičkih.

Provjera modela : Lingvostilistička interpretacija romana "Putovanje Ivana Frane Jukića" Ivana Lovrenovića

Poznato je da je lingvostilistička analiza relevantna pri interpretaciji svih tipova tekstova, svih funkcionalnih stilova. Postoje, međutim, književnoumjetnički tekstovi za koja lingvostilističko tumačenje postaje imperativ, budući da je piščev individualni stil toliko specifičan i toliko *vidljiv* da dominira nad ostalim slojevima djela. Ako se još ima u vidu često citirana tvrdnja da je figura diskurs opazan kao takav, tj. vidljivi diskurs nasuprot neprozirnosti diskursa (Todorov 1986:29), onda takvi tekstovi na izvjestan način postaju jedna makrotekstualna figura, makrotekstualni stilem u čijem se okviru nalazi niz drugih stilema i mikrostilema.

Upravo takvim tekstovima pripada i roman **Putovanje Ivana Frane Jukića** autora Ivana Lovrenovića, djelo osebnog stila, snažnog izraza i jezičkih svojstava koja po mnogo čemu predstavljaju izazov za stilističku analizu. Štoviše, bez takve interpretacije ni drugi aspekti romana ne bi mogli biti u potpunosti vrednovani. Pri tome se može poći od tvrdnje da je jezik cijelog romana u svojim ritmovima, usponima, kovitlacima u funkciji prikazivanja prelomnih, burnih trenutaka Jukićevog života, u funkciji slikanja njegovog strasnog temperamenta, što objašnjava i naslov ovoga rada.

Cilj istraživanja bit će, dakle, pokazati kojim jezičnim/stilskim sredstvima Lovrenović ostvaruje takvu intoniranost romana i postiže njegovu nesvakidašnju stilogenost. Pri tome se polazi od tvrdnje da je najznačajniji nivo za lingvostilističku interpretaciju ovog djela sintaksički nivo, i to nivo sintakse teksta, što znači da se sve pojave promatraju kontekstualnouključeno. Čak i stilski markirane jedinice drugih nivoa - leksičkog i morfološkog - ovdje su samo dijelovi većih stilema što se izdvajaju na nivou nadrećeničnog jedinstva. Sukladno tome, u radu se analiziraju slijedeća pitanja:

1. Figurativnost/nefigurativnost kompozicije romana;
2. Govorna karakterizacija Jukićeva (upravni i slobodni neupravni govor);
3. Postupci ekspresivne sintakse (elipsa, nominativne rečenice, retorička pitanja, kumulacija, inverzija);
4. Komutacija (transpozicija) lica;
5. Struktura narativnih perioda u romanu.

Osim toga, zanimljivo je promatrati i neke intertekstualne aspekte ovoga romana, naročito njegovu vezu sa drugim, ne-književnim tekstovima istoga autora. U tom segmentu analiza zapravo skreće sa strukturalne lingvostilističke na poststrukturalnu stilističku analizu.

Kompozicija romana

Ako se krene od diskursa u cjelini i od njegovih najkrupnijih dijelova, koje bismo ovdje mogli identificirati kao poglavlja romana, onda je potrebno prije svega utvrditi da li se kompozicija romana može smatrati stilogenom. U Lovrenovićevom romanu postoji okvirna pripovijest (obuhvaća ono što se zbiva na dan smrti Jukićeve 20. svibnja 1857., a uključuje poglavlja *Na kraju puta* i *Epilog*, kao i neke segmente na početku drugih poglavlja), a iz nje se kao Jukićeva predsmrtna sjećanja, retrospekcija, granaju ključne scene njegovog života, u kojima se najoštrije vidi i njegov karakter i njegova sudbina. Postojanje tih dvaju vremenskih planova kod Lovrenovića je uvijek i grafički obilježeno: svi dijelovi što pripadaju okvirnoj pripovijesti štampani su kurzivom, te se i tako, grafostilemski, potencira ova opozicija. Okvirna pripovijest i inače u svojoj metatekstualnoj prirodi ima posebnu dodatnu ulogu: kao okvir, ona je pogodna da skupi raznovrsne sadržaje, raznovrsne elemente, da im dade čvrstinu forme koju ne bi mogli imati po sebi. Tako i ovdje slike, scene iz Jukićevog života dobijaju čvršće romaneskne konture zahvaljujući okviru, koji čini prirodnim vremenske prelaze, skokove što bi inače bili suviše oštri bez ikakvog vezivnog tkiva. Mada ovakva narativna figura, nastala na planu narativnog diskursa u okviru hronologije/nehronologije po principu alternacije, smjene pojedinih vremenskih planova, ne spada u red visoko stilogenih, budući da je riječ o postupku koji u književnosti nije nov, vrijedi je zabilježiti jer i ona nosi određenu stilsku informaciju o romanu *Putovanje Ivana Frane Jukića*.

Govorna karakterizacija lika

Jezik cijeloga romana podređen je govornoj karakterizaciji glavnoga lika, i to ne samo i ne toliko slikanju karakterističnog individualnog Jukićevog stila, koliko prikazivanju njegovih emocija, strasne, buntovne prirode rastrzane između želja i mogućnosti. Drugim riječima, izbor leksike, živa, narodna frazeologija - sve to može pomoći razumijevanju živog Jukićevog govora, njegove bliskosti narodu, ali tek na planu sintakse, na planu vezivanja rečenica u monologe, vanjske i unutarnje, što poprimaju odlike perioda, otkriva se piščeva zamisao. Frazeološka tačka gledišta samo je tu segment složene ideološke i psihološke Jukićeve tačke gledišta kao dominantne u djelu. Nije stoga slučajno što je i autorski govor prilagođen Jukićevom, što je dominantna forma govora slobodni neupravni govor:

- (1) "Zapravo, što to javljaju ove ceduljice? Javljaju da mu je glava u torbi, koža na šiljku, javljaju da se pokupi, da bježi ne obzirujući se, i je li mu išta od toga što javljaju novo, nepoznato, neočekivano? ... Zar ne živi on čitav svoj život sviknut na vjetrušine što nikad nisu ni prestajale zloslutno hujati oko ove lude, vruće glave, i zar nije, još negdje tamo davno, na početku puta, bistro i čisto vidio i znao da će sve ovo, ako se ikad desi, biti logično do zadnje konzekvence onog puta koji je on izabrao...(…)"

(L, 67)

Do krajnosti dovedene osobine slobodnog neupravnog govora - forma 3. lica jednine, a s druge strane dosljedno prenošenje misli, tačnije, osobina iskaza kao u upravnom govoru - kod Lovrenovića po pravilu su praćene i *navodnicima*, što nije uobičajen postupak i dodatno markira taj dio teksta. U biti se i potvrđuje tvrdnja kako "ponekad izgleda da je slobodni neupravni govor efikasniji i efektiniji u prenošenju afektivnosti čak i od upravnog govora" (Vuletić, 1976: 195). Prethodni primjer dodatno je markiran i prisustvom retoričkog pitanja, metafore (*vjetrušine* što *zloslutno huje*), kao i anafore (*javljaju - javljaju; zar - zar*), što pokazuje jednu od osnovnih osobina stila romana, a to je zasićenost teksta figurama, njihova kumulativna upotreba, sve u funkciji pojačanja retoričnosti teksta.

U upravnom, pak, govoru Lovrenović insistira na osobinama živog narodnog govora u Jukićevom iskazu (2), te na nedovršenim, eliptičnim rečenicama i pauzama koje oslikavaju njegove burne emocije (3):

- (2) - Smrt je meni sjedala za vrat ne jedanput, obikao sam ja nju za ovo svoga vijeka, ne morate vi mene štediti! Ali, kažite mi, da znam!.. Pa - ili pod ledinu, ili haljine na se, pa na put!..

(L, 11)

I Beču i Stambolu Bosna je irget, dobar kad šuti i tegli, a sto štapa po leđima kad se uzbuni.

(L, 29)

- (3) Ovako me je majka... Majka... Otkad nisam!?... Zaboravio!?...Zar se i to može!? Nisam, nisam zaboravio... Život... vrijeme... hitnja... Oh, Bože, majka...

(L,13)

Bjeginac!... Ali, ne... Ne može... Nije, zar, to sve baš tako?.. Ne može to... To sigurno konzul prepada Martića, a njega nije teško... A ako ipak?.. Zašto bi paša onako vrdao?.. Ali, ne, ne, ne...

(L, 68)

Razgovorna frazeologija (*ili pod ledinu, ili haljine na se, pa napat;-a sto štapa po leđima*) i kolokvijalne metafore - (*smrt je meni sjedala za vrat; Bosna je irget...*) imaju za funkciju prikazivanje Jukićeve veze sa narodom, osjećanja za njegov jezik, što Lovrenović očito smatra izuzetno bitnim za razumijevanje ove historijske ličnosti.

Upoređivanjem upravnog govora Jukićevog u romanu i originalnih Jukićevih tekstova (Jukić 1973) može se zaključiti da Lovrenović pribjegava *umjerenoj stilizaciji*. Sačuvan je opći tonalitet iskaza i osnovne karakteristike Jukićevog govora, ali nema potpunog prenošenja jezičnih osobina

(prije svega, Lovrenović ne čuva Jukićev ikavski govor, kao ni cijeli niz arhaičnih formi). S druge strane, frazemi i izreke u romanu motivirane su njihovom upotrebom u Jukićevim tekstovima, kao i činjenicom da ih je on zajedno sa drugim formama narodnog stvaralaštva (zagonetkama, pripovijetkama, pjesmama) skupljao i objavljivao.

Postupci ekspresivne sintakse

Eliptične i nepotpune rečenice

Eliptične i nepotpune rečenice svojstvo su kolokvijalnog diskursa, u kojem se često elidiraju redundantni elementi. Jasno je da takva elipsa nije figurativna i da može poslužiti samo u svrhu prikazivanja kolokvijalne markiranosti teksta. Naime, preuzimajući neka obilježja razgovornog stila, pisci pribjegavaju postupku *preregistracije*, tako da se ne narušava stilsko jedinstvo književnoumjetničkog teksta. I u Lovrenovićevom romanu postoje takve eliptične rečenice koje nisu stilogene, već su manje-više preuzete iz razgovornoga stila (upotreba potpunih rečenica djelovala bi artificiozno, ne bi se vjerno prenosile osobine živog dijaloga).

Međutim, drukčije je sa elipsom kao figurom. Figurativno je, dakle stilogeno, svako izostavljanje dijela iskaza koji je sa stanovišta sintaksičke i semantičke informacije bitan (nije redundantan). I ovaj tip elipse zastupljen je u Lovrenovićevom romanu: po pravilu, elidirani su dijelovi koji su bitni za komunikaciju - isp. u prethodnim primjerima elipsu predikata (*Ovako me je majka...; Otkad nisam...; a ako ipak...*), tako da je i ovo sredstvo kojim se prikazuje Jukićevo uzbuđenje, jake emocije.

Slično je i sa naglim prekidom rečenice (ova je figura poznata kao *reticence; aposiopea*), koji je začudan i po tome što zahtijeva angažman adresata u uspostavljanju kraja rečenice, u odabiru nedostajućih elemenata. U prethodnom primjeru nižu se prekinute rečenice ("*Ali, ne...Ne može...Ne može to...*") također sa ciljem prikazivanja Jukićevog uzbuđenja. Ako se ovome doda upotreba nominativnih rečenica ("*Život... vrijeme... hitnja*"), kod kojih se nominalizirano predstavljaju zbivanja i stanja, naročito njihovo brzo smjenjivanje, onda se dobija potpuna slika o ekspresivnoj sintaksi upravnog govora u romanu.

Kumulacija i gradacija

Roman sadrži i figure dodavanja, prije svega kumulaciju. Njen stilistički efekt počiva na markiranom proširivanju pojedinih dijelova iskaza; takav prošireni, kumulirani dio iskaza usljed redupliciranja sintaksičke pozicije opaža se kao stilogen, kao gomilanje kojim se gotovo postiže "pretrpanost" diskursa pojedinostima:

- (4) Još svježe i neslegnuto šareni mu se u glavi Beč sa svojim zvoncima, sjajnim zapregama, staklima, kavanama, sa svojom štamptom, salonima, svojom željeznicom, zvonima, svojim kasarnama, dvorcima i kazalištima...

(L, 48)

- (5) ...I samo je jedna želja u njemu: nestati, iščeznuti, ugasiti se, usnuti mrtvo do nepostojanja...

(L, 64)

Po kumulaciji Lovrenovićev stil podsjeća na Krležin, na njegova gomilanja detalja, pojedinosti. Drugi primjer je dodatno zanimljiv jer se gomilaju bliskoznačne riječi, gotovo sinonimi (riječ je o kumulaciji u užem smislu, koju odlikuje nizanje referencijalnih sinonima, od koji svaki ima i diferencijalnu semantičku komponentu). Pri takvom nizanju realizira se svojevrsna intenzifikacija osnovnog značenja, te kumulacija gotovo prerasta u subjektivnu gradaciju.

Postojanje gradacije u ovako retoričnom stilu, u kojem je zastupljena i specifična ritmiziranost teksta, nije nimalo neočekivano. U narednom primjeru susrećemo se sa leksičko-semantičkom gradacijom (brojni niz), ali je i cijeli segment teksta dat gradirano:

- (6) ...I cijela mahala, čitav ovaj gradić, izgubljen u njedrima zemlje, bogu za leđima i zemlji na čenaru, smiruje se, kao što se je svaku večer smirivao, *stotinu, tri stotine, tri puta po tri stotine godina* prije njega, i smirivaće se tako i poslije njega (...)

(L, 68)

Retorička pitanja

Lovrenovićev roman sadrži još jedno obilježje ekspresivne sintakse - retorička pitanja. Njihova je funkcija u sistemu stilskih figura i inače ambigvitetna: s jedne strane, ova pitanja pogodna su za argumentativnu, ubjeđivačku funkciju (odatle njihova zastupljenost u oratorskom i reklamnom međustilu), a s druge strane ona su također snažno emocionalno markirana. Obje su ove funkcije našle svoje mjesto u Jukićevim monolozima, jer Lovrenović pokazuje da kod njega emocionalna i intelektualna uzbuđenja, potreba za didaktičnošću i za samoobjašnjenjem, uvijek idu zajedno:

- (7) A kad je, oprezno i zaobilazno, spomenuo (...) svoju ideju da bi mladić (...) mogao postići mnogo više, eventualno "na nekom učilištu u Italiji", Jukić je planuo...

– U Italiju!? I dalje, kad bi se kako moglo!... Samo, što dalje!.. Da se riješite napasti, da se "usijana glava" slegne i ohladi!?... Da se otjera u red, u suru; da se pokloni na sve četiri strane. "Evo me, pokornog i smjernog, na usluzi, kome god ustreba!" Ne, ne! Kamo te puste sreće da su drukčija vremena (...) U Bosnu, gospodine, ne u Italiju.

(L.31)

- (8) Ali o Bosni?! Ma, kome ja to?.. Šta vi znate o Bosni? Vi, bečka gospoda!.. Jest, rupa, turski mrak!.. Ali, ona je meni, gospodine, tisuću puta mrklji mrak i dublja jama nego vama (...) ali to je moj mrak, mene taj mrak boli, ja sam sam taj mrak! Ali i svijeća sam ja...

(L,11)

Navedeni primjeri pripadaju podvrsti retoričkog pitanja što se naziva dijalogizam, kada govornik "sebi postavlja pitanja i na njih odgovara" (Škiljan 1985:31). Prvi navedeni primjer pri tome je *hipofora* (govornik fingira dijalog; u pitanju je sadržano tuđe mišljenje, a ne govornikovo, a u odgovoru (antihipofori) govornik to mišljenje pobija (Zima 1988:148). Drugi pak primjer jeste *schema per suggestionem* (govornik formalno postavlja drugom pitanje, ali sam na njega odgovara. Ako se vratimo na primjer (1), može se prepoznati još jedan tip, tzv. *solilokvij*. Sve ove varijacije duboko su usklađene sa strukturom i vrstom Jukićevog monologa, koji je često obilježen upravo retoričkim pitanjem kao svojevrsnim konektorom teksta, kao sredstvom za razvijanje misli i argumentacije.

Upravo na ovom planu Lovrenović stilizira Jukićev idiolekt, u kojem je retoričko pitanje, zajedno sa eksklamativnim rečenicama i drugim postupcima ekspresivne sintakse, zaista zastupljeno, o čemu svjedoči i niz primjera iz Jukićevih originalnih tekstova: "... zar mi neznamo šta je liepo i ugodno? zar mi nejmamo serca?! imamo doisto i svaki put kad pievamo, ol kad čujemo pievat nieka očutljiva slast razliva se u sercu našem!" (Jukić 1973 I: 116). Uporedi li se tonalitet sličnog postupka u Lovrenovićevom romanu i u Jukićevim vlastitim tekstovima, vidi se da je stilizacija sačuvala ključne osobine njegovog monologa.

Komutacija (transpozicija) lica

Još je jedan stilski postupak karakterističan za Lovrenovićev roman - komutacija lica, i to na različitim planovima.

Prije svega, u upravnom Jukićevom govoru prvo lice nerijetko se zamjenjuje drugim (9) ili trećim (10):

- (9) Priča Jukić o devetomjesečnom karantenu u Rimu, priča stišano kao da se ispovijeda (...)

... ali sve je sračunato da *te* otrgnu od svega, da *te* izoliraju, da *ne vidiš*, da *zaboraviš* i ko *si* i što *si*, odakle *si došao* i kamo *ti* je vratiti se (...) o Bosni niti glasa niti slova, a o povratku kad *misliš*, očaj *te* grune u prsa i u mozak (...)

(L,91)

- (10) Koga bi zapalo sutra po ovoj snježini u Kiseljak pred Atanackovića, nego *Jukića*?! *Jukić nema* dlake na jeziku, *Jukić smije* i gospodi reći u brk (...)

A Barišić je *Jukića* - o, dobro je to *meni* znano, makar oni misle da *sam zelen* i da *ne vidim* ko *mi* o glavi radi - denuncirao još prije četiri godine.

(L,28)

Drugo lice u značenju prvoga znak je svojevrsnog "alteregocentrizma" (Lobačev, 1983), prelaska na tačku gledišta adresata; ova forma uvijek je ekspresivna i uvijek nosi dozu uopćavanja vlastitog doživljaja. Kada je riječ o upotrebi trećeg lica u značenju prvoga, onda Jukić kao da na trenutak preuzima tačku gledišta svojih protivnika, kao da razmišlja o sebi na njihov način. Zanimljivo je i dosta neuobičajeno (samim tim još više stilogeno) da su u istoj rečenici data oba oblika - 1. i 3. lice - tako da se i pribjegava komutaciji lica i istovremeno se taj postupak odmah ogoljava. Svojevrsno miješanje tačaka gledišta, svojevrsno dvoglasje u tom primjeru na taj način postaje dvostruko stilski markirano.

Po frekventnosti u romanu posebno mjesto zauzima upotreba bezlične "se-klauze" u značenju prvog lica. Ova je komutacija zastupljena i u upravnom govoru lika i u slobodnom neupravnom govoru, gdje se usložnjava sinonimija prvog, trećeg lica i bezlične forme:

- (11) Jest, tada **se je** jedino ispravno **mislilo**, i toga se ne treba odreći,... jer, evo, prošlo je deset godina i vidjelo se, **shvatilo se** da s nebesa čovjeku nikad ništa, osim groma i krova na glavu, palo nije (...)

(L,38)

- (12) Što znači krenuti ovim putem kojim **se je krenulo**, i evo dokle **se je dospjelo**? Što je i koliko je ta zemlja i taj svijet za koji se on bori(...)?

(L,92)

- (13) Umire Jukić. (...) Antipatični, tuđi Beč, s kojim **se je** cijeli život **tuklo**, za koji **se** čitava života **znalo** da dobro iz njega neće; sjajni, cesarski, biskupski Beč, u kojem **se je** nekad davno - u jednom trenu slabosti volje - **htjelo** abdicirati, pobjeći, umiriti, a sad **se je došlo** da **se** u njemu **umre**... Beč iz kojega su se (...) otvarale zanesene perspektive na čitav onaj dolje dragi i ukleti prostor, i kada **se** još tvrdo **vjerovalo** u tlapnju...

(L, 107)

I ovdje se vidi da se komutacijama često pridružuje figura tačke gledišta. Naime, cijeli je monolog u formi slobodnog neupravnog govora, u kojem se ukrštaju govor lika i pripovjedačev govor, tako da "se-rečenica" dolazi zapravo u funkciji semantičkog prvog lica, što pokazuje usložnjenost piščevog postupka u ovom pasusu, kao i visok stupanj začudnosti u njemu.

Kako objasniti razloge postojanje ovakve figure i njenu funkciju? Jednostavno, bezlične rečenice umjesto ličnih potenciraju ili činjenicu da je govorno lice (ili neko drugo lice) nemoćno da svjesno djeluje, budući da njegovo djelovanje otežava "viša sila", vanjske okolnosti kojima se to lice ne može suprotstaviti ili izražavaju potrebu da se umanjí značaj lica za neku radnju. Tako se u prethodnom pasusu ponovljenom figurom komutacije s jedne strane izražava koneksija teksta,

a s druge strane Jukićev odnos prema vlastitom životu, prema pokušajima da se suprotstavi moćnim silama, njegova nemoć; ujedno je to i pokušaj da se ti pokušaji sagledaju sa distance, da se izađe izvan vlastitog "ja".

Narativne sintagme i periode u romanu

Kao što je već pokazano da kumulacija općenito zbližava Lovrenovićev stil sa Krležinim stilom, tako na sintaksičkom planu Lovrenovićeve primarne narativne sintagme, pod kojima se podrazumijevaju narativni paragrafi, tj. period^e (narativni paragraf ili primarna narativna sintagma kao da je "mala slika romana u kojem se nalazi, roman u malom" - Lasić 1977: 23), također podsjećaju na Krležine, npr:

- (14) Sve gorčine, nespornosti, sav onaj kratkovidni cinizam mahale, koji mu je i u Varcaru često trovao dane i ionako uznemirene nerve, sve ono uporno nepovjerenje koje je trebalo slamati uz ogromno samosavladvanje u ime cilja koji si je postavio, sve je to sada, na ovom krvavom logu, iz perspektive potonjeg krajiškog uhapšenika, očajnog samoubojice, prognanika carigradskog, rimskog i đakovskog, izmjereno onim što se je u Varcaru i iz njega za nepune tri godine započelo, pokrenulo, uradilo i posijalo, sve je to potonulo na dno, kao talog redovitih mučnina kojima je ovaj život bio praćen i na koje je bio navikao kao na grubu košulju, a preplavila je sve to, u ovom trenutku, blaga, nestvarno prozračna rasvjeta radosno-nostalgičnog prisjećanja na vrijeme strasnog aktiviteta i njegovih zrelih plodova.

(L,35)

- (15) Sustižući bjesomučno svoju sudbinu, sunuvši kao luda strijela iz nepismenih azijskih, mračnih dubina Bosne, iz Fojnica, Sutjeski, Varcara, zgužvanih među čeljustima brda i uspavanih pod hladom ravnodušnih šuma, opkruživši zemlju i gradove, razapet na krvavom sindžiru rastegnutom između Rima i Stambola, stigao je Jukić u Beč. Da umre. Gluho i daleko.

(L, 107)

U prvom primjeru riječ je o kontrastnoj periodu koja je predstavljena opširnom tezom, tezom što u sebi sadrži nagomilane subjektske sintagme razgranate strukture, dok je antiteza znatno manje razučena. Osim toga, teza i antiteza suprotstavljene su i semantički: teza je uzavrela, strasna, antiteza smirena, kratka - baš kao što je i Jukićev život samo u kratkim periodima postizao smirenje i radost.

Drugi, pak, primjer predstavlja monocentričnu periodu sa težištem na kraju, koja "omogućuje, ako ne neusklađenije, a ono najpunije, 'napinjanje' smisla: ključna riječ u kojoj će se smisao otkriti nalazi se na kraju rečenice. Što su prepreke do te ključne riječi (do te ključne sintagme) veće, to je želja da se do nje prodre žešća" (Lasić 1977: 124). Upravo je ovaj tip kompleksne periode, kako to Lasić pokazuje, posebna odlika Krležinog idiostila, a kod Lovrenovića također ima značajnu funkciju.

Naime, navedena perioda ujedno je i *finitivna rečenica cijeloga romana*, te već sama ta činjenica zaslužuje posebnu analizu, budući da finitivne rečenice u svakom tipu diskursa, a da i ne govorimo o književnoumjetničkom, postaju jake pozicije tog diskursa i odatle nerijetko nose težište smisla. U *Putovanju Ivana Frane Jukića* kao da se u finitivnoj periodu zgusnuto javlja stilski dominantna cijeloga romana. S jedne strane, gomilanje participskih konstrukcija vezanih paralelnom vezom već je samo po sebi stilski postupak (redupliciranje sintaksičke pozicije!), a s druge strane očekuje se ključni dio periode - "*stigao je Jukić u Beč*". I ovdje Lovrenović uvodi antepozicionirani predikat, istina, očekivan u finitivnoj rečenici, ali takav red riječi evocira čitav niz slučajeva u kojima je antepozicionirani predikat uvodio subjekt *Jukić* u inkoaktivnim rečenicama i bio stilski markiran. Naime, na planu ekspresivne sintakse romana Lovrenović se postojano koristio inverzijom u takvim slučajevima, čime je postigao specifično oneobičavanje, pa i ritmizaciju teksta, npr:

(16) Nervozno, ushićeno i napreskok *raspričao se Jukić*.

(L,43)

Zapalio je Jukić cigaretu - ko zna koju već večeras...

(L,46)

Nalaktio se Jukić na pervaz prozora, odbija dimove, i pušta da misli naviru kako koja otkuda naiđe.

(L,46)

Ovdje kao da se krug zatvara, kao da odjednom u posljednjoj periodu rekapituliramo cijelu sintaksičku strukturu romana. Međutim, ako se vratimo primjeru (15), vidjet ćemo da je drugi dio periode, ponovno oneobičeno, dat u parceliranoj strukturi. Parcelacijom izdvojeni dijelovi zapravo nose ključni smisao finitivne periode (*Da umre. Gluho i daleko.*) i upravo svojom presječenošću, svojom lakoničnošću, predstavljaju kontrast cijelom prethodnom gomilanju riječi, sintagmi i odgovarajućoj ritmičko-melodijskoj liniji romana. Parcelacija je postupak ekspresivne sintakse kojom se nakon junkturne pauze izdvajaju posebno značajni dijelovi rečenice, dijelovi koje nose važnu semantičku ili stilističku obavijest. U Lovrenovićevom romanu ovaj postupak nije uobičajen, te je samim tim posebno naglašen u ovom slučaju. Stilogenost takvog neočekivanog postupka izuzetno je visoka, povećana je retoričnost, pa i patos finitivnog paragrafa.

Ujedno, u toj periodu sintaksičkim sredstvima Lovrenović je simbolično predstavio suštinu Jukićevog života, Jukićev strasni, paćenički put, pun zanosa i stremljenja, patnji i razočarenja u prvom, proširenom dijelu periode, a onda nagli tragični kraj, smrt pred kojom svako gomilanje riječi mora biti suvišno, i ostaje samo naglo presijecanje rečenice, poput presijecanja života. Možda upravo ovaj kraj romana najznačajnije potvrđuje početnu hipotezu da je u toj sposobnosti *slikanja sintaksom* suština Lovrenovićevog idiostila, suština i najveća specifičnost. Ako se ovome doda sinegdoha (*Fojnica, Sutjeski, Varcara*), metafore (*zgužvanih među čeljustima brda; razapet na krvavom sindžiru rastegnutom između Rima i Stambola*) i poređenje (*sunuvši kao luda strijela...*), onda se sve rečeno o finitivnom paragrafu romana samo potvrđuje: u njemu i iz njega kao da se iščitavaju svi Lovrenovićevi najvažniji stilski postupci, kao da su sve niti, često uzburkane strukture, što prolaze kroz roman tu našle svoje puno ovaploćenje i istovremeno doživjele smirenje.

O intertekstualnim aspektima romana

Poststrukturalistička stilistika, kao i poststrukturalizam u cjelini, fokusira svoju pažnju na tekst, koji je uvijek dio jedinstvenog teksta Kulture i kao takav ulazi u mrežu različitih intertekstualnih odnosa. Jedna od operativnih tvrdnji poststrukturalističke stilistike jeste ta da bi se oko svakog iskaza, svakog teksta, mogli staviti navodnici kao znak da taj iskaz i taj tekst nisu jedinstveni, već da su dio "historijskog, socijalnog/kulturnog procesa pravljenja značenja koji podrazumijeva dijalog sa drugim diskursima, drugim tekstovima, drugim osobama, vremenima i mjestima" (Birch 1994: 4381). Lovrenovićev roman treba svakako promatrati i sa toga aspekta, i to u nekoliko pravaca.

Prethodna lingvostilistička analiza već je pokazala da Lovrenovićev roman na *stilskom* planu stupa u intertekstualne odnose sa Krležinim romanima, što se očituje prije svega na planu postupka kumulacije kao važnog postupka kod oba pisca, a naročito kod strukture kompleksne narativne periode. Osim toga, oba stila odlikuju se i dugim unutarnjim ili vanjskim monolozima lika, monolozima u kojima se gomilaju detalji, pojedinosti, opisi. Konačno, uz to se ovaj intertekstualni dijalog prepoznaje i u općoj *ornamantalnosti* stila kod oba pisca.

Putovanje Ivana Frane Jukića kao biografski roman nužno funkcioniра prije svega u kontekstu Jukićevih sačuvanih tekstova, u kontekstu časopisa koji je on uređivao, a posredno u kontekstu i dijalogu sa diskursom franjevačke književnosti i kulture uopće. Lovrenović u upravnom govoru lika insistira na očuvanju onog živog narodnog govora koji je ostao zabilježen u Jukićevim tekstovima. Istovremeno, zanimljivo je da se Lovrenović Jukiću i kontekstu iz koga je on potekao vraća i u svojim

drugim, neumjetničkim tekstovima, u esejima i historiografskim radovima v. npr. (Lovrenović 1994). Činjenica da isti autor za svoju temu uzima istu historijsku ličnost, a da je obrađuje u dva različita stila, također je zanimljiva sa stanovišta poststrukturalne stilistike. Naime, polazi se od pretpostavke da su tekst i naracija apsolutni (Katnić-Bakaršić 1997:68), te da funkcioniraju na istim principima i u književnosti i u znanosti: historija je samo tekst, ona ne postoji izvan toga teksta, a historiografija je samo interpretacija toga teksta. Odatle i autorski glas i autorska pozicija postaju sve zastupljeniji u historiografiji (Berkhofer 1995: 226). Zbog svega toga roman *Putovanje Ivana Frane Jukića* u stalnom je intertekstualnom dijalogu: s jedne strane, sa Jukićevim vlastitim tekstovima, sa druge pak strane sa svim drugim Lovrenovićevim tekstovima koji tematiziraju ovu historijsku ličnost ili doba u kojem je on živio. Ma koliko se pri tome razlikovao stil Lovrenovićevog romana i, kako ga on sam naziva, "kulturno-historijskog eseja", oba se pri tome mogu promatrati kao dijelovi istog Teksta o Jukiću.

Ka sintezi

Iako su iz obilja materijala što stilističaru pruža roman "Putovanje Ivana Frana Jukića" ovdje izdvojeni samo neki elementi, oni što su se činili najznačajnijim za ovaj rad, čini se da se mogu donijeti neki relevantni zaključci.

Specifična ritmo-melodijska linija rečenice i nadrečeničnih jedinstava, gomilanje figura, niz sintaksostilema - sve su to obilježja Lovrenovićevog stila, koji se stoga odlikuje ornamentalnošću. Naime, ovdje treba navesti još jednu osobinu toga stila: sve figure i svi stilski postupci imaju prije svega funkciju prikazivanja, slikanja Jukićevog karaktera, njegovih preživljavanja, stradanja i nadanja, nadilazeći pri tome puko govorno karakteriziranje.

Na strukturno-kompozicionom planu romana zanimljivost predstavlja i potpuna podređenost svih drugih likova, pa čak i podređenost autorskog govora, Jukiću i Jukićevom govoru. Ovakva apsolutna dominacija jednoga lika na svim nivoima romana također je postupak oneobičavanja, samim tim i izrazito stilski markiran postupak.

Analiza je također pokazala značaj uočavanja i interpretacije intertekstualnog dijaloga Lovrenovićevog romana: od onoga sa Krležinim stilom, pa do tematskih, kulturnih i ostalih veza sa Jukićevim vlastitim tekstovima s jedne strane i do dijaloga sa drugim Lovrenovićevim tekstovima koji tematiziraju Jukića i njegov kulturno-historijski krug.

Podstil poezije

Jezik poezije suprotstavljen je proznom i dramskom jeziku već po svojoj formalnoj strukturi: poezija se bilježi u stihovima i strofama, a bez obzira na prisustvo/odsutnost rime uvijek se odlikuje specifičnom ritmo-melodijskom strukturom.

Poetski jezik ukida zabrane i ograničenja u odabiru, ali i u kombinaciji jezičnih jedinica koje djeluju u prirodnom jeziku. Odatle u poeziji individualni neologizmi, neočekivane sintagme i specifična konfiguracija jedinica. Takvi su primjeri mogući zbog činjenice na koju ukazuju i J.M. Lotman i U. Eco, a to je da jezični znak u poeziji nije jednak znaku prirodnog jezika, već da je u osnovi *ikoničan*. Upravo zbog ikoničnosti može se govoriti o semantizaciji svih elemenata znaka u poetskom tekstu kao jednom cjelovitom znaku. Svi fonemi koji čine neku riječ u stihu dobijaju semantiku te riječi, te je zato i moguće govoriti o glasovnom simbolizmu, ali i drugi elementi u ovom stilu podliježu osobenoj semantizaciji:

"Elementi znaka u sistemu prirodnog jezika: foneme, morfeme - semantizuju se i postaju znakovi čim uđu u nizove izvesnih uređenih ponavljanja" (Lotman 1976: 55).

Posebno značajno mjesto u strukturi poetskog stila predstavljaju *ponavljanja*, i to na različitim jezičkim nivoima. Dok su fonetsko-fonološka i leksička ponavljanja bila predmet proučavanja još u tradicionalnoj retoričkoj teoriji figura, dotle gramatička ponavljanja postaju nezaobilazan predmet proučavanja tek od čuvenog rada R. Jakobsona *Gramatika poezije i poezija gramatike*, u kojem je

pokazano da gramatički paralelizmi i gramatičke opozicije mogu postati konstruktivni princip nekih stihova. Poeziju takvog tipa Jakobson naziva gramatičkom poezijom, nasuprot slikovnoj poeziji, kod koje dominiraju pjesničke slike, stvorene često uz pomoć figura i tropa.

Gramatički paralelizam i gramatičke opozicije

Može se prihvatiti pretpostavka da gramatičke kategorije, kada su istaknute putem međusobnog kontrastiranja, djeluju slično kao pjesničke slike. Drugim riječima, "udžbenici veruju u postojanje pesama lišenih slika, ali oskudnost u leksičkim tropima ustvari se nadoknađuje veličanstvenim gramatičkim figurama i tropima" (Jakobson 1966: 319). Osim toga, stilogen postupak može se prepoznati i u slučajevima eliminiranja pojedinih gramatičkih kategorija u pjesmi, što se percipira kao svojevrsni minus-postupak. U tzv. bezglagolskoj poeziji, u kojoj dominiraju imenske vrste riječi, odsustvo glagola također je stilogeni postupak.

Kao gramatičke figure mogu dolaziti opozicije ličnih zamjenica (v. o tome u poglavlju o ličnim zamjenicama), formi lica, vremena, glagolskih načina, tipa imenica i slično. Nasuprot tome postupku nalazi se gramatički paralelizam. Ipak, i on sam, koji je okosnica mnogih tipova poezije, a naročito narodne poezije, iskazuje se u krajnjoj liniji kao opozicija različitih semantičkih značenja u istorodnom gramatičkom kontekstu. Jakobson u ovom smislu navodi niz narodnih pjesama, ruskih *biljina*, balada, gdje se mogu pratiti različiti tipovi paralelizma kao osnovni konstruktivni princip (v. npr. *Vasilije pij, a Sofiji ne daj, / Sofija pij, Vasiliju ne daj.*// ili *Vasilija poneše ljudi na glavama, / Sofiju poneše na belim rukama.*// *Vasilija sahraniše s desne strane, / A Sofiju sahraniše s leve strane.*// - sjevernoruska balada *Vasilije i Sofija*, cit. prema Jakobson 1966: 78).

Provjera modela: Gramatički paralelizam u pjesmi "Kao teškim ogromnim čekićem" A. Ahmatove

Slovno t'ažkim ogromnym molotom
Razdrobili slabuju grud'.

Otkupit'sja by jarkim zolotom, –
Tol'ko raz, tol'ko raz otdohnut'!

Pripodnjat'sja by nad poduškami,
Snova videt' širokij prud.

Snova videt', kak nad verhuškami
Sizyh jelej tuči plyvut.

Vs'o primu ja: bol' i otčajan'e,
Daže žalosti ostrijo.

Tol'ko pyl'nyj svoj plašč raskajanja
Ne kladi na lico mojo.

(Ahmatova 1979: 275)

(Doslovan prevod M.K.B.: Kao teškim ogromnim čekićem/ Smrviše slabe grudi.// Da je otkupiti se jarkim zlatom,/ Samo jednom, samo jednom se odmoriti!// Pridići se na jastucima,/ Ponovo vidjeti široki ribnjak.// Ponovo vidjeti, kako nad krošnjama/ Sivij jela oblaci plove.// Sve ću primiti: bol i očajanje,/ Čak i sažaljenja oštricu.// Samo prašnjavi svoj ogrtač kajanja/ Ne stavljaj na lice moje.//)

Ova manje poznata pjesma pripada ranom stvaralaštvu Ane Ahmatove, a prvi put je objavljena posmrtno. Na prvi pogled to je još jedna ispovjedno, dnevnički intonirana pjesma ove autorice, pjesma jednostavne strukture. Lingvostilistička analiza, međutim, pokazuje izuzetno važnu, stilogenu funkciju gramatičkih formi u pjesmi, što se realizira u semantizaciji kategorije lica.

Zahvaljujući specifičnoj ulozi kategorije lica kompozicija pjesme može se uporediti sa kretanjem filmske kamere od totala preko srednjeg plana ka krupnom planu, gdje se kamera nešto duže zadržava i time završava scenu. Zapravo, može se govoriti o direktno proporcionalnom odnosu u nizanju formi od bezličnih ka ličnima i u porastu informativne vrijednosti stihova. Naime, tek uvođenje ličnih glagolskih oblika na kraju teksta donosi konkretizaciju i ukida neodređenost stihova.

Prvi glagolski oblik nalazimo u drugom stihu- riječ je o formi trećeg lica množine u neodređenoličnom značenju; subjekt je u takvim rečenicama izostavljen, a bliži kontekst ne pruža mogućnost da se ustanovi vršilac/vršioći radnje. U takvim rečenicama, naime, subjekt se izostavlja ili zato što nije bitan za dati iskaz ili, kao ovdje, radi postizanja određenog stilskog efekta. Step en neodređenosti u prva dva stiha tako je veoma velik, pogotovo i zato što je izostavljen i objekt radnje (ne zna se kome su "smrvljene grudi").

Od trećeg do sedmog stiha zastupljene su infinitivne bezlične rečenice sa česticom *by*, čije je osnovno značenje "želja da se ostvari neostvarivo" (Rusškaja grammatika. T. 2. Gl. red. N.Ju. Švedova.- Moskva, 1980, str. 375). Pošto je u svima njima izostavljen logički subjekt u dativu, i dalje se čuva potpuna neizvjesnost o lirskim junacima. Izostavljanje logičkog subjekta kao stilogen postupak postalo je dvadesetih godina ovoga stoljeća kod ruskih pjesnika "stilski manirizam", bez obzira na pravac kome su pripadali (Scholz 1973: 45).

U osmom stihu dolazi oblik trećeg lica, ali neizvjesnost se ne umanjuje, jer je treće lice ovdje *ne-lice* i označava opis prirode.

Tek u posljednja četiri stiha pjesnikinja uvodi oblike prvoga i drugoga lica jednine, dakle, prave lične oblike, čime se ukida neizvjesnost i daje informacija. Istovremeno, čitaocu je omogućeno da u "praznim poljima" prethodnih stihova upiše odgovarajuće oblike (prvi stih bi transformacijom, uz dokidanje stilogenosti i semantičke višeznačnosti, mogao glasiti *kao da si mi smrvio grudi*).

Dakle, tek se na kraju realizira semantička opozicija ličnih zamjenica *ja - ti*, što je najčešće strukturno jezgro lirskih pjesama. Na taj način u pjesmi se polazi od potpune neizvjesnosti o vršioću radnje, a zatim se preko bezličnih infinitivnih rečenica dolazi do ličnih formi, nosilaca semantičke vrijednosti. Ovaj postupak u skladu je sa Ahmatovinim poigravanjem zagonetnošću lica, što se prije svega definira skrivanjem adresata i njegove uloge sve do samoa kraja stihova (Vinogradov 1970, str. 121-130). Međutim, u ovoj pjesmi taj je postupak doveden do krajnjeg stepena: ne skriva se samo lirski adresat nego i lirsko *ja*. Osim toga, čitalac se angažira u otkrivanju smisla stihova, ali ovim postupkom stvara se i privid objektivnosti, distanciranosti lirskog subjekta, uz istovremeno uopćavanje njegovog iskustva.

I pored toga što kraj implicira rješenje zagonetnosti (ljubavni nesporazum umjesto fizičke nemoći, bolesti lirskog *ja*), i dalje ostaje izvjesna nedorečenost, nepotpunost podataka o kontekstu opisanog doživljaja.

Ova je pjesma primjer gramatičke poezije i slikanja gramatikom, ali u njoj se nalaze i tropi (dvije metafore istoga tipa, tzv. metafore sa atributivnim genitivom *sažaljenja oštrica* i *prašnjavi ogrtač kajanja*, metafore koje ne spadaju u osobito svjež e i neočekivane), što pokazuje i mogućnost kombiniranja elemenata slikovne poezije i poezije gramatike u okviru istoga teksta.

Fonetsko - fonološka i leksička ponavljanja u stihu

U narednom primjeru kombiniraju se ponavljanja na različitim jezičkim nivoima - na fonetsko-fonološkom, leksičkom i tvorbenom. Tematska riječ pjesme (ostrva) data je u anafori, a foneme iz te riječi u cijeloj su pjesmi posebno frekventne, tako da se susrećemo i sa aliteracijom, gomilanjem istih ili istovrsnih suglasnika:

Ostrva

Sprva su ostrva bila od perja crvenog i biserja
 Bila ostrva od pitkog domaha i bliskog dna
 Od lišća su bila ukusnog Od vjetra Konačnog raskršća
 Ostrva bijela od sunca slatka od sna
 Sada su ostrva naše stope skrvila
 Ako nas i ne bi možda u čeljusti mržnje smrvila
 Ne bi nas ostrva kao nekad
 Od samih nas više skrila
Ostrva pod prstima čudnog buđenja
Ostrva za našim kamenim plačem
Ostrva oko našeg stalnog čuđenja
Ostrva na klatnu sata i pod otiračem
Ostrva koja će biti i koja su bila
Ostrva ostrva ostrva
Ostrva svuda oko nas
Ostrva blaga i draga
Ostrva ova
 Što su se
Ostrvila

(DIZDAR, 58)

Tematska riječ, predstavljena i naslovom pjesme, tokom stihova se ponavlja na različitim mjestima u stihu, da bi u centralnom dijelu pjesme bila organizirana u anafori i reduplikaciji. Uz to, stalno je praćena aliteracijom fonema **s**, **t**, **r** i **v**, često i u parovima ili čak po tri zajedno (sprva, skrvila, smrvila, skrila). Sve su te riječi "teške" za izgovaranje, suglasničke skupine zbog prepreka pri izgovoru postaju posebno vidljive i izazivaju pažnju čitalaca. Značajno je da aliteraciju prati i **paronomazija**, tj. figura koja nastaje nizanjem riječi srodnih na planu izraza, ali različitih po sadržaju: **sprva**, **ostrva**, **skrila**, **smrvila**, **skrvila**, i, naročito, **ostrvila**, što dolazi na kraju pjesme kao svojevrsna poanta. Paronomazija nerijetko ima funkciju izazivanja komičnog efekta, a u Dizdarevoj pjesmi ona služi za stvaranje mreže asocijacija, za preplitanje različitih motiva u kojima se krije smisao stihova; konačno, ne treba zanemariti ni ludičku funkciju, funkciju poigravanja jezikom, što u Dizdarevoj poeziji ima značajnu ulogu.

U poetskoj strukturi stilogene mogućnosti mogu se pratiti i na svim drugim nivoima, uključujući ritmo-melodijsku strukturu stihova, grafostilemske osobenosti, puntuacijske stileme i slično.

Stilogenost interpunkcijskih postupaka zastupljena je kod različitih pjesnika i može imati raznovrsne varijacije. Jedan od takvih postupaka jeste potpuno izostavljanje interpunkcijskih znakova, kao u poeziji M. Dizdara, gdje takav minus-postupak bitno određuje individualni pjesnikov stil. Zapravo, kada se u takvome stilu ipak u izuzetnim slučajevima upotrijebi neki znak, on onda zbog svoje male predvidljivosti dodatno oneobičava tekst. Dovoljno je pomenuti *Modru rijeku*, u kojoj se pretposljednji stih završava crticom koja stvara dužu pauzu, priprema na važnost posljednjeg stiha: *ima jedna modra rijeka - valja nama preko rijeke*; tako izdvojen, taj se finitivni stih posebno otežalo percipira, povećana je njegova začudnost.

Obrnuto, interpunkcijski znaci na neočekivanim mjestima i njihova povećana frekvencija također postaju stilogeni. U poeziji M. Cvetajeve posebno je naglašena upotreba zagrada i crtice, te se tako govori o poetici crtice ili zagrada u njenim stihovima. Zagrada kod te pjesnikinje uvijek prikriva emocionalnije, mekše, "ženske" dijelova nasuprot prividnoj ravnodušnosti ili ironiji osnovnog toka stihova:

Crtica, pak, uvjetuje isprekidanost ritma, naglašenost pojedinih riječi i prepoznatljivu, cvetajevsku strukturu stiha.

U narednom primjeru tačka prekida tok stiha, čini ga začudnim, a ujedno bitno formira iskidanost ritma, te čini da se riječi što slijede jedna iza druge percipiraju kao specifično supostavljene:

još uvijek tvoje lice. Nadneseno
svjetlo iznad kreveta. Traži sličnost
i moje oči. gore. vrućica. vućica.

(Suško, 249)

Ponavljanja u poetskom tekstu s jedne strane daju čvršću, formaliziranu strukturu stihu, dok sa druge strane tu strukturu razotkrivaju, čine vidljivom. Ponavljanje elemenata u stihu ne znači da ti elementi imaju uvijek istu semantiku, istu funkciju: oni su dati na različitim mjestima, u različitim mikrokontekstima, te se ispostavlja da i oni funkcioniraju različito. Lotman je s pravom ukazao: "Jednaki (to jest 'Oni koji se ponavljaju') elementi nisu funkcionalno jednaki ako zauzimaju u strukturnome pogledu različite pozicije." (1976: 187) Ovo se može pratiti i na primjeru refrena, pripjeva, koji se svaki put drukčije percipiraju i na drugi način intoniraju, ali i kod rime.

Rima, naime, predstavlja specifičan fenomen podudaranja glasovnog sklopa na kraju stiha i semantičkog nepodudaranja, usljed čega se stvara napetost smisla, a time i figurativnost teksta.

Podstil drame

Riječ *drama* izvorno na starogrčkom znači *radnja*, što već implicira njezine specifičnosti.

U stilističkim proučavanjima drama sve više privlači pažnju zbog niza svojih specifičnosti, prije svega zato što je ona podstil sa najvećim stepenom konverzacije i dijalogičnosti. Naime, u drami dominira dijalog (upravni govor likova) i monolog, dok je autorski govor u drugom planu, zabilježen u formi didaskalija i autorskih remarki. Proučavanje ovoga podstila zato je tijesno povezano sa proučavanjem dijaloga uopće, njegovih zakonitosti (ko inicira dijalog, ko može prekidati koga i pod kojim uvjetima i sl.), a također i sa proučavanjem govornih činova.

Dijalog se po pravilu dešava *sada* i *ovdje*, te je uvijek dio određene kontekstne situacije. Odatle u njemu visok stepen elipse (da bi se izbjegla redundanca), mogućnost prekidanja i ubacivanja podteme u toku dijaloga o osnovnoj temi i slično. Istovremeno, važno je podvući da dramski dijalog nikada nije identičan dijalogu u razgovornom stilu (već i zbog niza uslovnosti - npr. zbog vremenskog sažimanja, zbog mjesta dijaloga u razvoju dramske radnje i slično), ali da se često koristi nekim elementima razgovornog dijaloga, naravno, uz postupak preregistracije. U poglavlju o konverzaciji u razgovornom stilu pokazano je da šutnja unutar dijaloga može pokazivati različita raspoloženja, izražavati različita značenja, što se također može primijeniti i na dramski dijalog. U dramu šutnja može postati važan minus-postupak, iznevjeravanje očekivanja koje zato nosi dodatnu obavijest.

Postoje dramske situacije ili cijele drame u kojima je formalni dijalog zapravo jedna vrsta monologa, ali monologa koji naizmjenično izgovaraju dva lika (ili likovi općenito), budući da se replike nadovezuju jedna na drugu bez dramskog sukoba, dapače, logično slijede jedna iza druge. Ovo se obično primjećuje u dramama gdje likovi prije svega funkcioniraju kao likovi-ideje ili, kao kod Becketa, kada dva lika postaju kao jedan, kada su izgubili svoju individualnost i postali jedno:

VLADIMIR: Imaš pravo. Mi smo nepresušivi.

ESTRAGON: To je zato da ne mislimo.

VLADIMIR: Imamo opravdanja.

ESTRAGON: To je zato da ne čujemo.

VLADIMIR: Imamo svoje razloge.

ESTRAGON: Sve te mrtve glasove.

VLADIMIR: Što šušte poput krila.

ESTRAGON: Poput lišća.

VLADIMIR: Poput pijeska.

ESTRAGON: Poput lišća.

(Tišina)

VLADIMIR: Svi oni govore u isti mah.

ESTRAGON: Svaki svoje.

(Tišina)

VLADIMIR: Bolje reći, šapuću.

ESTRAGON: Mrmore.

VLADIMIR: Šume.

ESTRAGON: Mrmore.

(Beckett, Godot, 50)

Ovaj bi se dijalog mogao transformirati u monolog (Imamo svoje razloge. Sve te mrtve glasove. Što šušte poput krila. Poput pijeska. Poput lišća. Svi oni govore u isti mah. Svaki svoje. Bolje reći, šapuću. Mrmore. Šume. Mrmore.), monolog koji bi bio dodatno oneobičen zbog parceliranih struktura.

Dok se konverzacija obično odvija po uobičajenom komunikacionom modelu kakav je prikazan u poglavlju Jezik kao sredstvo komuniciranja i jezičke funkcije, u drami je ovaj model osložen:

I nivo		
Emitent		Recipijent
Dramski pisac	Poruka	Publika Čitaoci

II nivo		
Emitent		Recipijent
Lik A		Lik B

Naravno, pri tome emitent i recipijent međusobno stalno zamjenjuju mjesta, te je zapravo emitent alterirajući (lik A/lik B), a također i recipijent (lik B/lik A). Zahvaljujući svijesti o postojanju takve dvorazinske strukture komunikacije u drami jednostavnije se može protumačiti dramska ironija i način na koji autor putem replika likova želi saopćiti nešto publici (Short: 1994, 949). Evo kako se taj efekt realizira pomoću autorske remarke:

HARPAGON (*za sebe*): - Dobro je što sam saznao ovu tajnu; upravo ono što sam hteo. (*Glasno*) - E, sine, znate šta? Treba da se rešite i napustite svoju ljubav (...)

(Molijer, 65)

Istovremeno, drama na sceni još usložnjava ovaj model, ne samo zato što je njena verbalna komponenta tada samo dio složenog semiotičkog sistema kazališta nego i zato što tada režiser i dramaturg predstavljaju još jedan nivo, a glumci u odnosu na likove četvrti. Pri tome glumcima na raspolaganju stoje sredstva jezika gestova, mimike i pokreta kao pomoćnih jezika, odnosno kao drugih tipova semiotičkih jezika. Drama na sceni tako postaje "sinkretička komunikativna situacija" (Greimas and Courtes 1979, cit. prema Melrose 1988, 101) sa različitim znakovnim sistemima i tipovima znakova.

Da se vratimo samom dramskom dijalogu u teatru, koji je, dakle, osloženjen u odnosu na dramu shvaćenu samo kao književni tekst: on nužno uključuje faktor publike. Publika na osnovu prethodne scene može znati nešto o liku A što lik B ne zna, i iz toga proističe dramska napetost ili pak komika.

Dramski dijalozi moraju biti bazirani na "stvarnim" dijalozima. Pod ovim se ne misli na stilsku markiranost, budući da ima dramskih dijaloga koji su izrazito razgovorno markirani, ali i onih koji to nisu, a da je ta artifičijelnost dijaloga ipak u funkciji dramske radnje. Hoće se reći da dramski dijalog mora poštovati zakonitosti i principe nastanka i razvijanja dijaloga, pa makar te zakonitosti svjesno bile i prekršene.

Prije svega, razgovor podrazumijeva neke prešutne pretpostavke, a u poglavlju o svojstvima konverzacije u razgovornom stilu pomenuto je *načelo suradnje* kao osnovno načelo neophodno za uspješnost konverzacije. Grice uvodi neke implicitne pretpostavke, poznate kao Griceove maksime, koje obezbjeđuju tu uspješnost, obavezujući sudionike u dijalogu na poštovanje nekih elementarnih pravila. U ta pravila spadaju sljedeće maksime (Grice 1987: 55-67):

(A) *Kvantitet* - neophodno je dati sugovornicima *odgovarajuću* količinu informacija, ni manje ni više nego što je potrebno. Odgovor koji bi na uobičajeno pitanje poznanika na ulici "Kako ste?" glasio: "Pritisak mi je 125/80, alergiju sam sanirala pomoću lijekova i kapi za nos, srčane smetnje su skoro sasvim prestale..." značio bi redundanciju u odnosu na uobičajene odgovore. Ukoliko bi isto pitanje postavio ljekar pacijentu, ovako iscrpan odgovor bio bi potpuno na mjestu.

(B) *Kvalitet* - sudionici bi trebalo da govore istinu i samo ono za što imaju dokaze. Ako pitamo slučajnog prolaznika za put do neke ulice, očekujemo da nam da istinita uputstva. Naravno, ova maksima često biva iznevjerena u komunikaciji iz različitih razloga (želja da ublažimo neprijatnu istinu, da izbjegnemo posljedice nekog postupka, želja da se ostvari neka korist i slično).

(C) *Relevantnost* - važno je i da sudionici budu relevantni (da ne pričamo o fudbalu ako nas sugovornik pita o uzgoju orhideja). Ma koliko ovo izgledalo očigledno, nerijetko se dešava da sugovornici odstupaju od ovoga pravila (u svakodnevnoj konverzaciji, ali i u zvaničnim tipovima razgovora).

(D) *Modalitet* - ova maksima podrazumijeva prije svega potrebu za jasnošću i izbjegavanjem dvosmislenosti, preopširnosti i narušavanja slijeda replika. Može se reći da je upravo modalitet stilistička kategorija i za stilistiku najaktualniji.

Kasnije autori ovome dodaju i druge maksime, npr. maksimu učtivosti i maksimu konzistentnosti. Kao što je već pokazano, i u svakodnevnoj konverzaciji, a ne samo u dramskom dijalogu, dolazi do odstupanja od ovih pravila. U konverzaciji je uz negativne posljedice (prekid, neuspjeh konverzacije i slično) moguće sresti i one uvjete i posljedice odstupanja od tih pravila na kojima se u drami grade stilski i umjetnički efekti.

Prepoznajući ova odstupanja, a također i na osnovu svijesti o postojanju *okvira* (ako se radnja dešava u bolnici, zamišljamo bijele mantile, liječnički pribor...) i "scenarija" (Rečenica: Pozvani smo na večeru u talijanski restoran signalizira niz radnji kao pretpostavku za realizaciju) za svaki iskaz, stilističar može pratiti funkcioniranje svakog, a naročito dramskog dijaloga, način na koji se stvara

komični, metaforički ili neki drugi efekt. Dramski pisac, pak, uvijek je svjestan raznovrsnih mogućnosti dijaloga. Dovoljno je spomenuti da se ni u jednom drugom stilu ne može tako snažno izraziti kontrast između dijaloga i radnje kao u drami, jer samo je drama - radnja po definiciji:

VLADIMIR: Onda, idemo?

ESTRAGON: Idemo!

(Ne miču se s mjesta)

Ovaj kraj drame *Čekajući Godota* jedan je od najnavođenijih minidijaloga iz neke drame, kraj koji na kraju briše vrijednost riječi, čini ih samo prahom, a samo radnju (koja je u ovoj drami zapravo ne-radnja) čini istinskom.

Stilističke analize često proučavaju osobine dramskog jezika kod Ionesca, budući da on pokazuje rastvaranje značenja riječi, od povratka zvuku do suprotstavljenosti značenja i radnje, npr:

VATROGASAC: Oprostite, ne mogu dugo ostati. Skinut ću kacigu, ali nemam vremena da sjednem. (Sjedne, a da nije skinuo kacigu) (Ćelava pjevačica).

Ionescova je drama i inače veoma poticajna za stilistička istraživanja, budući da dovodi u pitanje sva Griceova načela o uspješnosti dijaloga, a usput kršeći i elementarno pravilo logičke neproturječnosti (dio o porodici Wattson); osim toga, ironički polemizirajući sa svakodnevnom, fatički motiviranom konverzacijom, ovaj tekst dovodi do apsurdne ne samo konverzaciju nego i komunikaciju uopće. Začudnost toga teksta postaje, upravo zbog eksplicitne anti-komunikacije među likovima, pokretač izuzetne komunikacije sa publikom prilikom izvođenja drame.

Pri tome se ponovno ukazuje specifičnost dramskog teksta: on se može čitati, ali je prije svega namijenjen izvođenju na sceni. U uvjetima scene stil Ionescov postaje očigledan: "riječ gubi svoj smisao; prestaje biti leksička jedinica određenog smisla, postaje samo baza koja omogućava razvitak zvuka i pokreta" (Vuletić 1976: 79). Tek onda kada se dramski tekst sagleda u izvođenju, u ukupnosti semiotike teatra, on dobija svoj puni smisao i umjetničku verifikaciju.

Ne treba zaboraviti ni drugi funkcionalno-govorni sloj dramskog teksta - sloj autorskog govora, njegovih komentara, remarki ili didaskalija. Didaskalije su važan dio dramskog teksta, one uvode uputstva za izvođenje drame, autorove komentare o likovima i njihovom ponašanju, npr:

PIERROT je tješni, da je umiri, jer ona glasno nariče: (...)

KOLOMBINA, bijesno: (...)

Pierrot brzo zatvori prozor. U očima mu je strah.

(KRLEŽA, 159-161)

Stilski tonaliteta autorskog teksta različit je kod različitih autora. Dok su negdje uputstva štura, a stil im ima prije svega informativnu i pragmatičnu vrijednost, dotle ima dramskih pisaca koji didaskalijama posvećuju veliku pažnju, tako da i one posjeduju estetsku funkciju. Takav je recimo slučaj sa Krležinom *Maskeratom*, kod koje autorski tekst posjeduje jak lirski naboj, poetičnost, npr.:

Tapete. Zeleni ljiljani na japanskoj svili. Sve je zadahnuto prašinom snova i daškom zrelih kajsija. Sve blista kao nokti robinjice, što se smije na tigrovu krznu obasjana suncem. (...) U kaminu čudne melodije. Tamo vatra plače za blijedim cvijećem u dolinama. Boja, što kaplje sa svjetiljke, boja je svile, zaronjene u narančin sok.

(Krlježa, 145)

Teško da bi se mogla pronaći razlika između ovog segmenta i opisne sekvence nekog proznog teksta, i to lirski intoniranog, teksta koji posjeduje figurativnost i posebnu ekspresivnost. Nije slučajno što se ponekad pri dramatizaciji ovakvih dramskih tekstova poseže i za tekstom didaskalija, koji se uvodi u obliku songova ili na neki drugi način.

Na drugom polu stoje dramski tekstovi kod kojih su didaskalije svedene na minimum, a stil je neproziran, potpuno u drugom planu. Između tih dviju krajnosti kreće se većina dramskih tekstova, a stilistička analiza uzima u obzir njihove raznovrsne aspekte.

Da rezimiramo. Lingvostilistička interpretacija dramskoga teksta može pružiti niz relevantnih zaključaka o jeziku i stilu toga teksta, što doprinosi njegovom boljem razumijevanju (kako razumjeti - i igrati i gledati -Beckettove i Ionescove drame ako se ne razumiju igre riječima i složeni stilski postupci u njima?), ali i boljem razumijevanju funkcioniranja dijaloga uopće. Ipak, stalno treba imati u vidu da je to samo jedan aspekt njihove interpretacije, koji svoj puni smisao dobija u kombinaciji sa dramatološkim i semiotičkim proučavanjem drame u cjelini.

Žurnalistički stil

Žurnalistički stil odlikuje se izuzetno širokom sferom upotrebe, velikom žanrovskom raznovrsnošću, a namijenjen je velikom broju adresata. Ovaj se stil realizira u različitim medijima : u štampi (novinama, časopisima), na radiju i televiziji. Već i činjenica da je to stil sredstava masovnih komunikacija ukazuje na to da je on po mnogo čemu specifičan.

Dvije su osnovne jezične funkcije ovoga stila: referencijalna (funkcija saopćavanja) i konativna (funkcija orijentacije na adresate, ubjeđivačka ili ideološka). Čak i oni žurnalistički žanrovi koji na prvi pogled nisu ubjeđivački, već su dominantno informativni - npr. informacija ili vijest, mogu biti u funkciji realizacije uvjeravanja, odnosno mogu imati jaku ideološku potku. Teoretičari smatraju da onaj ko upravlja medijima upravlja i državom, tako da je istraživanje ovoga stila često išlo u pravcu traženja onih jezičnih sredstava koja su najpogodnija za argumentaciju ili pak za propagandu (v. npr. priručnike i njihove naslove u bivšem SSSR-u). S ovim je u vezi i izbor leksike i frazeologije u žurnalističkom stilu, pa se mogu pratiti različita jezična sredstva i različita frekvencija pojedinih žurnalizama (riječi sa žurnalističkom markiranošću) kod medija iz iste sredine koji se zalažu za suprotne političke opcije. Osim toga, dijahronijski se mogu analizirati promjene u karakterističnoj leksici i frazama istih medija, koje su uvjetovane promjenom društvenog uređenja u jednoj sredini, smjenom vodeće ideologije.

Žurnalistički stil pokazuje veliku žanrovsku raznovrsnost: tako se razlikuju informativni žanrovi (informacija, vijest, hronika događanja) i analitički žanrovi (članak, feljton, kolumna, intervju, komentar, reportaža, kontakt-program...). Neki se žanrovi javljaju u svim medijima (intervju, vijest, komentar...), dok su drugi specifični za pojedine medije (kontakt-emisija na radiju i televiziji, kojoj samo u jednom aspektu pandan mogu biti pisma čitalaca u novinama). Ipak, i kod istih žanrova promjena medija bitno utiče na stil, što je svakako u vezi sa različitom semiotičkom strukturom svakog medija, a također i sa pismenom/usmenom realizacijom toga žanra. Kontakt-emisije često sadrže i elemente razgovornog stila, odlikuju se povremeno spontanošću konverzacije, što ih čini posebno atraktivnim za adresate.

Tako intervju u novinama dolazi mnogo više u skladu sa općejezičnom normom, dok na radiju i televiziji čuva sva obilježja individualnog govora i novinara i intervjuirane osobe; u novinama je intervju često redigiran i poslat na autorizaciju intervjuiranome ili je čak plod duge pripreme, dok na radiju i televiziji više čuva osobine spontanog govora, sa oklijevanjem, pauzama, lapsusima, narušavanjem rečeničke strukture i slično. Istina, neki intervjui i u novinama sadrže autorski komentar, svojevrsnu govornu karakterizaciju ličnosti s kojom se razgovara ili pak u upravnom govoru pokušavaju prenijeti te osobnosti (ponekad i neke vulgarizme, poštapalice i sl.).

Slično je i sa žanrom sportskog prenosa, koji se razlikuje na radiju i televiziji, jer na radiju nema vizuelne komponente, te komentator mora pokušati što vjernije prenijeti svaki detalj sportskog takmičenja, dok na televiziji komentator nekad prepušta slici da "govori" sama po sebi, ili može šire analizirati neke segmente takmičenja (u tom smislu ovdje je više riječ o komentaru nego o prenosu). U novinama, pak, kao pandan ovim žanrovima dolazi članak kao postfaktum komentar sportskih zbivanja. Bez obzira na medij, žanrovi sportskog novinarstva spadaju među one sa najvećim stepenom predvidljivosti jezičnih sredstava, sa karakterističnim frazama i konstrukcijama, često šabloniziranim do te mjere da postaju predmet šala. Tako Škiljan, navodeći karakteristične fraze tipa *"igraču nije pošlo za nogom da...; "u igri koja je zadovoljila borbenošću po veoma hladno vremenu; gosti su došli prepolovljeni na tu utakmicu; njegov projektil otišao je pored vratnice"* i slično, tvrdi da je

"govor sportskih stranica vrlo daleko od toga da izražava istinske emocije: strasti su u njemu izlizane i, u krajnjoj konsekvenciji, više-manje lažne, zgurane u uvijek iste ili gotovo iste istrošene jezične kalupe" (Škiljan 1989: 91).

Mnoge jezične karakteristike ovoga stila uvjetovane su njegovom usmjerenošću na mnogobrojne adresate različitog porijekla, obrazovanja, socijalnog statusa, kao i činjenicom da njegovi tekstovi nastaju u veoma kratkom vremenskom roku. Dok časopisi mogu objavljivati

i analitičke članke koji pripadaju publicistici i namijenjeni su onima koji žele dublje analizirati neke pojave, a tako su koncipirane i neke emisije na radiju i televiziji, dotle dnevne novine prije svega misle na informaciju, na njeno prezentiranje. Upravo zato žurnalistički stil često obiluje ustaljenim frazama, šablonima, što mu se, kao što je pokazano, često zamjera. Sa druge strane, neki šabloni predstavljaju sredstvo koje pojednostavljuje adresatovo (čitaćevo, gledaćevo, slušaćevo) razumijevanje i omogućava novinaru da u najkraćem roku napiše neki tekst.

Posebno značajan element žurnalističkog stila jesu *naslovi*. Tekstualna stilistika smatra da su naslovi jedna od jakih pozicija teksta, i to svakog teksta, bez obzira na njegovu funkcionalno-stilsku pripadnost. U novinama, zadatak naslova (uz to i podnaslova, nadnaslova) jeste da privuče pažnju adresata, da sadrži osnovnu informaciju o onome što je sadržaj teksta, a uz to da bude jezično efektan, upečatljiv. Zapravo, može se reći da u novinskom naslovu često dolazi do mijenjanja jezičke funkcije sa referencijalne i konativne na poetsku, budući da poruka skreće pažnju na samu sebe. Slični postupci mogu se pratiti i u naslovima radio i TV-emisija, te je zato ekspresivnost i stilogenost naslova zanimljivo i nezaobilazno područje u proučavanju žurnalističkog stila.

Naslovi mogu imati različitu rečeničnu ili sintagmatsku strukturu, a često posjeduju dodatnu ekspresivnost, kao u narednim primjerima:

Klinton je Sarajlija?	(Dani, 31.1.1995, 23)
Gdje je osam miliona dolara?	(Dani, sept. 1997, 44)
Stiglo se do raskršća.	(Oslobođenje, 10.10.1997, 12)
Zdovc završio karijeru!	(Oslobođenje, 10.10.1997,22)
Sve će to narod povratiti	(Dani, septembar 1997, 40)
Žene u toplesu dolaze u Sarajevo	(Dani, sept. 1997, 90)
Playboy iz vatrenih kočija	(Dani, sept. 1997, 20)
Do posljednjeg glasa	(Dani, sept. 1997. 28)
Grupni portret s morem	(Dani, sept. 1997, 77)
Antiobrazovanje	(Oslobođenje, 10.10.1997, 2)
Čudo bosanskog odmora	(Dani, sept. 1997, 78)
Posljednji tango u Parizu	(Dani, sept. 1997, 18)
Svi za jednog, jedan za sve	(Dani, sept. 1997, 46)

Ovi naslovi posjeduju niz osobina koji ih čine stilogenima. Između ostalog tu su i *retorička pitanja* koja imaju zadatak da privuku pažnju čitalaca, da ih prividno uključe u razmišljanje i davanje odgovora (*Gdje je osam miliona dolara? Klinton je Sarajlija?*), zatim eksklamativne rečenice koje su emocionalno markirane (*Zdovc završio karijeru!*), te različiti slučajevi sinonimije lica (obezličeno, neodređeno-lično *Stiglo se do raskršća* - umjesto neutralnog *stigli smo (su) do raskršća*).

Osim toga, naslovi mogu biti predstavljeni nekom poslovicom, izrekom, krilaticom (*Svi za jednog, jedan za sve* - čuvena mušketirska izreka u tekstu koji sa mušketirima nema nikakve veze); poseban slučaj jeste kada se poslovice, frazem, izreka, citat transformiraju na neki način tako da odgovaraju smislu teksta (*Do posljednjeg glasa* umjesto *Do posljednjeg daha* - naslov filma, *Grupni portret s morem* umjesto *Grupni portret s damom*). Ovakav metatekstualni postupak pokazuje dijalogičnost teksta sa nekim drugim tekstom, a negdje je njegova funkcija čisto ornamentalna, dok drugdje ima funkciju izražavanja ironije, komike, polemike sa prototekstom (tekstom-izvornikom). Informativna vrijednost naslova može biti povećana i kada on nešto ostavlja nedorečenim ili pak implicira nešto što sadržaj teksta ne podrazumijeva. Npr., naslov *Žene u toplesu dolaze* odnosi se na film *Žene u toplesu* koji dolazi na filmski festival, ali kako naziv nije uveden navodnicima niti je složen drugim tipom slova, stvorena je namjerna ambigvitetnost značenja.

Cijeli niz stilskih figura i tropa zastupljen je u novinskim naslovima - od antiteze (*Plah čoek u pogan vakat* - Slobodna Bosna, 21.9. 1997.) do metafore (*Plamen nezaboravne vatre, Štake za šepavu politiku* - Slob. Bosna, 21.9.1997.) i do gradacije.

Gradacioni niz može u takvim slučajevima biti potpun - *Sitno, sitnije, najsitnije* (Večernje novine, 7./8.12.1989, 33) ili se najviša oznaka izostavlja - *Žestoko, žešće...* (Vjesnik, 4.7. 1990, 3). Kod takvog minus-postupka gradacija se oneobičava, dolazi do efekta iznevjerenog očekivanja, a interpunkcijski znak (...) umjesto trećeg stepena pobuđuje primaoca poruke da sam uspostavi završetak niza.

Za žurnalistički stil, posebno za analitičke žanrove, naročito je važan postupak imenovanja, i to na dva plana: vlastita imena uvijek su jake pozicije teksta, mjesta na kojima se posebno pojačava pažnja adresata; s druge strane, imenovanje i ovdje spada u signale tačke gledišta. Tako se npr. ironičan stav novinara prema ličnostima o kojima piše prepoznaje u načinu na koji ih imenuje (davanje nadimaka, perifrastička imenovanja sa negativnom konotacijom ili ironijski obilježena i sl.). Međutim, posebno je zanimljivo i da ime autora teksta spada u jake pozicije: novinari u štampi, na radiju ili televiziji mogu svojim imenom privući pažnju adresata, budući da je njihov stil svojom osobenošću postao prepoznatljiv. U žanrove kod kojih autorova osobenost posebno dolazi do izražaja spadaju intervjui, reportaže, politički komentari i kolumne. Kolumna je posebno značajan novinski žanr, koji obično i postoji u novinama kada postoji novinar jake individualnosti koji može proizvoditi redovno tekstove za kolumnu. Pri tome kolumna stoji na granici prema publicističkom stilu, a može se koristiti raznovrsnim jezičnim sredstvima, uključujući i figure, citate, kalambure, ponekad i dijalektizme (u tom slučaju oni mogu postati stilsko obilježje autora kolumne, njegov prepoznatljiv znak). U njoj uvijek dominira emotivna/ekspresivna jezična funkcija u kombinaciji sa konotativnom, budući da joj je zadatak da u prvom planu ima subjektivni stav novinara, njegov pogled na neka zbivanja, ali i da time izazove određenu reakciju (često - smijeh) kod čitalaca. Osim toga, neke kolumne posjeduju estetsku funkciju, a o njihovim jezično-stilskim vrijednostima svjedoči i mogućnost sakupljanja na jednom mjestu kao knjige.

Na kraju treba naglasiti da se, osim žanrovski i medijski, žurnalistički stil razlikuje i s obzirom na tip štampe ili tip radio i televizijskog programa u kojem se realizira. Bitno je različit stil dnevnih novina, sportskih novina, ženskih, omladinskih ili političkih nedjeljnika; slično tome, nije isti stil omladinske radio ili TV emisije, sportske emisije, emisije namijenjene penzionerima i slično. Zanimljivo je u tom kontekstu promatrati prepoznatljiv tip ženske štampe, sa određenim uzusima i žanrovima (horoskop, pisma "u povjerenju" i odgovori, članci iz oblasti mode, visokog društva, intervjui sa poznatim ličnostima, ljubavna priča ili roman - po pravilu trivijalna, sve opremljeno slikama, fotografijama i slično). Posebno se može analizirati jezik i stil tzv. "žute štampe", koju karakterizira težnja za senzacijom, tračem. Budući da se radi o kratkim tekstovima praćenim fotografijom kao ilustracijom, često se desi da centralno mjesto zauzimaju grafički upadljivi naslovi i podnaslovi, često u formi upitnih ili uzvičnih rečenica, a da je stil samog teksta ispunjen emocionalnim i ekspresivnim jezičnim sredstvima, čiji je zadatak da privuku pažnju adresata.

Publicistički stil

Publicistički stil zastupljen je u različitim medijima, uključujući i novine, ali realizira se i u formi većih publikacija, npr. knjige, ili TV-serija i ciklusa radio-emisija. Budući da se na radiju i televiziji uz verbalni element uvijek dodaju i drugi auditivni kodovi (muzika, specifični zvučni efekti, zvuci prirode i sl.), a na televiziji kao izuzetno značajna komponenta i vizuelni kod, lingvostilistička analiza zadržat će se najviše na onim prirodnojezičnim osobinama koje su zajedničke za sve žanrove ovoga stila, nezavisno od medija realizacije. Druge aspekte proučava semiotika, koja uz lingvostilistiku može potpunije opisati sve karakteristike raznovrsnih žanrova.

Publicistički stil može se podijeliti na nekoliko podstilova: *publicistički u užem smislu*, koji podrazumijeva publicistiku shvaćene kao "ozbiljnije", analitičko novinarstvo (odatle i feljtoni ili knjige posvećene nekim temama, političkim, sportskim, kulturnim), *književno-publicistički* (putopis, reportaža, kritika koja nema osobine naučne, polemika), *naučno-popularni*, čiji su žanrovi knjige, feljtoni i članci, i *memoarski podstil* (memoari, sjećanja, uspomene, dnevnici).

Granični žanrovi ovoga podstila približavaju se nekim drugim stilovima, naročito esejističkom, a ponekad i književnoumjetničkom (putopisi, dnevnici). Zanimljivo je da politički govori i politički programi, koji na zapadu pripadaju oratorskom stilu, u našoj sredini često pripadaju publicističkom stilu, a ponekad su čak i na granici prema administrativnom stilu (uporedi još nezaobilazni žanr referata na kongresima političkih stranaka).

Publicistički podstil

Već je ukazano na činjenicu da je publicistika "razvijeno novinarstvo", te da taj naziv podrazumijeva ozbiljnu pripremu za pristup nekoj temi, proučavanje niza činjenica i drugog materijala.

Provjera modela : žanr kuhara, kulinarskih priručnika

Lingvistička stilistika ponekad zaobilazi istraživanje nekih tipova tekstova, bilo zato što se ne uklapaju u postojeće klasifikacije, bilo zato što na prvi pogled izgledaju trivijalno. Nema, međutim, stilistički irelevantnih tekstova i žanrova: svaki nosi neku stilističku informaciju, a odsustvo stilskih obilježja također je kao svojevrski minus-postupak markirano.

Kuhari i kuharski priručnici po osnovnim svojim osobinama spadaju u publicistički stil, ali istovremeno sadrže i dodatne elemente iz drugih stilova. Ovo se posebno odnosi na čuvene kuharske priručnike, koji daju niz uputstava, objašnjenja, podataka, pri čemu se koriste i specifičnom kulinarskom terminologijom, što im daje ozbiljnost gotovo naučnog izlaganja. S druge strane, često se u ovim priručnicima nalaze elementi razgovornog stila, ali i dijalektizmi, poetizmi i elementi nekih drugih stilova. Obilježje suvremenih recepata jeste i navođenje različitih nutricionističkih tabela uz njih, kao i niza podataka koji bi mogli spadati i u naučni ili naučno-popularni stil, npr:

10 dkg šparoga sadrži:
 22 mg kalcija
 62 mg fosfora
 1 mg željeza
 278 mg kalija
 20 mg magnezija
 vitamine A, B1, B2 i C (33 mg)
 20 kalorija

(Zelena kuhinja, 1990: 7)

Već je ukazano na stilsku neujednačenost (nasuprot shematiziranoj organizaciji teksta) kulinarskog žanra. Kao primjer mogu poslužiti i eksklamativne rečenice i retorička pitanja - izraz emocionalno markiranog diskursa:

Bićete iznenađeni kakvu ste ukusnu paštetu dobili!

Buredžici su najbolji kad ih spremi Vaša mama, a tek nana!

(Oslobođenje, 24.12.1991.)

Salata - prilog ili jelo?

(Zelena kuhinja 1990: 42)

Između ostalog, mogu se razlikovati usmeno priopćavanje recepta, koje unosi elemente razgovornog stila (oklijevanje, poštapalice, deminutive ("*stavi i mrvicu šećera, znaš, onako malo, navrh noža...*"), nepreciznosti i slično), i recepti u pisanoj formi.

Osnovna funkcija ovih tekstova jeste informativna, a nije im strana ni konativna, jer su po prirodi upućeni na uvjeravanje recipijenata, odnosno na pobuđivanje na djelovanje. Kao minimalna forma ovog tipa tekstova može se izdvojiti pojedinačni recept nekog jela; ti recepti objedinjuju se u makrotekst pomoću naslova, podnaslova i komentara. Značajan segment kuharskih priručnika danas su i fotografije (ranije crteži), koje na neki način predstavljaju reklamu za neki recept. I inače se može promatrati izvjesna sličnost recepata i reklama za neki proizvod, počev od česte ideološke i propagandne poruke (naročito izražene kod nacionalnih kuhara), pa do toga da proizvođači nekih prehrambenih artikala daju uz njih (ili objavljuju u novinama) recepte za čije pripremanje je taj artikl neophodan sastojak.

Dominantna karakteristika teksta recepta jeste njegova shematiziranost, tj. takva struktura u kojoj se razlikuju različiti elementi u tačno određenom redoslijedu:

(a) obavezni dijelovi -

naslov

popis potrebnog materijala i pribora

poredak radnji u hronološkom redu;

(b) dodatni dijelovi -

vrijeme pripreme

težina pripreme

kalorijska vrijednost i drugi nutricionistički podaci.

Ova struktura čini takve tekstove prepoznatljivima i diferenciranima u odnosu na druge forme (Velčić 1987: 125), što također svjedoči o njihovom zasebnom mjestu u sistemu tekstova.

Naslovi i podnaslovi u ovom žanru pokazuju jezičnu raznolikost, te se tako mogu naći i metafore i druge figure i igre riječima, slično kao u žurnalističkom i publicističkom stilu uopće:

Patlidžani, ljubičasti zavodnici

Poljupci artičoka

Grašak - zeleni dragulj

Zlatno zrnje kukuruza

Korabica zelenglavica

Krastavac za lijepi stas

(Zelena kuhinja 1990)

Istovremeno, u podnaslovima i komentarima, ali i u tekstu recepata, bilježi se drugo lice množine, imperativne forme (a), prvo lice množine sa inkluzivnim značenjem (ja i vi, adresati) koje ima konotaciju solidarnosti, približavanja adresatu (b) ili zvaničnija, neutralnija forma infinitiva (c):

(a) Tarator

Grčka hladna juha s jogurtom

PRIPREMITE: 2 paprike (zelenu i crvenu), 2 mala patlidžana, maslinovo ulje, jogurt, limunov sok, sol, papar, češnjak.

Patlidžane *narežite* na manje komade, malo ih *nauljite* i *ispecite* na žeravici ili u pećnici. Isto tako *pecite* cijele paprike. *Ogulite* i *protisnite* i papriku i patlidžane zajedno s češnjakom. *Dodajte* jogurt, *posolite*, *zauljite*, *zakiselite* limunovim sokom i *popaprite*. *Poslužite* vrlo hladno.

(Zelena kuhinja 1990: 4)

(b) POŠIRANA JAJA NA LOVAČKI NAČIN - Oeufs pochés chasseur

(...) Jetra *narežemo* na ploške i *pečemo* ih na maslacu tako da ostanu još malo krvava, *posolimo* ih i njima *napunimo* tortice. (...)

(Pellaprat 1969: 233)

(c) Reform-torta

(...) *Ulupati* čvrst snijeg od bjelanjaka, pa *dodati* šećer pomiješan sa orasima i kašikom brašna. *Peći*, više *sušiti*, u podmazanom plehu.(...)

(Oslobođenje, 24.12.1991.)

Rezultat specifične orijentiranosti na različite tipove kuhinja, različite kulture, jeste i upotreba stranih riječi, naziva pojedinih jela ili namirnica, pa se mogu prepoznati i riječi različitih jezika (već navedena *oeufs pochés chasseur*, *buredžici*, zatim *lasagne* i niz drugih naziva jela), od kojih se neka i odomaćuju u novim jezičnim sredinama.

Osim toga, hrana predstavlja zanimljiv semiotički sistem, u kojem se, kako to pokazuju semiotičari i antropolozi, mogu prepoznati sintagmatski i paradigmatički odnosi, karakteristični za pojedine kulture, a također i različite opozicije tipa sirovo - pečeno, kuhano - pečeno itd. Na sintagmatskom planu prate se mogućnosti kombinacije jela (koje jelo po pravilu slijedi iza kojega, zašto nakon jedne juhe ne slijedi druga, kad dolazi desert i sl.), a na paradigmatičkom planu proučava se odabir u okviru mjesta u sistemu (šta je glavno jelo, šta predjelo i sl.). Pored kulturoloških razlika, mogu se pratiti i dijahronijske promjene u ovim pravilima na osi selekcije i kombinacije.

Pojedine vrste hrane i pića postaju moderni mitovi, te tako R. Barthes govori o crnom vinu i siru kao o francuskom mitu; u Sarajevu bi se moglo govoriti o kafi/kahvi/kavi kao o posebnom mitu; coca-cola i Mc Donald's restorani mitovi su suvremenog američkog društva i amerikanizacije cijeloga svijeta. Zbog svega toga i diskurs pripremanja hrane sa karakterističnim tekstovima nije nimalo jednostavan i jednoznačan, te se uklapa u semiotičke sisteme kulture uopće.

Nije zato čudno što se u nekim književnoumjetničkim tekstovima tematizira kulinarstvo - roman J.M. Simmela *Može i bez kavijara* sadrži niz recepata koji razbijaju suspense (riječ je o špijunskom romanu pisanom u lakom, često komičnom ključu): glavni junak, špijun, kuha u odlučnim trenucima, te kuhanje i uvođenje recepata ima funkciju retardacije radnje i ujedno, naravno, funkciju stvaranja začudnosti. Posebno zanimljiv roman u ovome smislu jeste roman Guntera Grassa *Lumbur*, gdje se historija odnosa među muškarcem i ženom i historija čovječanstva uopće kristalizira pomoću razvoja kuhanja, različitih recepata i prehrambenih običaja. Devet mjeseci u razvoju djeteta što ga nosi pripovjedačeva žena povezano je sa devet etapa u razvoju kuhinje. Budući da kombinacija različitih registara i stilova predstavlja važan stilski prosede u Grassovom romanu, tu se nalaze i pjesme, od kojih su neke posvećene hrani (a), a na drugim mjestima opisuje se karakteristična hrana, često i uz emocionalnu markiranost opisa (b):

(a) O ČEMU PIŠEM

O jelu, okusu nakon njega.

Naknadno o gostima što nepozvani
 dođoše, il gotovo stoljeće prekasno.
 O skušinoj želji za cijedenim limunom.
 Od svih riba prvenstveno o lumburu.
 (...)
 Meso: kuhano i prijesno,
 mršavi, ovlaknjuje, mežura se, kopni.
 O svakodnevnoj kaši,
 o svemu što je već prežvakano: datirana povijest,
 bitka kod Tannenberga Wittstocka Kolina,
 što preostaje, zapisujem:
 kosti, ljušture, utrobice i kobasica.
 (...)
 O svima nama za očišćenim stolom
 pisat ću; i o tebi i o meni i o kosti u grlu.

(Grass 1979: 12-13)

- (b) Kad strepiš iznutra: tripice od četvrtog kravljeg želuca. Kad si žalostan, bezdano otpao od svekolike prirode, žalostan nasmrt: fileki koji nas razveseljuju i daju životu smisao. Ili s prijateljima koji imaju duha i dovoljno su bezbožni da od svega prave ruglo: iz dubokog tanjura žlicom jesti tripice začinjene kimlom. (...) Za suhe zime i istočnog vjetra koji udara u prozore i tvoju Ilsebill tjera da se zavuče u rupu od jada: utrobice pirjane s kiselim vrhnjem, s prilogom od oguljenih krompira, to pomaže. Ili kad se moramo rastajati, samo na trenutak ili zauvijek, kao onda kad sam sjedio u Kuli Katnici a kći mi je po posljednji put servirala zapaprenu utrobicu.

(Grass 1979: 196)

Poseban žanr tekstova posvećnih kulinarstvu jeste kritika kulinarskih priručnika, članaka, te kritika hrane i pića u restoranima. U ovakvim tekstovima već se bilježi prelazak ka kritičkim žanrovima, ali tematski se može vezati za kulinarstvo (riječ je o metakulinarskim tekstovima). Osim toga, i ovi tekstovi često su praćeni ilustracijama, a na stilskom planu odlikuju se subjektivnošću (spadaju često u tzv. impresionističku kritiku), emotivnošću i ekspresivnošću. U tom smislu zanimljiva je završna fraza iz takve jedne kritike/ prikaza:

Kako je bog (Neptun) najprije sebi bradu stvorio, od uživanja u recepturama g. Žmikića toliko su mi puna usta da više ne mogu doći do riječi.

(Mandić, Tjednik, 24.10. 1997, 67)

Ovakva finitivna rečenica cijeloga teksta podsjeća na formule završetka bajki, te pokazuje da uz aksiološke sudove, koji dominiraju u kritikama, u ovim metakulinarskim žanrovima mogu biti zastupljena raznovrsna sredstva, uključujući i figure i druge stileme, što znači da se može pratiti i skretanje teksta ka poetskoj funkciji.

Naučno-popularni podstil

Ovaj se podstil odlikuje publicističkom obradom neke naučne teme, a namijenjen je širokom krugu adresata (ne samo uskom krugu stručnjaka kao naučni stil). Njegova je primarna funkcija komunikativna, odnosno referencijalna.

Iz naučnog stila ovaj podstil preuzima termine i terminološke sintagme, dok ostali elementi naučne aparature nisu obavezni (može se uvsti neki citat, ali i ne mora; fusnota nema ili ih ima veoma malo; nema eksperimenata; nema detaljnog opisa metoda, hipoteze i sl.). Umjesto toga, naučno-popularni stil može imati emocionalno-ekspresivna sredstva, može sadržati i figure i obraćanja čitaocu (forma 2. lica jednine ili množine), kao u narednom tekstu:

Ako se ponekad, čitajući knjigu ili slušajući navečer *učene rasprave* na radiju, *osjetite* strancem u svojem materinjem jeziku, ako vam se učini da netko prekrasno govori ali da ne možete nikako proniknuti u to o čemu govori, *razmislite* da li *ste* doista *vi* sami tome krivi ili se možda ipak negdje iza takva iskaza *pomaljaju golema usta malenog vražićka, idola Jezika*.

(Škiljan 1989: 81)

Ironija (*učene rasprave*), metafora (*golema usta malenog vražićka, idola Jezika*) i drugo lice množine kao signal konativne funkcije - sve su to obilježja naučno-popularnog podstila, i to metalingvističkog (riječ je o kritici metajezika lingvistike). Važno je, međutim, reći da tekst koji po formalno-stilskim osobinama pripada naučno-popularnim tekstovima na planu sadržine ne mora biti nimalo manje vrijedan u odnosu na naučni stil, te da može donijeti znanstveno relevantne zaključke.

Na izvjestan način može se smatrati da se ovdje radi o prevođenju naučnog stila u publicistički, o njegovom prilagođavanju širokom krugu recipijenata različitog obrazovanja.

Naučno-popularni stil, dakle, može se realizirati i u formi TV ili radio-emisije ili u formi naučno-popularnog filma. Ako je realiziran u pismenoj formi, onda se javlja u različitim žanrovima - kao informacija (a), članak (b), feljton, kao knjiga (c).

(a) Tvornica organa

Britanski znanstvenici uspjeli su manipuliranjem određenih gena "proizvesti" embrije žabe bez glave. Dr. Patrick Dixon, autor knjige *The Genetic Revolution* i jedan od vodećih znanstvenika s područja kloniranja životinja, predvidio je na osnovu postignuća rast organa i tkiva potrebnih za medicinske transplantacije u bezglavim ljudskim klonovima. Naravno, etička pitanja dolaze u prvi plan, odmah uz bok tehnoloških proboja (...)

(Tjednik, 24.10.1997., 64)

(b) HOĆEMO LI PREŽIVJETI NAILAZEĆI KLIMATSKI ŠOK

Temperatura zraka na Zemlji nezaustavljivo raste. Kao posljedica topljenja ledenjaka, razina svjetskog mora nekontrolirano se diže, a više nitko ne može stati na kraj podivjalim epidemijama tropskih bolesti. (...) Je li doista realna procjena aktivista iz brojnih društava za zaštitu okoliša da već zvoni zvono na uzbunu i da je globalni klimatski kolaps pred nama? (...)

(Tjednik, 24.10.1997., 64)

Kometi pripadaju među najromantičnije objekte u svemiru. Dolazeći iz najudaljenijih kutova Sunčeva sustava ili čak interstelarnog prostora, pojavljuju se kao sjajne zvijezde s veličanstvenim blistavim repom što jure našim nebom. (...)

Postoji bliska veza između kometa i meteora i što se mene tiče tunguska je tajna jednom zauvijek riješena informacijom koju sam upravo otkrio u djelu dra J.G. Portera *Kometi i rojevi meteora* (1952).

Sve dok se nije razvila radioastronomija nije bilo poznato da postoje rojevi meteora koji nikad nisu bili otriveni zato što se pojavljuju samo na danjem nebu. Jedan od najistaknutijih - beta-Tauridi, o kojem su 1947. prvi izvijestili Lovell i njegove kolege - svake godine u isto vrijeme susreće Zemlju dok obilazi njezinom putanjom.

(Clarke 1989: 174)

Svi primjeri pokazuju "eklektičnost" naučno-popularnog stila, tj. kombinaciju različitih elemenata u njemu. U primjeru (c) može se pratiti takva kombinacija (epiteti kao izraz subjektivnog stava - *veličanstven blistavi rep*; prvo lice jednine; citirana literatura, prepričan sadržaj naučnog rada, termini i imena - *beta-Tauridi*, ...). Odabrani tekst zanimljiv je i zato što je riječ o knjizi *Misterije svijeta*, uz koju je paralelno emitirana i TV serija sa Clarkeom u ulozi naratora. Uz to, može se pratiti i upotreba retoričkih pitanja (primjer b), kombinacija naučnog i publicističkog pristupa. ali sa dominantno stilskim obilježjima publicističkog stila.

Memoarski podstil

Memoarski podstil obuhvata forme memoara i nekih dnevnčkih zapisa. Pri tome on može sadržati elemente drugih stilova: često tu dolaze dokumenta, izvještaji, odluke, potvrde i sl., koji služe za potkrepljavanje onoga o čemu se govori. Istovremeno, ovdje se mogu naći novinski članci, citati iz novina, radio i TV emisija, fotografije, skice i slično.

Samo u jednom tomu Churchillovih memoara mogu se naći sljedeći tipovi tekstova:

- a) karte i dijagrami (karte po pravilu pokazuju stanje na frontu, pravce ofanziva, puteve bitki i sl., a dijagrami raznovrsne podatke -npr. stanje borbene gotovosti u određenom periodu (Churchill 255);
- b) tabele (npr. brojno stanje aviona za vrijeme bitke za Britaniju, 1940. str 664);
- c) prepiska (lične poruke i telegrami predsjednika vlade, prepiska između Churchilla i drugih značajnih ličnosti);
- d) govori samog Churchilla i drugih značajnih ličnosti;
- e) opis i prepričavanje pojedinih događaja, njihova analiza i komentar (lično Churchillovo viđenje).

I pored zastupljenosti tako stilski raznovrsnih tekstova, koji osciliraju između administrativnog, ponekad i naučnog stila, između elemenata oratorskog stila, ponekad i razgovornog ili esejističkog, dominantna crta memoara jeste njihova pripadnost publicističkom stilu koji okuplja sav raznorodni materijal i na specifičan se način koristi njime, podvrgavajući ga svojim ciljevima.

U izuzetnim slučajevima memoari prevazilaze granice publicistike i postaju književnoumjetnička činjenica (poznato je da je sir Winston Churchill dobio Nobelovu nagradu za književnost upravo za memoare). Takav je slučaj i sa dnevnicima, sa sjećanjima i zapisima, kod kojih se može govoriti o dominaciji poetske funkcije i prelasku u sferu umjetnosti. Sjećanja i zapisi, ponekad i dnevni i inače najčešće pripadaju književnoumjetničkom stilu, što se može odrediti po stilskim karakteristikama - onda kad im dominantna funkcija nije referencijalna ni konativna, kada je poetska funkcija u tekstu dominantna.

Memoarski podstil zanimljiv je zbog određene ambigvitnosti: s jedne strane, autor memoara pokušava objektivno prikazati neke događaje u kojima je sudjelovao ili im je bio svjedok, služeći se pri tome dokumentima i stvarnim historijskim izvorima. Istovremeno, najčešće je ta formalna objektivnost praćena subjektivnom tačkom gledišta: memoari su po pravilu subjektivni, njihov glavni junak nisu uvijek događaji, već je to i sam autor memoara. Naravno, ta subjektivnost nije nedostatak ovoga podstila, budući da čitaocu uvijek zanima lični pogled na zbivanja značajnih ličnosti. Stilističaru ova osobina pruža mogućnost za praćenje specifične tačke gledišta i stalnu oscilaciju između objektivnosti dokumenata i njihove subjektivne selekcije i tumačenja.

Ovo je naročito uočljivo ukoliko se sučeli jezik dokumenata ili navede tabela (npr. tabela nedjeljnih gubitaka na moru - str. 662), sa svojom prepoznatljivom administrativnom markiranošću, i emocionalno-ekspresivno markirani stil govora (npr. čuvena rečenica iz Churchillovog govora u Donjem domu engleskog parlamenta 13.5. 1940.: "Nemam ništa da ponudim sem krvi, muka, znoja i suza" - str. 25, kasnije citirana i korištena u drugim tipovima tekstova) ili komentara na kraju jednog poglavlja:

"I sad su se ta Britanija i njena prostrana asocijacija država i poseda, koji su, činilo se, bili na rubu propasti, i čije je *samo srce trebalo da bude probodeno*, obučavali svoje ljudstvo i unosili u borbu svoje *beskrajno raznovrsne životne snage*. S uzdahom iznenađenja i olakšanja su mnogi neutralci i podjarmljene države videli da *zvezde još uvek sijaju na nebu*. U srcima miliona ljudi ponovo se *razbuktala nada i u njoj žarka osećanja*. (...) *Zastava Slobode, koja je u tom času bila Junion Džek, i dalje će lepršati na svim vetrovima što duvaju.*" (575)

Retoričnost cijelog odlomka uvjetovana je zastupljenošću figura, i to figura koje imaju usmjerenost na primaoca poruke, što svjedoči i o ideološkoj komponenti memoarskog stila. Ta je ideološka komponenta uvjetovana ideološkom tačkom gledišta autora memoara i pokazuje da i ovaj podstil, kao i publicistički stil uopće, često svojim izborom jezičnih sredstava potencira upravo ideološku komponentu (kao podvrstu ubjeđivačke funkcije).

Ponekad se kao protuteža ovakvom povišenom tonalitetu može smatrati navođenje trivijalnih situacija ili opis svakodnevnih radnji, što također poprima vrijednost fakta. Takav je naredni opis:

"Oko deset časova, svi su zauzeli svoja mesta za stolom gde je služena večera. Sedeo sam s desne strane g. Renoa, dok se s moje desne strane nalazio general De Gol. Imali smo supu, kajganu ili tako nešto, kafu i belo vino(...)"

Nešto docnije, kad smo napustili trpezu i seli za sto sa kafom i brendijem, g. Reno mi je rekao da ga je maršal Peten obavestio da će biti potrebno da Francuska zatraži primirje (...)" (146)

Kontrast između ozbiljnosti situacije i ključnih pitanja za budućnost dviju zemalja i navođenja menija i izbora pića također je zanimljiv postupak. Da nije riječ o tako historijski značajnom susretu državnika, gotovo bi se moglo očekivati da je riječ o žutoj štampi koja opisuje okupljanja svjetske elite uz obavezan opis menija, dakle, da je riječ o žurnalističkom tekstu. Ovako, fakta svakodnevice samo potenciraju suštinu teksta.

Memoari su, dakle, specifičan žanr publicističkog stila, žanr koji, kao i podstil u cjelini, stalno stoji na rubu prema književnomjetničkom stilu, a ipak je po mnogo čemu zaslužio da bude posebno izdvojen i opisan.

Književno-publicistički podstil

Karakteristika ovoga podstila vidi se i iz njegovog naziva - to je granični položaj iz publicistike prema književnosti ili prema eseju. U njegove žanrove spadaju polemika, neki tipovi kritike (koji nisu eseji ili naučna kritika), putopisi i neke reportaže. Osnovno obilježje svih tih tekstova jeste postojanje i estetske funkcije, i to ne samo uzgred, već kao jedne od ključnih funkcija. Uz to, svojstvena im je i konativna funkcija (ona proističe iz publicističke komponente ovih tekstova), zatim nšta manje i emotivna/ ekspresivna, a svakako i referentna funkcija.

Polemika

Polemika je žanr u kojem se pisac teksta suprotstavlja nekom stavu, mišljenju ili pojavi tako što odgovara zastupnicima tog shvatanja. Može se polemizirati o najrazličitijim kategorijama - od ličnih do općeljudskih, od umjetničkih (estetskih) do političkih. U nekim slučajevima ona podsjeća na otvoreno pismo, budući da može sadržati i direktna obraćanja adresatima (koji bi se u naratološkom smislu mogli nazvati protivnicima). Polemika je uvijek metatekstualni žanr, budući da ona nastaje kao reakcija na neki tekst, i to po principu negativnog odnosa (Moranjak-Bamburać 1991). One polemike koje nemaju estetsku funkciju ne spadaju u književno-publicistički stil, već u neki drugi: tako se razlikuje naučna polemika kao žanr naučnog stila, ili dnevopolitička polemika, koja spada u žurnalističke žanrove. I inače, važno je naglasiti da polemika može biti realizirana u formi jednog ili više tekstova (članaka), ili pak može biti predstavljena čitavom knjigom.

Osnovne stilske karakteristike polemike jesu sljedeće:

- a) kombinacija objektivnih elemenata iz sfere referentne funkcije i izrazito subjektivnih elemenata kojima se realizira emotivna/ ekspresivna funkcija;
- b) sredstva ubjeđivačkog diskursa - retorička pitanja, vješte igre riječima, eksklamacije;
- c) sve stilske figure i tropi koje mogu poslužiti efektности teksta i usmjerenosti na formu, poruku (poetska funkcija) ili pak njegovoj uvjerljivosti, ubjeđivačkoj funkciji;
- d) citati iz prototeksta s kojim se polemizira, kao i drugi citati po potrebi (često i autocitati); u polemici nije rijedak slučaj da se citati vađenjem iz konteksta prikažu besmislenima, pogrešnima, štetnima;
- e) književna polemika uvijek uključuje i elemente književne kritike; ona može sadržavati i elemente drugih stilova (dokumenta, novinske vijesti, književne žanrove i slično).

U narednim odlomcima iz Krležinog *Antibarbarusa* mogu se pratiti neki od ovih postupaka i njima svojstvenih jezičnih sredstava:

- (a) Ovo lirsko kenjkalo, koje se tu pred svima nama kmezi i pekmezi već nekoliko godina, koje luđački neodgovorno izriče smrtne osude (...)

S ucjenjivačima, sa kleveticima i s političkim provokatorima, koji tu mračnu rabotu vrše pod krinkom dijalektike samo zato da bi time zaštitili svoju književnu sposobnost, s takvim nezdravim pojavama treba obračunati, konačno i neopozivo.

(Krleža, *Antibarbarus*, 249)

- (b) Đavolski je mračno na ovoj našoj mrtvoj straži pameti ljudske!

(Krleža, A, 11)

Čemu je bila potrebna ova devijacija?

(76)

- (c) Mili moj gospodine, unatoč svemu ja vam od srca opraštam i vjerujte mi na riječ, koliko god se ne mogu s vama složiti (...) ja vam, eto, javno priznajem da čitav vaš napis u Tiljkovoj "Kulturi" ni po čemu nije manje prevrtlji i manje besmislen i manje perfidan od Pricinog u "Izrazu", ali da je vještije napisan, da ima više dijalektičkog šlifa, da se mjestimično gotovo pjeni od dijalektičke duhovitosti kao marksistički šampanjac spram Pricinog kiselog umotvora (...)

(67)

- (d) Promatrajući slapove gluposti kako se ruše u ponore odvratne zloće, gušeći se u smradu đavolskih gubica koje nam se kese iz svakoga prikrajka, u tom budalastokratkovidnom sumraku gdje se razliježe žao i zlokoban jauk sumanute, goropadne opačine uma ljudskog, u toj blatnoj pomrčini obezglavljenih jarosti, da mi je ikada itko živ bio prorekao da ću u danima krvoliptanja, kakvo ne bi polokati mogli ni svi biblijski niti živoderski psi, biti prisiljen da pišem polemike (...) ja bih takvom zlogukom proroku ipak bio odgovorio da mu je proročanstvo u najmanju ruku ludorija!

(Krleža, 11)

Već ovakvi primjeri pokazuju da polemika može sadržati i snižene riječi, riječi subjektivne ocjene i drugu leksiku sa sniženom markiranošću ili negativne konotacije (*kenjkalo*, *kmezi se i pekmezi*, *ucjenjivači*, *klevetnici*, *politički provokatori*), retorička pitanja i obraćanja (b), metafore (*mrtva straža pameti ljudske*) i razvijene metafore, gotovo alegorije (d), poređenja (*pjeni se kao šampanjac spram kiselog umotvora*), a uz to i direktno obraćanje oponentu (c). Kumulacija i svi postupci gomilanja, koji su i inače svojstveni Krležinom stilu, u polemici postaju posebno stilogeno

sredstvo, koje snažno djeluje na adresate. Ornamentalnost stila, već je naglašeno, posebno je pogodna za upotrebu u tekstovima sa ubjeđivačkom funkcijom.

Još jedna značajna polemika, polemička knjiga Danila Kiša *Čas anatomije* analizira se posebno u poglavlju *Preregistracija*, gdje se pokazuje njena polistilska priroda, zasnovana na nizu intertekstualnih postulata i metatekstualnih signala. Uz ostalo, ona se i stilski i svojom borbom protiv gluposti i učmalosti jedne sredine nadovezuje na *Antibarbarus*.

Sekundarni stilovi

Reklamni stil

Reklame su u tolikoj mjeri postale dio suvremenog života i jedno od obilježja masovne kulture i civilizacije da nije neobično što se njima bavi cijeli niz disciplina - od psihologije, sociologije, preko marketinga do semiotike. Za stilističare reklama predstavlja vid jezičke upotrebe koji po mnogo čemu zaslužuje pažnju.

Specifičnost reklamnog stila jeste u tome što se on ne svodi samo na verbalni, prirodnojezični kod. Reklama, naime, sadrži još i vizuelni kod (termin "vizuelni registar" što ga uvodi Eko može izazvati zabunu s obzirom na značenje termina *registar* u angloameričkoj stilistici). Osim toga, reklama u zavisnosti od medija u kojem se realizira može imati i auditivni kod (auditivnu neverbalnu komponentu, pod čim se podrazumijeva muzika, zvukovi iz prirode, glasanje životinja i slično) - npr. uz tekst *Kvaliteta koja se čuje* prikazuje se otvaranje boce osvježavajućeg napitka, uz naglašen zvuk pri točenju i napisan i izgovoren onomatopejski *Schweppes*. Vizuelna i auditivna neverbalna komponenta u nekim reklamama dolaze samostalno, bez verbalne, prirodnojezičke.

Funkcionalna stilistika nije jednostavno odredila mjesto reklame u sistemu funkcionalnih stilova. U početku je bilo pokušaja da se reklama svrsta u administrativni stil (po analogiji sa oglasima, ne uzimajući u obzir njihove različite jezičke karakteristike i funkciju), zatim u publicistički, da bi se kasnije izdvojila kao zaseban stil. Upravo na ovom primjeru može se vidjeti kako se sistem funkcionalnih stilova stalno razvija, obogaćuje, a klasifikacija treba taj razvoj pratiti.

Budući da je reklamna tehnika "zasnovana na informacijskoj pretpostavci da jedna reklama više privlači pažnju posmatrača ukoliko više krši već stečene komunikacione norme (pa, prema tome, razbija sistem retoričkih očekivanja)" (Eko 1973: 180), to znači da i u verbalnom segmentu reklama po pravilu odstupa od lako predvidljivog, očekivanog.

Izbor jezičkih sredstava u reklamama uvjetovan je i njenom dominantnom jezičkom funkcijom - konativnom. Reklama je prije svega ubjeđivačka poruka, ona uvijek sadrži retoričku i ideološku komponentu, usmjerena je na recipijente. Odatle u reklamama i jezička sredstva koja se obično i vezuju za konativnu funkciju: forma 2. lica jednine i množine, obraćanja, imperativi, stilske figure usmjerene na adresate. Forma prvog lica množine izražava stav i samopouzdanje proizvođača (*naš proizvod, nudimo vam*) ili se radi o 1.l. inkluzivne množine, kojim se objedinjuju proizvođač i potrošači (emitent i recipijenti poruke), čime se implicira solidarnost, bliskost između njih (odjeću *nosimo* svaki dan u primjeru d i sl.).

(a) *Dođite na koncert!*

(b) Nature's Plus

Vaš korak ka zdravlju

(...)

Uvjerite se u vrhunsku kvalitetu naših proizvoda

Pružite vašem tijelu samo najbolje

Potražite u svim ljekarnama i biljnim ljekarnama

(Gloria br. 117. 1997)

Čak i one figure koje nisu primarno konativne usmjerene su na recipijente svojom strukturom ili željom da se recipijent identificira sa tekстом i slikom:

(c) mali KEKSI - VELIKI užitak

(Gloria br. 117, 1997)

- (d) Odjeća za posebne prilike mora izgledati posebno.

U tome se i razlikuje od odjeće koju obično nosimo svaki dan.

Ali što je sa ženom koja u svakom novom danu vidi posebnu priliku, koja svaki dan želi izgledati posebno, koja želi biti...

Svaki dan

Nesvakidašnja

Corina del Conte

(Gloria 146, 1997)

U kratkom sloganu o keksima ukrštena su dva postupka - antiteza *mali - veliki* i grafostilem, koji drugim tipom slova povezuje riječi *keksi* i *veliki*, te se sekundarno na vizuelnom planu dobija sintagma *veliki keksi*.

Druga, pak, reklama praćena je slikom mlade lijepe žene, očito poslovne (notes u ruci konotira taj aspekt), odjevene u reklamirani proizvod. Proizvođač, dakle, usmjerava poruku na tačno određenu grupu recipijenata, pa je i tekst usmjeren na to da, prvo, kod poslovnih žena izazove želju za elegancijom koja se reklamira, i, drugo, da izazove identifikaciju sa likom mlade lijepe i uspješne žene (zašto i ja ne bih ovako izgledala?), a samim tim da izazove akciju (kupovinu). Slogan *svaki dan - nesvakidašnja* jednostavno se pamti, konstruiran je po glasovnoj i semantičkoj paronimijskoj atrakciji koja u principu sadrži poetsku funkciju.

Reklamni stil, međutim, može posjedovati i sve ostale jezičke funkcije, a u pojedinim porukama svaka od njih može postati dominantna. Referencijalna funkcija nalazi se u opisu proizvoda koji se reklamira, u davanju podataka o njemu, a po pravilu dolazi u kombinaciji iza nekih drugih funkcija. Ekspresivnu funkciju sadrže oni elementi teksta reklame u kojima se susrećemo sa oblicima 1. l.jednine ili množine, u kojima pošiljalac poruke izražava svoje stavove ili emocije. Metajezička funkcija također je česta u definicijama tipa *XX je novo sredstvo za čišćenje mrlja*.

Ima slučajeva u kojima neka slabo referencijalna poruka snažno djeluje zahvaljujući dominantnoj fatičkoj funkciji. Ovo se dešava u reklamama koje se često emitiraju, makar bile i veoma kratke, ali zapravo samo stalno ponovljenim imenom proizvoda govore "još smo tu", podsjećajući recipijente na sebe.

Estetska/poetska funkcija u reklami ima poseban značaj, tako da ima reklama koje postaju i umjetničke činjenice. Sa estetskom funkcijom susrećemo se tamo gdje se verbalna komponenta oneobičava, gdje su jezična sredstva manje predvidljiva, samim tim stilistički informativnija. Upotreba stranog jezika u reklami može imati takvu funkciju (uz funkciju evociranja prestiža nekog jezika u određenoj sferi). Nekoliko reklama za mineralnu vodu *Radenska* funkcioniralo je na tom principu, prikazujući jednom Japanca, drugi put Italijana, kako priča na svom jeziku i uz svoja jela (kao postupak egzotizacije) pije Radensku i pominje njeno ime, očito u pozitivnom kontekstu. Time je ova reklama implicirala kvalitet svog proizvoda i njegovu zastupljenost u cijelom svijetu.

Poznato je da su neke stihovane reklame Majakovskog kasnije uvrštavane u njegove zbirke poezije jer su po estetskim kriterijima tu mogle dospjeti. Zanimljiv je slučaj kada se neki književnoumjetnički tekst citira u reklami nekog proizvoda. Takve su reklame manje neočekivane onda kada se reklamira proizvod kulture (npr. pozorišna predstava dijelom iz predstave). Manja predvidljivost, a samim tim i veća retoričnost, pa i stilogenost bilježi se onda kada se reklamira predmet iz svakodnevne upotrebe na ovaj način (npr. Geteovi stihovi kao reklama protiv pušenja što ih navodi D. Oraić Tolić - 1990, 210 uz komentar da "suvremena kultura Goethea ne čita, ali ga - citira"). S ovim je u vezi i korištenje različitih metatekstualnih postupaka u reklami (npr. u reklami za Renaultov novi model automobila prepoznaje se aluzija na čuveni film *Kum* Francisa Forda Copole, što nema direktnu vezu sa reklamiranim proizvodom, već svojom efektnošću privlači pažnju recipijenata i, eventualno, signalizira da je i taj proizvod remek-djelo kao citirani film).

Na stilskom planu reklame karakterizira mogućnost odabira jezičkih jedinica iz svih slojeva jezika. Reklami nije strana ni razgovorna leksika, ni žargon, ali ni poetizmi, ni profesionalizmi, ni arhaizmi, neologizmi... Ukratko, poput književnoumjetničkog stila, i reklamna verbalna poruka može biti formirana od najrazličitijih resursa jezika, samo pod uvjetom da je to u funkciji njene argumentativne vrijednosti (ne primarno estetske kao u KFS).

Stripovni stil

Strip obično nije izdvojen kao zaseban stil, čemu je vjerovatno uzrok činjenica da je strip kod purista smatran bezvrijednim, trivijalnim, a njegov jezik manje vrijednim jezikom. Osim toga, činjenica je da je strip semiotički složen sistem, budući da uz verbalni, prirodni ljudski jezik sadrži i vizuelnu komponentu, realiziranu ikoničkim znacima - slikama, tj. crtežima.

Danas je strip nazvan i "osmom umjetnošću", a njegovi klasici zavređuju punu pažnju i lingvista, a svakako i semiotičara. Strip, mada proizvod masovne kulture, u svojim vrhunskim dometima posjeduje i estetsku funkciju, što ga čini zanimljivim i vrijednim za stilističku analizu. Odmah na početku potrebno je naglasiti da pojam *jezik stripa* može podrazumijevati sve semiotičke sisteme koji u stripu postoje, tako da će u daljem tekstu uvijek posebno biti naglašeno kada se istražuje stil stripa, odnosno kada se raspravlja o verbalnim, prirodnojezičkim elementima stripa.

Verbalni dio stripa po pravilu se nalazi u "oblačiću", koji na taj način predstavlja konvencionalni znak za repliku, a ujedno i svojevrsni *okvir* te replike. Kao što u dramskom tekstu ili u scenariju svakoj replici prethodi ime lika koji je izgovara, tako u stripu izduženi kraj oblačića dolazi do lica govornika, tj. pošiljaoca poruke; unutarnji monolog lika umjesto izduženog kraja oblačića označen je nizom kružića.

Crtež

Postupak sa kružićima primjenjuje se ponekad i u stripu u kojem su glavni likovi životinje: u popularnom stripu Garfield autor pokazuje unutarnji govor mačka Garfielda pomoću kružića, dok njegov ospoljeni "govor", tj. različite onomatopeje kao prikaz toga glasanja dolaze u oblačiću sa šiljatim krajem.

Ovo je, dakle, jedna od tipičnih konvencija stila stripa, s tim što treba napomenuti da "u trenutku kad se pojave u 'oblačiću', svakodnevnim izrazi dobijaju značenje koje često važi samo u okviru pravila stripa. U tom smislu, dakle, 'oblačić' nije samo konvencionalni element koji pripada repertoaru znakova, on je i *element metajezika*: bolje rečeno, jedna vrsta prethodnog signala koji nas prisiljava da se za dešifrovanje znakova koji se u njemu nalaze pozivamo na određeni kodeks" (Eko 1975: 62).

Na fonostilističkom planu strip je zanimljiv i zato što može sadržavati onomatopeje (neke od njih su ustaljene: bum, tras, fljas, zviz; z-z-z- označava da lik spava), aliteracije ili asonance. Međutim, posebno je vrijedno istražiti grafostilemska obilježja u stripu. Budući da je mogućnost za redundancu u stripu znatno smanjena, postoji cijeli niz konvencija na ovom planu koje recipijentima jasno prenese poruku: lik koji se ljuti i počinje da galami u oblačiću obavezno ima velika, masna slova, nekad su ta slova data u gradaciji; obrnuto, kada neko sve tiše govori, slova su manja, svjetlija. U. Eco ukazao je na specifičnu pojavu koja se realizira na grafostilemskom nivou, pojavu *vizualizacije metafore*. Naime, testera u oblačiću vizualizirana je predstava izraza "hrče kao testera"; zvijezde oko glave lika koji je dobio udarac označavaju frazem "vidjeti sve zvijezde"; sijalica - "upalila mu se lampica" i slično.

Leksičkostilističke, morfofilističke i sintaksostilističke osobnosti stripa direktno proizlaze iz njegove prirode. Prije svega, verbalni jezički izraz u stripu mora biti što manje redundantan, što više sažet, lakoničan, budući da je u okviru jedne sličice prostor ograničen. Osim toga, crtež već prenosi vizuelnu informaciju, tako da verbalna poruka najčešće služi tek kao njena dopuna. Moguće su zapravo dvije kontrastne situacije između kojih se smješta većina stripova: u prvom slučaju vizuelna poruka je dominantna, verbalna poruka svedena je na minimum (odsustvo prirodnojezičkog aspekta tu

postaje minus-postupak koji nosi određene konotacije); u drugom slučaju verbalna poruka je natprosječno razvijena, ona dominira nad crtežom ili ponavlja ono što je iz crteža već očigledno (Eko to naziva "pleonastičkim pretjerivanjem u govornom jeziku" - riječ je o svojevrsnom postupku dodavanja, plus-postupku).

Vidjeli smo da je govor lika kao "tuđi govor" uvijek smješten u oblačić; autorski komentar, autorska naracija kao neophodan uvod u priču ili kao naracija neophodna na pojedinim mjestima u stripu, po pravilu je smještena u četvrtastom okviru koji zauzima gornji dio crteža. Na taj način nema moguće zabune niti miješanja autorskog i direktnog govora.

Izbor leksike, izbor jezičkog varijeteta - žargona ili čak dijalekta - može biti raznovrstan u zavisnosti od teme stripa, od njegovih hronotopskih karakteristika i slično. Poigravanje govornom karakterizacijom lika također je frekventan postupak u nekim stripovima. Asterix, npr., može poslužiti kao ilustracija veoma vještih stilogenih postupaka, te je to strip u kojem je poigravanje suodnosom verbalnog i vizuelnog, prebacivanjem sa jednog koda na drugi, kreacijom pseudojezika, dovedeno do ključnog stilskog postupka.

Igre riječima, kalamburi, kombinacija elemenata različitih jezika u cilju stvaranja komičnog efekta i govorne karakterizacije lika omogućavaju autorima ovoga stripa da na minimumu prostora postignu maksimum stilističke informacije - drugim riječima, tekst postaje izrazito stilematičan. Ovo se može ostvariti tako što se na postojeći korijen riječi dodaje latinski ili pseudolatinski prefiks ili afiks (ili obrnuto) ili pak kombinacijom grafičkih sredstava. Goti i njihov jezik prepoznaju se tako što su njihove replike, inače na francuskom jeziku, napisane slovima što podsjećaju na goticu; Egipćani u oblačiću imaju pseudohijeroglif, odnosno ideograme: "Ideogrami su metajezik stripa, 'oblačići' u 'oblačiću', istorijski predak (i to kakav!). Stoga su 'egipatski' iskazi posebna poslastica, u kojoj se dugo i mnogo uživa sa kontekstom govora, govorom tela i najzad 'prevodom' ideograma... u oblačićima." (Slapšak 1997:120).

Specifična *stilizacija* na ovom planu nerijetko se susreće i u drugim stripovima, u kojima se opaža arhaizacija govora likova (u stripovima sa historijskom tematikom) ili pak stilizacija drugih jezičkih varijeteta. Za poststrukturaliste prava poslastica jeste prisusutvo citata u stripu, jer autori citiraju sve, od Šekspira do Džojasa, od političara do rok-muzičara, nekad u funkciji stvaranja komičnog efekta, nekad u funkciji bijega od naturalizma i poetizacije iskaza.

Ukratko, istraživanje stripa kao zasebnog stila višestruko je opravdano, čak i neophodno. Strip je u semiotičkim istraživanjima već odavno dobio svoje mjesto, a funkcionalna stilistika neopravdano ga je zanemarivala. Po svojim osobinama ovaj stil zbližava se sa scenarijskim stilom, a specifičnim ga čini niz stilskih odlika na različitim jezičkim nivoima.

Retorički stil

Retorički stil posebno je zanimljiv budući da je on razvijan još u okviru antičke retorike, te da je čak bio njen prvi i osnovni predmet. Oratori, tj. retori, imali su specijalni sistem obrazovanja (odatle i naslov Kvintilijanove i danas često citirane retorike *Obrazovanje govornika*). Vještina govorništva bila je jedna od najcjenjenijih vještina kroz veći dio historije, da bi sa padom retorike došlo i do njenog pada. Danas se oratorstvo proučava i u kulturama koje nemaju pismenost, ali poznaju moć riječi, kao i u visokorazvijenim kulturama Zapada.

Opće je mjesto da se osnovnom retoričkom funkcijom smatra ubjeđivačka, *persuasivna* - odatle i njena ideološka funkcija kao neodvojiv dio. Zadatak govornika prije svega jeste da ubijedi auditorij u svoje tvrdnje; da utječe na njega tehnikom argumentacije. Budući da je orijentiran na primaoce poruke, govor i debata kao osnovni žanrovi retoričkog stila posjeduju konativnu funkciju (odatle česta retorička obraćanja, upotreba drugog lica jednine i množine, imperativa).

Retorički stil može se podijeliti na dva podstila: *oratorski*, koji podrazumijeva prije svega *govore*, dakle, monološki je u svojoj strukturi, i *debatni*, koji podrazumijeva debate (javne, parlamentarne i slično) i jezik sudnice, tj. suđenja.

Oratorski podstil

Govori kao dio oratorskog podstila realiziraju se dominantno usmeno, a funkcija im je, već je ukazano, pretežno persuasivna. Ima, međutim, govora čija je funkcija prije svega fatička i emotivna - oni se realiziraju u svečanim prilikama, forma im je visoko formalizirana, sa manjim odstupanjima, a zadatak im je da se jedna skupina ljudi (porodica ili neka društvena skupina) prepozna kao jedinstvena, dok im informativna vrijednost nije u prvom planu. Ovdje spadaju govori povodom proslave vjenčanja, diplome, nekog familijarnog skupa, odlaska u penziju, komemorativni govori, govori povodom dodjele nekog priznanja i drugo. Činjenica je da u različitim kulturama prilike za držanje govora nisu uvijek iste, niti je njegovanje oratorskih vještina jednako važno. O antropološkim istraživanjima na ovom planu vidi: Yankah 1994.

Postoje i govori koji su zbog svojih specifičnih kvaliteta i karakteristika često citirani, a posjeduju poetsku/estetsku funkciju uz persuasivnu. U takve govore spadaju npr. Sokratov predsmrtni govor, govor Martina Luthera Kinga, W. Churchila, Kenedijev govor (Churchilov i Kenedijev govor široko su citirani u filmovima, muz. grupa zvala se Blood, Sweat and Tears po ključnim riječima Čerčilovog govora, u muzičkom spotu danas se citira Kingovo I have a dream - Imam san).

Žanrovski, govori variraju od javnih do privatnih, porodičnih; od političkih do komičnih. Izdvajajući "govore u specijalnim prilikama", u koje spadaju govori predstavljanja, komemorativni govori, govori na početku ili na kraju večere (mada ne moraju biti povezani sa večerom), te adaptacija govora za radio ili TV, možemo opaziti njihovu iznenađujuću sličnost "u formi i stilu, ako ne u sadržaju" (Ross 1970:233). Jezička sredstva neće biti ista u zvaničnom političkom govoru i u neobaveznom "afterdinner" govoru (govoru poslije večere), ali oratorski podstil u cjelini posjeduje neke zajedničke specifične karakteristike, uključujući i shematiziranost kompozicije.

Oratorski podstil ima važnu ulogu i za kulture bez pismenosti, mada se susreću i pismene realizacije govora (on može biti prvobitno pripremljen u pismenoj formi ili, u nekim slučajevima, zapisan nakon što je usmeno izgovoren). Njega karakterizira komunikacija "licem u lice" (ili se taj efekt simulira kod TV govora), što određuje niz njegovih posebnosti. I tradicionalne retorike (npr. Kvintilijanova) i suvremeni priručnici (npr. Rossov iz 1970) ukazuju na neophodnost pripreme, na važnost govornikovog nastupa (od načina suzbijanja treme, preko odijevanja, do gestova i mimike). Izuzetno je važna pravilna artikulacija, jasna dikcija, variranje intonacijskih tipova, izbjegavanje monotonosti; ritam govora ne smije biti ni prebrz ni prespor.

Na planu leksike važno je brižljivo odabrati onu leksiku koja odgovara datoj situaciji (dozvoljena je emocionalna i ekspresivna leksika, ali primjereno temi i prilici). Frazeologizmi, poslovice, citati - sve to može doći u govoru, s tim što neke rečenice i same postaju poslovične, odnosno postaju krilatice. Počeci i krajevi govora manje-više su formalizirani za različite tipove oratorskih žanrova. Govornik se može opredijeliti i za neke žargonske elemente ili dijalektizme ukoliko je njegov auditorij takav da je to umjesno, odnosno da bi se približio auditoriju u nekim sredinama, pokazao da je "jedan od njih".

Oratorski podstil podrazumijeva i upotrebu tropa i figura (v. o tome u poglavlju Figure i funkcionalni stilovi), upotrebu ekspresivne sintakse, čiji je zadatak da pojača efekt onoga što se govori. Već je bilo govora o postojanju ustaljenih dijelova govora (obraćanje, uvod, centralni dio, zaključak, zaključne formule) i ustaljenih fraza u nekim od tih dijelova. Kompozicija je, dakle, izuzetno značajan element govora, a njegove jake pozicije moraju biti pažljivo raspoređene. Zanimljiv je primjer sela Falefa u Zapadnoj Samoju, gdje formalni govor sadrži sedam dijelova, od kojih je šest ustaljenih (izrazi zahvalnosti Bogu, zahvalnosti seoskom vijeću, formalni pozdravi i obraćanje, jutarnja zahvalnost za važne događaje, želje za dug život i "vedro nebo"...), a samo jedan dio odnosi se na konkretan problem o kome se taj dan raspravlja, i to na vrlo uopćen način (Crystal 1994: 49).

Debatni podstil

Drugi podstil retoričkoga stila, debatni stil, kombinira monološke forme sa dijaloškom, ali dijaloška forma posebno mu je značajna. Debata se nalazi u temeljima moderne demokratije, predstavljajući istinsku razmjenu mišljenja. Ona počiva na argumentacijskoj tehnici kao neoretoričkoj ključnoj postavci, na određenim pravilima žanra i slično. Bilo da je riječ o parlamentarnoj ili nekoj drugoj javnoj debati, postoje dva suprotna mišljenja, a sudionici u debati dokazuju ili pobijaju određene stavove, koristeći se logikom i retorikom. (O debatama v.: Vlasisavljević 1997).

Specifičan podtip ovoga podstila jeste jezik suđenja. Za novu retoriku kao pravnu logiku prirodni jezik jeste jedino sredstvo pravne argumentacije, a sve su argumentativne tehnike zapravo diskurzivne tehnike (Hasanbegović 1988: 120). Odatle i proizlazi značaj retorike za jezik suđenja i prava općenito. Žanr suđenja realizira se u usmenoj formi, a uz pravnike, advokate, suce, vještake, uključuje i laike (kao svjedoke optužbe ili odbrane, ili u nekim zemljama i kao porotu). Zbog toga uz profesionalni jezik prava ovdje može doći i konverzacijski stil (ponekad čak i žargonska ili dijalekatska sredstva u iskazima laika) ili pak elementi nekih drugih specijalnih stilova (zavisno od konkretnog sudskog procesa). Suđenje je *velika narativna forma*, koja posjeduje niz etapa: uvod, sredinu i kraj, a od drugih narativnih formi razlikuje se po tome što nju priča više lica i što postoji u najmanje dvije suprotstavljene verzije (Crystal 1994: 386). Čak i ta razlika zapravo je relativna jer i u književnosti, u teatru ili na filmu ima niz primjera u kojima isti događaj priča više lica, njihove su verzije suprotstavljene i u tome se krije poseban stilski postupak (film *Rašomon* Akira Kurosava i priča koja mu je poslužila kao predložak za scenarij). U odnosu na suđenje ovdje su mogući i slučajevi bez konačne "presude", kada se čitatelju/ recipijentu prepušta konačna odluka o tome čija je verzija "ispravna", "tačna".

I jezik debate i jezik sudnice po pravilu su dijaloški utemeljeni, što odgovara shvatanju po kojem "pravnom govoru, ako se on shvati kao izraz vlasti, tj. nametanja volje, odgovara monolog, dok onom koji pretenduje da bude otelovljenje razuma i da bude primeren demokratiji, odgovara dijalog" (Hasanbegović 1988: 124). Odatle i nije slučajno što sa razvojem društva pravni stil, koji je jedno vrijeme i po stilskim osobinama odgovarao administrativnom stilu, u nekim svojim žanrovima prelazi u retorički stil, uz bitnu promjenu jezično-stilske prirode. Ovo je još jedan pokazatelj kako se sistem funkcionalnih stilova razvija u skladu sa razvojem društva, te se stoga klasifikacije moraju obnavljati i mijenjati u skladu sa tim promjenama.

Esejistički stil

Esej izvorno znači pokušaj, ogled; njegovo ime datira od kraja 16. stoljeća (Montaigne ga je upotrijebio 1580. godine, a Bacon 1597.). Ovaj stil duge (i čest o slavne) tradicije posebno je zanimljiv upravo zbog svoje djelomične unutarnje suprotnosti: po tematici izuzetno bogat, blizak naučnom stilu, po jezičko-stilskim sredstvima esej podsjeća na književnost. Za razliku od naučnog teksta, esej po pravilu nema naučni aparat (spisak literature, izvore, rezime, apstrakt, fusnote, tačne citate - esej prije prepričava nego što citira), mada može imati neke njegove elemente. Tematika mu je veoma raznovrsna: esej može biti biografija, može obrađivati neku historijsku, političku, filozofsku, biološku ili ma koju prirodnoznanstvenu temu, tema eseja može biti umjetničko djelo, pravac, izvedba, svakodnevni život... Tema eseja može biti i neki drugi esej ili čak esej kao žanr, kao stil - riječ je, dakle, o "eseju o eseju" ili metaeseju. Esejističar svakoj temi pristupa subjektivno, iznoseći svoje utiske, stavove, pri čemu može doći do zaključaka koji su izuzetno zanimljivi i za nauku barem kao ideje (čak i ako se zna da esej nije rezultat sistematičnog istraživanja korpusa, da nije nastao na osnovu eksperimenata i slično).

Govoreći o tome da esej ima i spoznajnu i estetsku stranu, te da esejistička lakoća jeste lakoća jezika, stila, ali da nije izraz površnosti, Foht (1976: 37) dodaje da je ta lakoća "manifestacija živosti i životvornosti, za razliku od suhih, isparenih, mrtvački-uozbiljenih, krutih, tvrdih i zgrčenih rečenica koje se mučno rađaju iz dogmatike sistema. *Mi nipošto ne smijemo prihvatiti dosadu kao legitimaciju dubine i naučne ozbiljnosti.*"

Osnovne jezičko-stilske karakteristike eseja jesu sljedeće:

- (a) U njemu za izražavanje autorskog govora dominira forma prvog lica jednine; autor eseja nikada se nije krio iza "svemoćnog" *mi* kome su pribjegavali naučnici, niti pak iza bezlično-pasivnih konstrukcija kojima se prividno stvara objektivnost naučnih tekstova. Ako postoji *mi* u eseju, ono je tzv. *inkluzivno mi*, koje znači *ja i vi* (ja, autor eseja, i vi, moji čitaoci, recipijenti). Ovakva forma odlika je žanrova sa apelativnom funkcijom, funkcijom djelovanja na adresate, te se nalazi u oratorskim tekstovima, u predavanjima - ukratko, svuda tamo gdje treba stvoriti istomišljenike od recipijenata, učiniti ih aktivnim sudionicima u zaključivanju, pobuditi njihovo zanimanje. Ovo je očigledno u narednom primjeru, gdje se sa *mi* prelazi na *ja* sa promjenom fokusiranja od fokusiranja na recipijente do usmjerenosti na izražavanje vlastitog stava, tvrdnje:

Šta se postiže esejom, to *smo rekli*. Međutim, šta je od toga vidljivo? *Želim da kažem* da kroz esejističko postupanje postaju vidljive konture stvari...

(Benze 1976:25)

- (b) Konativna funkcija eseja još je izraženija u iskazima sa direktnim obraćanjem recipijentu, sa upotrebom drugog lica (češće množine), koje dobija i značenje uopćenosti:

Izvršite inventar onoga što bi u *vašem* životu moglo da se nazove banalnim i nevažnim i *videćete* da, bez sumnje, ni jedna posebna banalnost nije bila neizbežna (...)

(Belančić 1976: 41)

Ista je i funkcija retoričkog pitanja, koje u eseju zaustavlja tok teksta, skreće na sebe pažnju čitalaca, pobuđuje ih da i sami razmišljaju, budu aktivni sudionici u razvoju osnovne ideje, što zorno pokazuje naredni primjer:

Time smo na daljoj tački definisanja našeg posmatranja. Zar nije neobično da su svi veliki esejisti kritičari? Zar nije neobično da su sva stoleća karakteristična po esejistici bitno kritička stoleća? Šta to znači?

(Benze 1976: 23).

- (c) Esej je nužno subjektivan, u njemu dominira ekspresivna funkcija, stoga u njemu možemo pratiti upotrebu različitih emocionalno-ekspresivnih jezičkih sredstava, uključujući i vrednovanje. Kao oblik kritičke kategorije našeg duha, kako ga naziva Benze, esej poseže i za ironijom, i za satirama, i za cinizmom.

U ovom kontekstu treba obratiti pažnju i na važnost pojedinih rečenica-aforizama u eseju, rečenica koje se pamte zbog svoje uvjerljivosti ili jezičke vješte formulacije (neki čak tvrde da je esej zapravo razvijeni aforizam - Foht). Ponekad se smatra da su neke rečenice eseja na granici između poezije i proze, kao odlomci "savršeno čulnog govora"

(Benze 1976: 23).

- (d) U eseju važnu ulogu ima i estetska funkcija jezika, a ponekad i ludička, što je i bio jedan od osnovnih razloga za dileme oko toga da li je on zapravo žanr književnoumjetničkog stila ili zaseban stil. Esejističaru je kao i književniku jezik osnovno oruđe, on poznaje moć i ljepotu riječi, odatle u eseju čitav niz postupaka kao u književnoumjetničkom tekstu. Figure i tropi nisu tu samo kao ornamenti stila (oni to, srećom, nisu danas ni u većini drugih stilova): stvaranjem slika esejističar prenosi svoje spoznaje. Evo kako funkcioniše kada se upotrijebi metafora sa tom ulogom:

Nikakva energija, upornost i trud ne mogu postići toliko ako se autor zatekne u nekakvom rukavcu ili čak lokvi uz rijeku, pa tvrdoglavo ustrajava u nečemu što mu je tuđe i nastoji gotovo presahle odvojke pretvoriti u duboku vodu smisla.

(Foht 1976: 37)

Granice eseja nije uvijek jednostavno uspostaviti: u angloameričkoj tradiciji danas je esej još šire shvaćen, pa po formi podsjeća na kratku priču sa likovima, dijalozima i slično.

Umjesto zaključka, dovoljno je na kraju reći da o eseju kao stilu, kao nečemu što je uvijek na graničnom području, svjedoči i činjenica da su u ovom tekstu isti eseji poslužili i kao izvori naučne spoznaje o eseju i kao izvori, dakle, primjeri za sve jezičke karakteristike toga inspirativnog oblika upotrebe jezika.

Scenaristički stil

Ovaj stil po mnogo čemu je specifičan: on je po formalnim odlikama često blizak dramskom podstilu, ali se obično smatra da scenarij nije književno djelo. Teško da bi se moglo reći kako je scenarij četvrti književni rod, tipičan za suvremeno doba, budući da je uvijek samo priprema, predložak za knjigu snimanja i za sam film. I dramski tekst namijenjen je prije svega za izvođenje, ali se dramska književnost može i čitati, dok scenarij čitaju rijetki poznavaooci, po pravilu sa tačno određenom funkcijom - u potrazi za scenarijem za film. Može se reći da i scenarij već ulazi u sferu intersemiotičkih tekstova, slično kao što verbalna komponenta stripa ili reklame nije dovoljna za određivanje suštine i prirode tih stilova. Ako se pri tome zna da ima filmskih autora koji rade i bez scenarija, ad hoc, te da scenarij može biti u obliku stripa (npr. u crtanom filmu), onda to dodatno usložnjava proučavanje ovoga stila sa lingvističkog aspekta.

Specifičnost jezičnog znaka u scenariju jeste u njegovoj dvojnosti: taj znak nije samo znak prirodnog jezika nego ujedno aludira i na znake filmskog jezika. Drugim riječima, može se reći da je tipična osobina stila scenarija to što on predstavlja dinamizam "od jedne stilističke strukture - govorne - ka drugoj stilističkoj strukturi - filmskoj", a čitati scenarij znači "empirijski oživeti prelaz sa strukture A (literarna, verbalna struktura - prim. M.K.B.) na strukturu B (filmska struktura - M.K.B.)" (Pasolini 1978: 132).

Obično se smatra da se scenarijem planira film, i to njegova "izlagačka struktura", pod kojom se podrazumijeva vremensko-prostorna, tj. tematska struktura i način njenog predočavanja (Turković 1988: 235). Jasno je da će se i scenarij razlikovati s obzirom na vrstu filma (da li je to igrani, dokumentarni, propagandni ili obrazovni film), a s obzirom na potencijalne teme moći će se govoriti o elementima različitih registara.

Na jezičnom planu i u scenariju se izdvajaju dijalozi i forma autorskog komentara, poput didaskalija u dramskom tekstu. Autorske napomene usmjerene su na pripremu filma, zato one mogu sadržati filmske profesionalizme, tj. "filmski žargon". Filmski dijalozi mogu se odlikovati većom spontanošću od dramskih, još većom bliskošću sa svakodnevnim govorom (uporedi sa upadanjem u riječ, pauzama, simultanim replikama više likova, poštapalicama). Ova se osobina, međutim, posebno može uočiti u filmu kao gotovom proizvodu, u njegovoj verbalnoj formi, u osobinama izgovora, intonacije, u suodnosu pauza i govora i slično. Na taj način lingvističar može istraživati funkcioniranje dijaloškog stila i u scenariju i u samom filmu.

Ako se uporedi dijalog u konverzijskom stilu sa onim u scenariju, onda se može vidjeti da potpuna identičnost ta dva oblika nije uvijek poželjna. Naime, ma koliko dijalog u scenariju poštovao tzv. "konverzijske konvencionalnosti" i bio funkcionalan, ta svojstva ne garantiraju kvalitet scenarija niti zanimljivost dijaloga.

"Zanimljiv je dijalog onaj u kojemu ima *dosjetljivosti u replikama*, u dijaloškome nadovezivanju. Vrhunski holivudski (...) filmovi uvijek su se odlikovali njegovanjem dosjetljivih dijaloških reakcija. Gledalac može uživati u gipkim prijevojima dijaloškoga toka, zavidjeti likovima što umiju biti na jeziku brzi, a pametni, duhoviti, neočekivani u okolnostima u kojima nama u životu ništa takva ne bi palo na pamet. Ako se od situacija u filmu očekuje da su tipično zanimljivije od životnih, to se očekuje i od dijaloga."

(Turković 1997: 41)

Dijalog u filmskom scenariju zapravo je po pravilu *stilizirani* konverzacijski dijalog, koji čuva prepoznatljiva svojstva, ali u zgusnutoj formi, uz potenciranje nekih elemenata i uz zanemarivanje drugih. Odatle je scenaristički stil izuzetno zanimljiv i za proučavanje osobina dijaloga uopće.

Nivoi lingvostilističke analize i njihove osnovne jedinice

Već je ranije istaknuto da je osnovna jedinica lingvostilistike stilem, kao minimalna jedinica koja nosi stilističku obavijest.

S obzirom na jezične nivoe mogu se izdvojiti i nivoi lingvostilističke analize sa karakterističnim tipovima stilema.

Fonostilistika istražuje izražajna sredstva i stilističke postupke na fonetsko-fonološkom i prozodijskom planu, a osnovna jedinica joj je *fonostilem*.

Grafostilistika posmatra sve one postupke i sredstva koji mogu postati stilogeni na grafičkom nivou; njena jedinica jeste *grafostilem*.

Analogno tome, dalje se po nivoima analize razlikuju morfono- i morfostilistika sa morfonostilemom i morfostilemom kao jedinicama, leksikostilistika sa leksikostilemom, sintaksostilistika sa sintaksostilemom, semantostilistika sa semantostilemom. Stilistika je tijesno povezana sa semantikom, tako da bez razvoja semantike nije moguće razvijati ni stilistiku. Drugim riječima, nema stilističke analize bez semantičke. Kao posebno aktualna danas, tekstualna stilistika ili tekstostilistika, čija je osnovna jedinica tekstostilem ili, po nekima, makrostilem. Ovaj drugi termin implicitno ukazuje na podjelu stilističkih istraživanja na mikro i makro. Mikrostilistička istraživanja uključivala bi ispitivanje pojedinih stilema na nižim nivoima (npr. fonostilistička svojstva neke pjesme, grafostileme u nekoj reklami i slično), dok bi makrostilistička analiza podrazumijevala pristup tekstu kao cjelini (i u njegovim intertekstualnim vezama), a zatim postupno istraživala njegove mikrostileme. U nekim slučajevima oba postupka, mikro- i makrostilistički, kombiniraju se i mogu dati vrijedne rezultate. Pogledajmo sada koji su najznačajniji problemi što ih ispituju sve ove discipline.

Fonostilistika

Smatra se da je prvi put predmet i ciljeve fonostilistike naznačio osnivač strukturalne fonologije N.F. Trubeckoj, koji je fonologiju podijelio na tri dijela: reprezentativna fonologija proučavala bi foneme kao objektivne elemente; apelativna fonologija ima za zadatak proučavanje fonetskih varijanti s obzirom na utisak koji one treba da ostave na slušaoca; konačno, ekspresivna fonologija promatrala bi način izgovora, intonaciju, pauze i sl. sa stanovišta govornika. Drugi i treći dio činili bi osnovu fonostilističkih istraživanja.

Može se izdvojiti nekoliko ključnih oblasti kojima se danas posvećuje pažnja u fonostilistici:

- 1) Pitanja različitih stilova izgovora (fonostilističko raslojavanje jezika), uključujući i prozodijske elemente;
- 2) Glasovni simbolizam i poetska funkcija glasova.

Naravno, uvijek se pri tome uzima u obzir postojanje mogućnosti odabira i pitanje fonostilističkih varijanti.

Pitanje glasovnog simbolizma nije samo predmet proučavanja stilistike nego i lingvistike uopće. Naime, još od antičkih vremena i od diskusije anomalista i analogista postavlja se pitanje motiviranosti/nemotiviranosti jezičnog znaka. Fonemi sami po sebi, smatra moderna lingvistika, ne nose značenje. Ipak, oni mogu zahvaljujući nekim svojim stvarnim svojstvima, diferencijalnim obilježjima, i sami po sebi, u određenom kontekstu *evocirati* i potencirati neka značenja. Tako se obično smatra da se akustički red vokala može dovesti u korelaciju sa određenim semantičkim redom. U opozicijama izmišljenih leksema *pil/pal*, *ibi/aba* prvi član para izaziva asocijacije na nešto maleno, sićušno, dok drugi član izaziva asocijacije na nešto veliko, ozbiljno. Ako se ovome dodaju vokali zadnjeg reda, *o* i *u*, onda oni obično asociiraju na nešto tromo, ozbiljno. I lingvisti poput A. Martineta priznaju izvjesnu asocijativnu vezu u takvim slučajevima, što objašnjavaju artikularnim osobinama ovih glasova, a slični su zaključci doneseni na osnovu eksperimenata i za konsonante i sonante (npr.,

kod opozicije vibranta r i laterala l ispitanike ovaj prvi podsjeća na nešto oštro, tvrdo, oporo, gorke, a ovaj drugi na nešto blago, glatko, lagano, dobroćudno - Genette 1985: 387).

Uz ovaj, uvjetno rečeno, "univerzalni simbolizam", koji po pravilu promatra glasove u opozicijama, a ne svaki glas i njegovo "značenje", svaki jezik razvija i, nazovimo ga, sekundarni simbolizam, koji proizlazi iz značenja nekih riječi i njihovog zvučanja u tome jeziku. U takvim slučajevima govornici izjavljuju, poput talijanskog pjesnika u Rusiji, da ruska riječ *družba* (prijateljstvo) sigurno znači nešto tvrdo, oštro, neprijatno, dok riječ *teljatina* (teletina) asocira na nešto nježno, mekano, vjerovatno na riječ kojom se Rusi obraćaju ženi koju vole. Takvih anegdotskih primjera ima mnogo, a često je citirana jedna rečenica seljanke iz njemačkog sela u Švicarskoj, koju je zabilježio Jakobson. Ta se žena, naime, čudila što njeni susjedi iz francuskog sela sir zovu *fromage*, kada je *kase* "mnogo prirodnije" (Jakobson, cit. prema Genette 1976: 26).

Stilističko istraživanje pokazuje da u poeziji, rjeđe u prozi, ali i u svim tipovima tekstova kod kojih postoji poetska funkcija jezika, emitent poruke može posegnuti za postupkom *slikanja glasovima*. Glasovni simbolizam u književnomjetničkom stilu, naročito u poeziji, ima za cilj ili stvaranje zvučne slike koja odgovara sadržaju stihova (primjer a) ili da ponavljanjem glasova koji dominiraju u ključnoj i tematskim riječima stihova stalno potenciraju važnost tih riječi (primjer b).

(a) Šum pšenice

Iz luga vjetar dune u doba gluho
i zelenu plahtu niz obronke zatalasa.
Lelujanje se začuje tako suho.
To šumi dolinama klas do klasa.
Vrijedni domaćin kroz otvoren prozor sluša
šumor klasa i smije se u duši.
I sve mu se čini kao da već čuje
kako se zrelo zrnje u hambare ruši.
Miris pšenice duša mi snažno diše.
I šum slušam, stojeći za ogradom od trnja.
O hvala ti, Bože, što se u klasju ovom niše
i moja skromna šačica zrnja.

(ŠOP, 33)

(b) Svatovska

(...)
Žitka kad požute kad sazru žita
Zažele da ih žanju
Žene
Za hrabrene bojne
Za hrabre vojne
Za mlade
Ženike
I za žedne pute

(...)

(DIZDAR, 162)

Kod Šopa može se pratiti aliteracija šuštavog š, te strujnih s i z:

šum - pšenica - šumi - duša - slušam - šumor - diše - niše;

klasje - suho - zatalasa; zrelo - zrnje...

Istovremeno, zastupljena je još jedna aliteracija - ponavljanja sonanta **l** u riječima u kojima se bilježi i asonanca **a - u**: klas - lug - gluho - plahta - zatalasa - lelujanje. Ova glasovna ponavljanja stvaraju zvučnu sliku **talasanja, lelujanja pšenice** (to su i tri ključne riječi pjesme), što znači da su u funkciji dodatnog markiranja stihova u smisaonom i stilističkom smislu. Konačni je dojam - eufonija stihova, s tim što se oni i aliteracijom povezuju u cjelovit tekst.

Kod Dizdara ponavlja se fonem **ž**, ali ne u cilju stvaranja vizuelne slike, već kao signal čitaocu da su ključne riječi **žito, žene** i **ženici**. U modernoj poeziji ovakav je postupak češći nego prethodno "slikanje glasovima".

U suštini, glasovni simbolizam je u funkciji stvaranja *eufonije* (milozvučnosti), koja uz ritmo-melodijsku liniju stihova predstavlja važan element ukupne estetske funkcije poezije. Naravno, u nekim poetskim pravcima ili kod nekih pjesnika stil pokazuje obilježja anti-eufonije, pod čim se podrazumijeva gomilanje konsonanata i konsonantskih grupa koje su teške za izgovaranje, sve u cilju stvaranja specifične atmosfere stihova. Ovdje se kao primjer nameće refren *Nevermore* iz čuvene Poove pjesme *Gavran*, refren koji je svojevrsna sekundarna onomatopeja graktanja gavrana i kao takav obilježava cijelu pjesmu. U pjesnike koji su stvorili čitavu poetiku anti-eufonije spadaju ruski futuristi i Marina Cvetajeva.

Poezija Tina Ujevića može poslužiti kao obrazac i za eufoniju koja je rezultat usklađenosti suglasnika i samoglasnika i otvorenih slogova (a), ali i za anti-eufoniju, kojom se slika mračno raspoloženje, mučne emocije (b):

(a) Noćas se moje čelo žari

noćas se moje vjeđe pote;

i moje misli san ozari,

umrijeću noćas od ljepote.

Duša je strasna u dubini,

ona je zublja u dnu noći;

plačimo, plačimo u tišini,

umrimo, umrimo u samoći.

(Ujević, 404)

(b) Po ovom gustom, stalnom daždu,

što gnusno pljušti, curi s krova,

ja gutam gnevnu mračnu vraždu

i zubom grizem vrela slova.

(Ujević, 71)

Učestala upotreba suglasnika **g** koji zbog specifičnosti pri izgovoru simbolizira nešto mučno, surovo praćena je sazvučjima što privlače pažnju svojom težinom izgovora (*st, št, gn, kr, gr, žd, me, vr*). Sve ovo, uz smisao stihova, stvara onu atmosferu koju pjesnik i opisuje. Posebno je važno

izdvojiti riječi *dažd* i *vražda*, koje su na leksičkom planu ekspresivne kao arhaizmi i poetizmi, dok su na fonetsko-fonološkom planu jezgro tako koncipiranog glasovnog simbolizma i uspostavljaju mrežu skupina što evociraju određene predodžbe.

Zvučanje stihova od izuzetnog je značaja u poeziji. Odatle su nastali pokušaji stvaranja zasebnog pjesničkog jezika koji bi se razlikovao od svakodnevnog, koji bi isključivo svojim zvučanjem stvarao predstave i asocijacije, odnosno stvarao estetsku funkciju. Poigravanje jezikom, iskušavanje njegovih krajnjih mogućnosti, uz povratak primarnoj magijskoj funkciji jezika - sve su to ciljevi stvaranja takvog pjesničkog jezika. Jedan takav pokušaj vezan je za ruskog pjesnika Kručoniha, koji je želio stvoriti "svjetski pjesnički jezik koji se rađa organski" (Kručonih 1967: 40), nazvavši ga *zaum/ zaumni jezik* (iza uma), što označava povratak prvobitnom uzbuđenju što ga stvara ritmo-melodijska linija stiha, rađajući zaumnu pra-sliku. Ovaj je naziv često u upotrebi kao sinonim svakog sličnog pokušaja stvaranja zasebnog, isključivo poetskog jezika.

Leksička stilistika (leksikostilistika)

Leksikostilistika ima veoma široko područje djelovanja, a tijesno je povezana sa leksikologijom, semantikom i leksikografijom.

Jedno od posebno značajnih područja ove oblasti jeste izučavanje leksema jednoga jezika s obzirom na njihovu emocionalno-ekspresivnu, funkcionalno-stilsku i registarsku karakterizaciju. Kao praktičan rezultat toga usavršavaju se leksikografske oznake u rječnicima, a rječnici postaju i stilistički informativniji. S tim u vezi je i razlikovanje pojmova denotacije i konotacije, o čemu je već bilo riječi u poglavlju o stilistici i semiologiji. *Denotacija* (ili *designacija*) podrazumijeva osnovno značenje riječi, ekstenzivno ili eksplicitno - značenje koje prihvaćaju svi govornici nekog jezika), dok se *konotacija* naziva još i intenzivnim ili implicitnim značenjem riječi. Konotativno značenje podrazumijeva sve dodatne komponente leksičkog značenja, "nešto što se sastoji od svih komponenata leksičkog značenja koje pridodaju neku kontrastivnu vrijednost bazičnoj, obično designativnoj funkciji" (Zgusta 1991: 43). U leksiku sa konotacijom spada:

- a) emocionalno-ekspresivna leksika
- b) leksika sa određenom funkcionalno-stilskom markiranošću
- c) profesionalizmi
- d) neologizmi i arhaizmi
- e) žargonizmi, argotizmi
- f) dijalektizmi, egzotizmi, itd.

Dok je posao leksikografa da nađe kriterije po kojima će označiti leksiku sa konotacijama (velika je neujednačenost u postojećim rječnicima sa oznakama tipa vulg. - vulgarizam, pren. - preneseno, hipokor. - hipokoristik i slično), stilističara zanima opozicija neutralne i markirane leksike, njihovo funkcioniranje u jeziku i govoru, u pojedinim tipovima tekstova, u tekstovima nekog određenog autora i drugo.

Žargon

Žargonizmi su posebno zanimljiv sloj kolokvijalno markirane leksike. Pod žargonom (engleski termin je slang) obično se podrazumijeva specifična stilski markirana vrsta upotrebe jezika, i to vrsta koja se ograničava na određene socijalne grupe (po pravilu se susreće žargon mladih, studentski žargon - sa mogućom podjelom na žargone pojedinih studenata, pojedinih grupa mladih i slično). Može se govoriti i o žargonu pojedinih profesija (ljekara, advokata, profesora...), s tim što ponekad profesionalizmi prelaze u žargon i obrnuto.

Žargon je uvijek prostorno i vremenski ograničen, tako da neki žargonski elementi nakon izvjesnog vremena prelaze u neutralnu leksiku. Upotreba zastarjelog, prevaziđenog žargona sa stanovišta pripadnika žargonske grupe jednako je pogrešna i neprimjerena kao i upotreba kancelarizama u reklami ili kolokvijalizama u naučnom stilu.

Može se reći da žargonizmi parazitiraju na fonetsko-fonološkom i gramatičkom sistemu jednog jezika, a razlike se prate gotovo isključivo na leksičkom nivou.

Žargon ima više funkcija, prije svega sociolingvističkih: upotreba istog žargona svjedoči o pripadnosti grupi, dakle, jedan je od znakova za iskazivanje socijalne pripadnosti. Osim toga, žargon uvijek označava opoziciju prema neutralnom, pa prema tome i bezbojnom govoru većine; on označava bijeg od klišea, ponekad bijeg od svijeta odraslih i moćnih, a često i izražava težnju za jednostavnom komunikacijom naspram jeziku medija, škole, administracije. I proučavanje žargona i sam žargon jedno vrijeme su bili predmet kritike proskriptivnih tradicionalnih lingvista. Smatralo se, naime, da je žargon krivac za kvarenje jezika, naročito u slučajevima kada se u žargonu preuzima leksika iz drugih jezika.

Žargon se može pojaviti i u drugim stilovima, i to sa različitim funkcijama: stvaranje komičnog efekta, govorna karakterizacija likova, ubjeđivačka funkcija u reklami, osvježanje u novinskom stilu, naročito u omladinskoj štampi i u jeziku drugih medija.

Žargonizmi mogu biti riječi domaćeg ili stranog porijekla. Evo kako to funkcioniра u žargonu sarajevskih mladih:

- A) domaće riječi sa najčešće metaforičkom upotrebom (*žara* u značenju skupo; *bunaritilizbunariti* u značenju krasti; *truniti* - pričati dosadne, nepotrebne stvari);
- B) strane riječi, gdje dominiraju anglicizmi (*boss* - glavni, gazda, šef; biti *in* ili *out* - biti moderno, u trendu ili ne) i orijentalizmi (*srklet*, *jalija*, *jaran* islično).

Postoje pravi sinonimski žargonski nizovi: *udaren* - *opičen* u značenju lud, *pukao* - *otkačio* - *prolupao* (poludio, postao neorotičan). Pri tome kao sinonimi mogu doći leksemi i frazemi, npr. u značenju *odlično*: *mrak*, *strava*, *boli glava*, *pravo dobro*; *furati s nekim* - *biti u šemi* - *biti u relaciji* (zabavljati se s nekim).

Argotizmi se vezuju za sferu *argoa*, tajnog jezika marginalnih društvenih grupa (narkomana, lopova, kriminalaca i slično). Ponegdje se distinkcija između *argoa* i žargona ne uspostavlja, budući da su principi formiranja riječi isti. Mada su tajni jezici obično vezani upravo za "podzemlje" i za neki oblik nezakonitih radnji, oni uz to mogu imati i ludičku funkciju (npr. kod tajnih govora djece, kod šifriranog pisanja uz pomoć brojeva ili drugih simbola). I u takvim slučajevima upotreba tajnog jezika označava naglašavanje pripadnosti određenoj grupi (postoje i porodične varijante tajnog jezika, nedostupne ljudima izvan uske sredine te porodice), potrebu za bijegom od rutine svakodnevice i njenog ovora, potrebu za zabavom i poigravanje jezikom kao formu verbalne kreativnosti.

Specifičan oblik žargona jeste *šatrovački* govor, tj. takav govor kod koga se permutacijom slogova ostvaruje oneobičena leksika (*Đido mova* umjesto *Dodi vamo*; *škapu* umjesto *puška* i slično).

Umjesto zaključka, može se reći da žargon predstavlja svojevrsno jezičko osvježanje, dokaz postojanja jezičke kreativnosti, duhovitosti. Istovremeno, žargon postaje negativna pojava onda kada pojedinci u svom idiolektu ne posjeduju mogućnost prebacivanja sa koda na kod, tj. ne posjeduju stilističku kompetenciju.

Vulgarizmi i psovke

Psovke i vulgarizmi nisu obavezan dio razgovornog stila, ali u njemu se najčešće javljaju. U tim slučajevima razgovorni stil izlazi izvan norme. Zanimljivo je da nema mnogo istraživanja ovog aspekta jezičke upotrebe, vjerovatno upravo zbog izuzetno niskog prestiža vulgarizama i uvjerenja da je već samo istraživanje tog fenomena također "sniženo". Za lingvostilistiku, međutim, *svaka* forma u kojoj se jezik javlja, *svaki* varijetet i stil mogu i treba da budu predmet proučavanja.

Psovke i vulgarizmi pripadaju sferi emocionalnog i ekspresivnog govora, a izrazito su negativno markirane. Osim razgovornog stila, one se javljaju u književnoumjetničkim tekstovima u svrhu stilizacije i govorne karakterizacije likova. U tom stilu ovi jezički elementi mogu imati i funkciju stvaranja komičnog efekta. Posljednjih desetak godina psovke i "tabu"-riječi prodiru i u žurnalistički stil, u jezik medija, primarno u jezik omladinske i tzv. "žute" štampe, zatim u kontakt-emisije radija i slično. Jasno je da to širenje sfere upotrebe psovki i vulgarizama izaziva burne diskusije, od toga da li ih uopće treba uvrštavati u rječnike pa do mnogih pitanja njihove opravdanosti u nekom kontekstu. Prema D. Škiljanu u nekim aspektima vulgarizmi komunikacijski su efektivniji jer precizno imenuju predmete i pojave; "na drugoj razini, opscenosti postaju izvorom slikovitih metafora i ostalih tropa i figura koje također mogu, onima koji takva stilska sredstva vole, poboljšati saobraćanje jezikom. Ali na trećoj razini čestom i mnogostrukom upotrebom te se metafore sadržajno prazne i mogu označavati doslovno bilo što, pa se pretvaraju u puke poštapalice; to je i u svakodnevnom govoru najčešća funkcija psovke" (Škiljan 1989: 116).

Psovke su po pravilu kratke i sastoje se od samo jedne riječi ili od kratke fraze - mada se, kako to kaže Crystal, mogu zabilježiti i duže sekvence kod "vještih" psovača. Kao njihovi izvori najčešće dolaze riječi iz semantičkog polja seksa, ekskrecije i natprirodnog (pa i religijskog), iako se može prihvatiti tvrdnja da pravo značenje riječi iz psovki nije faktor koji uvjetuje njihovu upotrebu (Crystal 1994: 61). Funkcije psovki mogu biti raznovrsne - od načina za ispoljavanje frustracije ili reakcije na šok pa do ispoljavanja agresivnosti, dok u nekim slučajevima one predstavljaju svojevrsni znak pripadnosti nekoj grupi. Sociolozima ostaje da analiziraju većinu ovih pitanja, dok lingvostilistika može proučavati njihovu strukturu i mjesto u različitim tipovima diskursa.

Eufemizmi i tabu-riječi

Eufemizmi su na neki način u sistemu leksike suprotstavljeni vulgarizmima. Eufemizam, naime, podrazumijeva upotrebu riječi ili izraza koji zamjenjuju vulgarizme, psovke ili tabu-riječi; odnosno, eufemizmi se odnose na pojave i pojmove koji se smatraju suviše delikatnima (smrt, bolest, neke tjelesne funkcije, seks i slično).

Riječ *tabu* pozajmljena je iz tonganskog jezika, gdje znači "sveto" ili "nedodirljivo" (Crystal 1994: 8). Verbalni tabui poznati su u svim kulturama, a negdje su čak prošireni i na sferu ličnih imena (npr., u nekim australskim i novozelandskim plemenima ljudi dobijaju dva imena, jedno javno, a drugo tajno, za koje treba znati samo najugledniji član plemena i bog). Zanimljivo je da i u visokorazvijenim kulturama zapada postoji čitav niz tabua koji nisu samo u funkciji izbjegavanja "nepristojnih" riječi vezanih za seks ili tjelesne funkcije izlučivanja i slično (uporedi ovdje eufemistično: *Idem tamo gdje car ide pješice* umjesto *Idem u toalet.*), nego su odraz davnog straha da će se pomenom tabu-riječi dozvati nepoželjna pojava (smrt, životinja koja je predmet straha i slično). Odatle izraz "ono najgore" kao zamjena naziva bolesti koja izaziva strah ("rak").

Za stilistiku eufemizmi i tabu-riječi posebno su značajni zato što prelazi sa jednih na druge označavaju preključivanje sa jednog stila na drugi, iz sfere neformalnog u sferu formalnog registra. Stilističar može okarakterisati govor lika ili individualni stil nekog autora u zavisnosti od toga da li se upotrebljavaju vulgarizmi i tabu-riječi ili pak eufemizmi.

Morfofilistika

Morfofilistika proučava funkcionalno-stilsku markiranost morfoloških kategorija i ekspresivne vrijednosti tih kategorija. Između ostalog, može se govoriti o zastupljenosti vrsta riječi u pojedinim stilovima. Tako se npr. razlikuju nominalni (imenski) stilovi, u kojima dominiraju imenice (naučni, administrativni stil, neki žanrovi žurnalističkog stila), i verbalni (glagolski) stilovi (razgovorni stil, podstil drame), a između njih raspoređuju se i ostali stilovi.

Slično je i sa drugim vrstama riječi i morfološkim kategorijama (npr. može se u okviru veznika govoriti o stilski neutralnima i stilski markiranima - sniženo, zvanično, arhaično i sl.). U okviru uzročnih veznika jasno se razlikuju neutralni veznici i oni koji su specijalizirani za upotrebu u zvaničnim stilovima - naučnom, publicističkom i sl.: na osnovu toga što, usljed toga što, s obzirom na to što itd.

Osim toga, morfofilistika proučava gramatičku sinonimiju općenito i po pojedinim kategorijama i vrstama riječi. Gramatička sinonimija zanimljiva je sa stilističkog, ali i semantičkog stanovišta, budući da se upravo na značenjskom planu uspostavlja najznačajnija distinkcija između pojedinih formi koje ulaze u sinonimski red.

Provjera modela : Ekspresivne mogućnosti ličnih zamjenica u književnomjetničkom stilu

Kao uzorak istraživanja izražajnih mogućnosti neke morfološke kategorije može poslužiti ispitivanje ekspresivne upotrebe ličnih zamjenica u književnomjetničkom stilu. Lične zamjenice nisu slučajno odabrane: one su veoma složena kategorija, mnogo složenija nego što se misli u "humboltijanskoj tradiciji", sklonoj da ih posmatra kao najprimitivniji i najelementarniji nivo jezika. O njihovoj složenosti svjedoči i činjenica da ih djeca kasno usvajaju, a u afaziji se gube veoma rano (Jakobson 1957: 2). Dovoljno je kao primjer ukazati na dva njihova aspekta: frekventna upotreba ličnih zamjenica i njihove stilogene mogućnosti u poeziji.

U bosanskom, hrvatskom i srpskom jeziku lični glagolski oblik može poslužiti kao pokazatelj lica, tako da se lična zamjenica može često izostaviti u svim funkcionalnim stilovima. Dapače, najčešće je neutralan upravo oblik bez lične zamjenice - još je davno ukazano kako se "lične zamjenice *ja, ti, on* obično... izostavljaju kad na njima nije sila govora" (Maretić 1963, 499). Upravo zato povećana frekvencija zamjenica može se smatrati odstupanjem od norme, tj. po pravilu je stilski markirana.

Može se izdvojiti zanimljiv primjer - Krležina drama "U agoniji", gdje pratimo neuobičajeno čestu stilogenu upotrebu, kao u narednim rečenicama:

Molim *te, ja* govorim vrlo mirno! *Mene* boli glava, ali *ja* znadem što govorim! *Ja* sam htjela njegovu smrt... (Krleža, 255)

Ja znadem, *tebi* se žuri, *tebe* čekaju, *ti* si poslovno spriječen, *ti* nemaš vremena, *ti* si već trideset puta pogledao na sat, no uza sve to, *ja* sam u takvoj situaciji, da *ja* moram govoriti s *tobom*, Ivane. (Krleža, 225)

U konkretnim primjerima frekventna upotreba zamjenica u funkciji je slikanja psihičkog preživljavanja lika, njegove potrebe za fokusiranjem pažnje na suodnos *ja/ti*, tako da gotovo možemo govoriti o svojevrsnoj figuri dodavanja, o svjesnom pleonazmu. Budući da je ovaj postupak i inače čest u Krležinim dramama, te ponekad čini njegove dramske dijaloge artifičijelnima, može se govoriti i o drugim njegovim funkcijama: prvo, kao prikazivanje utjecaja njemačkog jezika na govor likova (u tom je jeziku lična zamjenica neophodna), što je jedan vid govorne karakterizacije likova; drugo, kao specifičnu crtu piščevog idiolekta.

U poeziji lične zamjenice mogu postati važno stilogeno sredstvo s obzirom na to da one nerijetko čine osnovno kompoziciono jezgro teksta ili da se pak supstantiviziraju i dobijaju nove semantičko-stilističke konotacije. U takvim slučajevima zamjenica može dobiti "snažno izražen autosemantički karakter, maksimalno udaljen od svake ideje supstituta", tako da lirski junak u poeziji zapravo biva lišen svih drugih koordinata, "u potpunosti je predstavljen zamjenicom" (Siljman 1970: 84).

Opozicija *ja - ti* često je osnovno kompoziciono jezgro lirske poezije (moguće su i mnoge druge opozicije: *mi - vi*, *mi - oni*, *ja - on/a*, *ti - on/a...*). Evo kako je to realizirano u Dizdarevoj pjesmi *Polifem*:

Ti si velik
 Strašan
 U veličini svojoj
 Ti si
 Jak
 Do boga
 A ja
 Niko
 I ništa

 To ključ je
 Za Tebe
 Pa
 Ipak
 Moj si
 Da ne bih
 Tvoj

 Bio...

(Dizdar, 41)

Jednostavna forma, "ogoljenost" izraza, škrtoš u izboru leksike samo pojačavaju ekspresivnost zamjenica u pjesmi. I dvije vrste zamjenica, lične i prisvojne, međusobno su u opoziciji: lične zamjenice kao da ukazuju na dominaciju lirskog "ti", dok prisvojne zamjenice upućuju na neočekivani obrat i konačnu nadmoć lirskog "ja".

Opozicija ličnih zamjenica može postojati kao stilski postupak i u prozi - u narednom primjeru suprotstavljene su zamjenice *ti - oni*:

Eto kakav si, i šta onda znači tvoje izdvajanje od svih, to tvoje bezizuzetno "ti i oni"! *Tvoji* moj-nakloni samom sebi! "*Ti*" si um, ukus, poezija, etika, filozofija, a "*oni*" su divljina i divljaštvo, maloumlje i bezumlje (...) "*Ti*" si, u karajezeru, usamljenoj bari u polju lokvanj koji se izvio iz barskog mulja i u rađanje sunca otvara se nebu, a u zalazak zaspiva snom pravednika, a "*oni*" su ta baruština, tmasti barski mulj i ustajala barska voda, pun smrada i gmizavaca, kojima se ne zna ni ime.

(Kulenović 210-202)

Značaj ličnih zamjenica za stilistiku svakog teksta vidi se i iz ovih nekih naznaka njihovih stilogenih i ekspresivnih mogućnosti. Zanimljiva je i njihova distribucija u različitim tipovim tekstova:

Gramatička sinonimija i gramatička metafora

Već je ranije bilo riječi o problemu odabira kao centralnom stilističkom problemu, a time i o problemu sinonimije, i to široko shvaćene sinonimije kao pojave koja djeluje na svim jezičkim nivoima. Ipak, postoji još dosta suprotstavljenih shvaćanja gramatičke sinonimije - između ostalog, da li su svi slučajevi gramatičke sinonimije ujedno i stilistički relevantni. Za stilistiku su daleko manje zanimljivi slučajevi tzv. *sistemske* sinonimije, pod kojom se podrazumijeva podudaranje osnovnih značenja dvaju oblika, nego slučajevi *kontekstualne* sinonimije, kod koje se uspostavlja bliskost osnovnog značenja neke forme sa sekundarnim, perifernim značenjem druge forme ise kategorije. Upotreba jedne forme u svom perifernom značenju ujedno se naziva i *gramatičkom metaforom* ili pak *transpozicijom* te forme (npr. upotreba prvog lica množine u značenju prvog lica jednine, upotreba prezenta za opisivanje događaja iz prošlosti i sl.). Kada govorimo o kontekstualnoj sinonimiji, uvijek imamo u vidu cijeli sinonimski niz, tj. suodnos između osnovnog, neutralnog oblika, i njegovih markiranih sinonima. U takvom sinonimskom nizu forme se mogu razlikovati semantičkim i/ili stilskim nijansama, s tim što je jedna od njih neutralna, a druge markirane.

Posebno je razvijena sinonimija lica i sinonimija vremena, te nešto manje sinonimija roda i broja, a njihovu važnost i stilogenost priznavala je već i tradicionalna retorika, nazivajući ih figurama - *enalagama* (Zima 1880/1988, 209). Kao ilustracija poslužit će sinonimija lica.

Sinonimija lica

Moderna retorika sinonimiju lica naziva još i figurom povazanom sa pošiljaocem i primaocem informacije. Budući da svaki iskaz potječe od govornika (pošiljaoca informacije), najviše je mogućnosti za zamjenu forma prvog lica jednine drugim formama.

Pogledajmo karakteristične oblike kojima se može zamijeniti forma prvoga lica jednine:

1) Prvo lice množine

Ovdje spadaju različiti slučajevi, a najčešće tzv. *autorsko mi* u naučnom i publicističkom stilu (U prethodnom tekstu pokazali smo da...; Smatramo da je ovo zaseban fonem...). Takvo *mi* još se naziva i *mi skromnosti*, jer je prvobitno imalo tu ulogu, budući da se *ja* smatralo suviše neskrumnim. Drugi je slučaj tzv. *kraljevsko mi*, kojim kraljevi i carevi izražavaju svoju radnju. Vjerovatno je ova forma potekla u starom Rimu, za vrijeme trijumvirata, kada su svi aktovi i govori potpisivani i držani u ime sva tri vladara, a kasnije je preraslo u ustaljenu formu. Emocionalno -ekspresivnu markiranost imaju iskazi u razgovornom stilu, kada govorno lice izražava uvrijeđenost ili, nekad, šalu, npr. Nismo ni mi baš naivni,

2) Drugo lice jednine ili množine

Drugo lice jednine ili množine u značenju prvog lica jednine ili uopćenog lica ovdje će se posmatrati kao jedan tip komutacije, budući da 2.1. i kada izražava govornikovu radnju uvijek nosi semantičku nijansu uopćavanja radnje; vice versa, kada mu je osnovna funkcija izražavanje uopćenog lica, ono uvijek djelomično izražava i radnju govornog lica. S ovim je u vezi i često ukrštanje tačaka gledišta u ovoj figuri.

Govorno lice služi se ovom transpozicijom onda kada želi približiti recipijentu/recipijentima svoje iskustvo, svoje doživljaje. Jednostavniji, manje figurativan tip te figure bilježi se u unutarnjem monologu lika, datom u formi prividnog dijaloga (ponekad se susreće i tzv. alter-ego):

Podlac **si ti**, govorim **sebi**, i to od one vrste podlaca koja nikoga ne bi gurnula u vodu, ali mu ne bi ni pružila ruku kad se topi. (...) Eto kakav **si**, i šta onda znači **tvoje** izdvajanje od svih, to **tvoje** bezizuzetno "**ti i oni**"! **Tvoji** moj-nakloni samom sebi! "**Ti**" si um, ukus, poezija, etika, filozofija, a "oni" su divljina i divljaštvo, maloumlje i bezumlje (...)

(KULENOVIĆ, 200-202)

Pokušavajući da sebe vidi sa strane, objektivno, u takvom dijalogu govorno lice kao da svoju tačku gledišta razdvaja na dvije različite tačke, tako da se stvara poseban efekat začudnosti i na tom planu. Ekspresivnost je ipak veća u narednom primjeru:

Zapali žudnja stegna i tabane, pa ili poći u svijet, ili se odreći i kuće i svijeta. Moždane se uspušile, **misliš** - čeka sultan da **te** daruje srmali tokama i čelenkom. Drumovi zovu da ih **blagosloviš** tabanima, a oni da **ti** pod noge zlato i slavu u pregrštima prospu. (...)

Pođeš,

kad ono... radi slave drugih, u crva se **pretvoriš**. Radi imetka nadređenih, **ostaneš** gladan kao džamijski golub. **Dođeš** pameti i **zaželiš** kuću i zemlju. Ili **lipšeš** prije nego što pameti **dođeš**. **Vratiš** se ili **ne vratiš**. Ako se **vratiš** kući, ili sebi - svejedno, **ne nađeš** je i **ne nađeš** se baš posve. Zemlja **te** zaboravila, a kad **te** pozna, srdito se svadi s **tvojim** rukama i odbije ih. U dosadi ponekad **zažališ** za drumovima, pa kuća postane tijesna kao samica u zindanu. **Zakoračiš** da pođeš, ali **ti** padne na um: otac je vrištao u ropcu o nekakvim vodama. Uhvati **te** strah od koga noge obamru.

(SUŠIĆ, 39)

U tekstu dominira uopćeno značenje drugog lica jednine, ali istovremeno iz konteksta postaje jasno da se forme drugog lica odnose i na govornikovu radnju, na radnju prvog lica jednine, budući da se izražava njegovo vlastito iskustvo i pridaje mu se općeljudsko značenje. Takva ambigvitnost tumačenja pojačava figurativnost teksta.

Razumijevanju prirode ove komutacije može doprinijeti i zanimljivo gledište B. Z. Lobačova, prema kojem je svaki iskaz u prvom licu jednine usmjeren prije svega na "samoiskazivanje" govornog lica, tj. egocentričan je, dok upotreba drugog lica u tom značenju svjedoči o usmjerenosti govornog lica na sugovornika, znači, "alteregocentrična" je (Lobačov, 1983). Isti autor iznosi i hipotezu o većoj alteregocentričnosti nekih jezika u odnosu na druge, što je već teško dokazati samo na osnovu ove komutacije. Ostaje nesumnjiva činjenica da je zamjena prvog lica drugim stilogenija, začudnija u onim jezicima kojima je manje svojstvena (Lobačov navodi primjer francuskog jezika), a manje stilogena tamo gdje je veoma frekventna i ima malo gramatičkih ograničenja upotrebe (npr. u ruskom jeziku). Isto tako, vrijedi još jednom naglasiti da se u takvim slučajevima uvijek govorno lice pokušava približiti adresatovoj tački gledišta, odnosno pokušava spojiti svoju i adresatovu tačku gledišta. Ovako udvostručena figura snažno je konektorsko sredstvo u tekstovima koji su oko nje organizirani, što pokazuje i prethodni primjer.

3) Treće lice jednine - prvo lice jednine

Treće lice jednine može u svakodnevnom govoru doći kao izraz govornikove ljutnje, uvrijeđenosti ili pak nekog drugog emocionalnog stanja, kada trećeim licem formalno pokazuje udaljavanje od prvoga lica, npr.

E, neće više vas majka moliti! (govori majka djeci)

Nije Mujo mačji kašalj! (govori Mujo o sebi)

Zanimljivo je pogledati i neke druge slučajeve sinonimije lica, koji su vezani za izražavanje radnje adresata ili pak trećeg lica. U tom smislu česta je sinonimija ličnih i bezličnih formi.

Komutacija lično - bezlično

Ova zamjena odlikuje se izražavanjem radnje učesnika u komunikaciji (i tzv. "trećeg lica") različitim bezličnim konstrukcijama.

Bezlične se konstrukcije mogu podijeliti u dvije skupine:

a) bezlične konstrukcije **sa** referentnošću na lice, i

b) bezlične konstrukcije **bez** referentnosti na lice (Scholz, 1973).

U sinonimiji lica ovaj drugi tip bezličnih konstrukcija dolazi kao sinonimičan ličnim. Zanimljivo je pogledati varijacije ove komutacije.

Naredni primjer pokazuje bezlične "se- rečenice" u funkciji trećeg lica jednine:

Umire Jukić. (...) Antipatični, tuđi Beč, s kojim **se je** cijeli život **tuklo**, za koji **se** čitava života **znalo** da dobro iz njega neće; sjajni, cesarski, biskupski Beč, u kojem **se je** nekad davno - u jednom trenu slabosti volje - **htjelo** abdicirati, pobjeći, umiriti, a sad **se je došlo** da **se** u njemu **umre**... Beč iz kojega su se (...) otvarale zanesene perspektive na čitav onaj dolje dragi i ukleti prostor, i kada **se** još tvrdo **vjerovalo** u tlapnju...

(LOVRENOVIĆ, 113)

I ovdje se vidi da se komutacijama često pridružuje figura tačke gledišta. Naime, cijeli je monolog u formi nepravog upravnog govora, u kojem se ukrštaju govor lika i pripovjedačev govor, tako da "se-rečenica" dolazi zapravo u funkciji semantičkog prvog lica, što pokazuje usloženost piščevog postupka u ovom pasusu, kao i visok stupanj začudnosti u njemu.

Kako objasniti razloge postojanje ovakve figure i njenu funkciju? Jednostavno, bezlične rečenice umjesto ličnih potenciraju ili činjenicu da je govorno lice (ili neko drugo lice) nemoćno da svjesno djeluje, budući da njegovo djelovanje otežava "viša sila", vanjske okolnosti kojima se to lice ne može suprotstaviti ili izražavaju potrebu da se umanjí značaj lica za neku radnju. Tako se u prethodnom pasusu ponovljenom figurom komutacije s jedne strane izražava koneksija teksta, a s druge strane Jukićev odnos prema vlastitom životu, prema pokušajima da se suprotstavi moćnim silama; ujedno je to i pokušaj da se ti pokušaji sagledaju sa distance, da se izađe izvan vlastitog "ja".

Potpuno obezličenje putem infinitivnih rečenica i pasivnih konstrukcija sa trpnim glagolskim pridjevom također može postati figurom u tekstu. U slijedećim primjerima to se može pratiti u odlomcima iz dramskih tekstova:

Defterdar: (...) Pismo venecijanskom duždu u vezi udvostručenog karantina za trgovce iz Azova...

Sokolović: **Potpisano! Raspravljeno.** Dalje.

Defterdar: Raspis svim kadijama, askerima i...

S. : (...) tri pisara koji su najodgovorniji za zakašnjenje raspisa, **kazniti! Poslati** ih u vojsku na granicu prema Karabogazu. Dvije godine! Dalje!

(...)

S.: (...) Za prekosutra **sastaviti** spisak odgovornih i prijedlog - koga na galiju, koga u graničnu službu...

(SUŠIĆ, V, 297)

Duško: Bil' malo bureka, Ivane?

Ivan: **Zabranjeno**. Bil' malo rakije?

D: **Zabranjeno**, Ivane.

I: Duško, bil' volio?

D: **Zabranjeno**.

(...)

I: Trči!

D: **Zabranjeno!** Gazi travu!

I: **Zabranjeno!** Hrani psa!

D: **Zabranjeno!** Pljuj po podu!

I: **Zabranjeno**. Duško!

D: Ivane!

I: **Letjeti!**

D: **Zabranjeno!**

I: **Psovati!**

D:**Zabranjeno!**

I: **Lagati!**

D:**Zabranjeno!** Ivane!

I: Duško!

(Dozivaju se iz ogromne daljine)

D: **Puzati!**

I:**Zabranjeno!**

D: Istina!

I: **Zabranjeno!**

D: **Ubiti!**

I: **Pušiti!**

D: **Znojiti se!**

I: **Misliti!**

D: **Htjeti!**

I: **Povraćati!**

D: **Slutiti!**

I: **Ispariti!**

D: **Pocrveniti!**

I: **Imati!**

D: **Moći!**

I: **Biti!**

(STOJANOVIĆ, 525-526)

U odlomku iz Sušičeve drame infinitivne i pasivne konstrukcije potenciraju naredbe i predstavljaju stilizaciju administrativnog govora (više o njihovoj funkciji vidi u: Stevović, 1974). S druge strane, u govoru lika one služe izražavanju njegove tačke gledišta na frazeološkom planu, dajući njegove govorne, ali i psihološke karakteristike (riječ je o čovjeku koji je navikao da naređuje, vlada, upravlja, koji u državnim poslovima nema vremena za subjektivan, ekspresivan stav što bi se mogao izraziti formama prvog i drugog lica).

U Stojanovićevom tekstu ponavljanje infinitivnih i pasivnih konstrukcija ne izražava samo naredbe kojima se junaci moraju povinovati i koje daje neka neimenovana grupa lica, "viša sila" ili "sudbina". Te konstrukcije ukazuju i na svijest likova da bolest dovodi do njihovog postupnoga obezličanja, tačnije, ove konstrukcije izražavaju njihov krik zbog tog obezličanja što im prijeti (odatle i eksklamativne infinitivne konstrukcije). Već je ukazano na to da između svih glagolskih oblika infinitiv "nosi minimum gramatičke informacije. On ništa ne govori o učesnicima narativnog događaja ili o relaciji tog događaja prema drugim narativnim ili govornim događajima" (Jakobson, 1957: 9). Upravo posljednji glagol, glagol **biti**, kao da je najjači izraz takve opće, gramatički minimalne informacije, te on zatvara niz gotovo kao vrhunac gradacije. Presijecanje infinitivnih konstrukcija sa ponavljanjem pasivnog "zabranjeno" samo dodatno pojačava osnovni cilj, a ujedno oba tipa konstrukcija svjedoče o presijecanju tačke gledišta likova sa tačkom gledišta likova neke "više sile" koja kao da upravlja njihovim životima. Odatle i njihov pokušaj samoubistva treba čitati i kao pokušaj uzimanja sudbine u svoje ruke, konačan otpor prema obezličanju i gubljenju vlastitoga "ja".

Obezličanje je frekventan tip sinonimije lica, a zastupljeno je u razgovornom stilu, kao u primjerima:

- Kako si mi? -Ma, *nema se* snage. / Ma, nemam snage. -- Što vas nema kod nas? - *Nema se* vremena (u značenju *nemamo*).

Baš smo se sinoć proveli. *Pojelo se, popilo, zaplesalo.*

U književnoumjetničkom stilu ova figura dolazi u govoru likova (u upravnom i nepravom upravnom govoru), manje u autorskom govoru. Stilističke funkcije obezličanja mogu biti različite, a najčešće služi da "emocionalizira narativne dijelove" (Scholz, 1973).

Treće lice jednine u značenju drugog lica

Postupak stvaranja začudnosti može se pratiti i onda kada se adresatova radnja izražava formom 3.1. jednine. Najčešća varijanta ove figure jeste izražavanje negativnog stava govornoga lica prema adresatu putem prebacivanja u formu trećeg lica, "ne-lica" prema Benvenistu. Govorno lice tada govori o adresatu kao da je on odsutan, kao da glasno govori svoje misli, a ne obraća se sugovorniku (majka govori djetetu: "Sto puta sam **joj** rekla, a **ona** opet jedno te isto..."), čime se potencira negativan, ponekad i prezriv odnos prema njemu.

Sintaksostilistika

Sintaksička stilistika ispituje sve stileme na sintaksičkom nivou, proučava njihovu funkcionalno-stilsku i ekspresivnu markiranost. U ovom dijelu iz dosta obimne problematike može se izdvojiti nekoliko zanimljivih pitanja: prvo, funkcionalno-stilske diferencijacija sintaksostilema i sintaksička sinonimija, zatim funkcioniranje dekomponiranih predikata, opozicija nominalnih i verbalnih stilova, a pored toga i različiti postupci ekspresivne sintakse (elipsa, parcelacija, inverzija i slično).

Dekomponirani predikat i funkcionalno-stilska markiranost

Dekomponirani predikat sastoji se od jedne glagolske kopule ili semikopulativnog glagola i glagolske imenice u zavisnom padežu, a po pravilu je sinonimičan prostom glagolskom predikatu. Na taj način postoje parovi: vodi borbu - bori se; vrši ispitivanje - ispituje; uzeti učešće - učestvovati; dodijeliti nagradu - nagraditi; davati savjete - savjetovati. Ponekad dekomponirani predikat nije moguće zamijeniti prostim predikatom, ili pak izražava drugu nijansu značenja (*baciti pogled* ima dodatnu komponentu kratkotrajne, brze radnje u odnosu na *pogledati*). U većini slučajeva, međutim, riječ je o sintaksičkim sinonimima, koji pokazuju različitu stilsku markiranost. Primjeri sa dekomponiranim predikatom frekventniji su u zvaničnim stilovima, a njihova upotreba u razgovornom stilu obično pokazuje da govornik ne posjeduje dovoljnu stilističku kompetenciju, kompetenciju koja uključuje preključivanje sa jednog potkoda na drugi. U svakodnevnoj konverzaciji predikat *izražavam žaljenje* umjesto *žalim* signalizira ili govornikov pogrešan stilski odabir ili je intencionalno upotrijebljen da bi se stvorio komičan efekt, da bi adresat percipirao takvu upotrebu kao poigravanje jezikom.

Dekomponirani predikat samo je jedna od pojava koje su dio tendencije ka nominalizaciji u jeziku. Pod nominalizacijom se općenito podrazumijeva pojavljivanje nominalnih sredstava umjesto verbalnih (Radovanović 1990:42). Evo nekoliko karakterističnih primjera:

Postojanje tendencije neprijavlivanja gostiju - postoji tendencija da se gosti ne prijavljuju;

Pokazivanje sposobnosti dugog pamćenja/ pokazivao je sposobnosti dugog pamćenja (prema Radovanović 1990:31).

Ova je pojava dosta zastupljena u različitim evropskim jezicima, a po pravilu je karakteristična za neke funkcionalne stilove. Naime, nominalizirani iskazi frekventniji su u pisanim tekstovima, a od stilova za njih su najpogodniji administrativni stil, publicistički (naročito politički žanrovi), naučni i donekle novinski. U tom smislu za ove stilove se može reći da su *nominalni*, dok su recimo razgovorni i književnoumjetnički stilovi *verbalni*.

Upotreba nominaliziranih iskaza vezuje se za situacije i sfere komuniciranja u kojima se iskazuju statične, impersonalne, apstraktne informacije, dok su radnja, konkretni vršilac radnje, uvjeti pod kojima se radnja odvija manje bitni (ili se žele takvima predstaviti: uporedi čestu primjedbu da su neki politički govori, referati suviše uopćeni, generalizirajući a time i neobavezujući). U novinskim naslovima (pa i u naslovima naučnih i drugih tekstova) ovo je jednostavno obrazložiti potrebom da se imenuje (ili, u skladu s temom, *potrebom imenovanja*) neka pojava, tema, događaj i slično.

Postupci ekspresivne sintakse

Postupci ekspresivne sintakse mogu se nazvati i sintaksičkim figurama, budući da uvijek nastaju operacijama oduzimanja, dodavanja ili permutacije. Mada su najviše proučeni u književnoumjetničkom stilu, ovi postupci zastupljeni su u svim stilovima i žanrovima kojima je ekspresivnost svojstvena.

Elipsa

Pod **elipsom** retoričari podrazumijevaju dokidanje pojedinih dijelova iskaza, "a prava je retorička elipsa ona u kojoj se izostavlja čitav dio iskaza inače sintaktički nužan" (Škiljan, 1985: 25). Neke su elipse rezultat umanjivanja ili dokidanja redundance u iskazu, te se ne mogu smatrati figurativnima. Takav je slučaj čest sa odgovorima na pitanje, npr:

– Gdje ste ostavili potvrdu?

– Na stolu.

Ovakav odgovor jeste čista rema, a kontekstualna uključenost omogućava izostavljanje redundantnih dijelova. Odgovor *Ostavila sam potvrdu na stolu* doimao bi se kao nepotrebno opširan, redundantan, neprirodan. Zbog toga prvi odgovor sintaksički jeste eliptičan, ali sa retoričke tačke gledišta nije figurativan. Čak bi se potpuni odgovor mogao smatrati ili stilistički markiranim, nastalim operacijom dodavanja, ili sa aspekta komunikativne upotrebe pogrešnim.

U narednom primjeru zanimljivo je funkcioniranje elipse, ali i nekih njoj srodnih figura:

Dakle, ja sam stajao pred njim na divanu, a pismo je već putovalo!... A i ono sa stola..., Francuz..., i ono je već u Stambolu, sigurno?!... Zato Omer-paša onako!... A ja njemu "Slavodobitnicu"!... Njemu "Slavodobitnica", meni smrtovnica! I - šta bi sad Jukić? U Goru? U Austriju?!... Miš u rupi!... Bjegunac!... ali, ne... Ne može... Nije, zar, to sve baš tako!... Ne može to... to sigurno konzul prepada Martića, a njega nije teško... A ako ipak?... Zašto bi paša onako vrdao?... Ali, ne, ne, ne...

(LOVRENOVIĆ, 75)

Kao tipične elipse u tom monologu dolaze rečenice u kojima je izostavljen predikat:

"Zato Omer-paša onako!" (može se rekonstruirati predikat iz niza glagola: *postupa, čini, radi, reagira, govori...*)

"A ja njemu 'Slavodobitnicu'?" (*dao, poklonio, uručio...*)"

Figurativnost i počiva na potrebi čitaočevog nužnog angažmana u pronalaženju elidirane komponente, te na izboru između niza leksema iz određenog semantičkog polja, u čemu je osnovni oslonac kontekst. Pri tome treba naglasiti da elipsa ponekad može stvoriti i ambigvitetan smisao, što pojačava njen efekt začudnosti.

Najčešća funkcija elipse jeste prikazivanje spontanog, emotivnog, nepripremljenog govora, povremeno i stvaranje patosa. Istovremeno, ona često stilizira razgovorni stil i njegovu težnju ka maksimalnom ukidanju redundance.

U prethodnom primjeru zastupljena je još jedna figura srodna elipsi - **reticencija (reticence; aposiopea)**. Ona bi se mogla samtrati i podvrstom elipse, mada u tradicionalnoj retorici nju obično smještaju u figure sadržaja, a ne izraza, te je smatraju vrstom metalogizama (Dubois, Edeline, 1986: 132), odnosno figurom "sužavanja misli" (Zima, 1880: 124). Reticencija je figura nezavršenih rečenica, prekinutih iskaza, najčešće sa ciljem prikazivanja snažnih uzbuđenja. Takve su prekinute rečenice u prethodnom primjeru:

"Ali, ne... Ne može... (...) Ne može to..."

Nižu se nedovršene rečenice, kao da bi glasno izgovorena cijela misao izgledala suviše strašna, nepodnošljiva. Ovom se figurom prikazuje i brza smjena radnji, razmišljanja, burne emocije, doživljaji...

Bliskost reticencije i elipse pokazuje i naredna rečenica, u kojoj druga adverbzivna klauza može biti smatrana i elipsom (izostavljen je predikat koji se daje rekonstruirati, jer je isti kao u prvoj klauzi - "prepasti"), ali i reticencijom (klauza je naglo prekinuta):

"To sigurno konzul prepada Martića, a njega nije teško..."

Dakle, i elipsa i reticencija imaju sličnu funkciju u tekstu: one tekst čine začudnim, skreću čitaočevu pažnju na samu formu iskaza, tj. teksta, te je njihova funkcija, kao i funkcija figura općenito, poetska, odnosno retorična. Istovremeno, one signaliziraju i raspoloženje kakvo se želi tekstem stvoriti, a po pravilu signaliziraju i o kakvom se tipu teksta radi (najčešće je to upravni govor, monolog).

Normativne rečenice

Mada su sa sintaksičke tačke gledišta **nominativne rečenice** samo jedan tip jednokomponentnih prostih rečenica (shema im je cop N1), sa stilističko-retoričke tačke gledišta one su markirane i također se mogu smatrati figurom. Kod njih se ne može govoriti o "izostavljenom predikatu", jer jedini glavni član - nominativna riječ ili sintagma - preuzima na sebe predikativnost, a opća semantika tih rečenica jeste **postojanje predmeta ili predmetno predstavljene pojave, radnje, stanja** (Švedova, Lopatin, 1989: 454). I u novijoj retoričkoj literaturi naglašava se da u njima "ponekad glagol kao da je prisutan u formi imenice - on predaje imenici svoj smisao i dio svojih funkcija" (Dubois, Edeline, 1986: 134).

U retorici se ponekad nominativne rečenice smatraju podvrstom elipse, budući da je cijeli izraz sažet, predstavljen nominacijom, imenovanjem.

Kiša. Lišće kao poklana perad, truhlež okrajaka, triangulacija i logaritmi, zelena salata i ocat, jedna tetka u augustu, riječ: konzekvenca, nečiji smijeh, zreo, krupan zalazak sunca i hlad riječnog meandra, jedan požar u snu, nagla očeva smrt, brojni obrasci kojima se pravda život, slojevita šutnja i vježbe iz grametrije, ahatsko klatno instrumenta u mozgu, taj klempavi šef ekipe i otkaz u zelenoj koverti; (...) i ova ulica, ovaj grad, ovaj obris neba, ovo prazno popodne i odmjeren korak i svijet u čaroliji oka.

(Isaković, Antologija, 301)

Ova figura, vidi se i iz citiranog primjera, nominalizirano predstavlja zbivanja, stanja (često su to zbivanja u prirodi ili smjena dinamičnih zbivanja). Pažnja se pri tome fokusira na pojave, na njihovo nominalizirano imenovanje, ne i na vršioce radnje, niti na samu radnju ("poneki čudan izdah"). Odatle njena zastupljenost u opisnim dijelovima teksta.

Nominativne rečenice zastupljene su u različitim stilovima, a posebno je ekspresivna njihova upotreba u poeziji. Poznate su pjesme koje su zbog odsustva glagola, tj. zbog isključivog nizanja nominativnih rečenica, u ranijim epohama izazivale svojevrsnu buru (pjesma ruskog pjesnika A.A. Feta "Šopot, robkoe dyhan'je") i predstavljale primjer kada je začudnost prevazišla svoj uobičajeni stepen i bitno narušila postojeći sistem, postojeću "normu odstupanja". I inače je deglagolizacija jedan od stilogenih postupaka u poeziji, još jedan vid gramatičke poezije.

Parcelacija

Parcelacija se kao pojava ekspresivne sintakse relativno nedavno počela izučavati. Pod parcelacijom obično se razumije realizacija jedne rečenice u više tekstovnih jedinica (ili jednog iskaza u nizu intonaciono izdvojenih segmenata međusobno odvojenih tačkama) - (Aleksandrova, 1984:211). Znači, za parcelaciju su nužna dva uvjeta: prvi je intonacioni - jezična jedinica mora biti interjunktorno autonomizirana, dok je drugi pozicioni - jedinica traži sintaksičku postpoziciju (Radovanović, 1974). Usljed toga izdvaja se bazna komponenta, gramatičko-strukturalno samostalna, i parcelat, koji je strukturalno uvjetovan baznom komponentom. Uz jednu baznu komponentu može doći i više parcelata, a oni međusobno mogu biti u odnosu koordinacije ili subordinacije (i tada jedan parcelat ima ulogu druge bazne komponente za naredni parcelat). U narednom primjeru čitav niz parcelata vezuje se za jednu jedinu baznu komponentu, a sami parcelati međusobno su koordinirani:

I jedno i drugo se u bolnici nagledalo svega. Raskomadanih tijela. Krvavih pelena. Razrogačenih pogleda očeva koji u naramcima drže svoju mrtvu djecu i traže pomoć od njih. Majki, i samih obliivenih krvlju, koje sopstvenu bol ne osjećaju od boli što razara tijelo njihovog čeda. Majki zanimjelih. Majki koje vrište. Majki koje se tiho mole.

(CORRIDOR, septembar 1994, 12)

Ovdje su parcelirani bliži objekti, koji su svi supsumirani pod sadržaj objekta **svega**, navedenog u baznoj komponenti. Na taj način parcelirani su **kumulirani** objekti, koji, budući da su asindetski pripojeni uz baznu komponentu, svakako nose i figurativnost **asindeta**. Osim toga, četiri posljednja parcelata strukturirana su kao anafore ("majki"), tako da je figurativnost teksta višestruka, a time i njegova začudnost. Parcelacija ima za funkciju naglašavanje važnosti svakog elementa, isticanje sadržaja svakog pojedinog parcelata, čime se pojačava emocionalnost i retoričnost teksta. Važno je naglasiti i to da u aktualnom raščlanjivanju rečenice parcelacija uvijek čini njen rematski dio, iz čega slijedi da u prethodnom tekstu rematski dio znatno dominira nad tematskim.

Budući da parcelacija ponekad asocira na elipsu, treba ukazati na osnovne razlike između tih dviju figura. Prije svega, parcelati se lako učlanjuju u prethodnu rečenicu, a eliptične rečenice to ne mogu, npr:

Kraj drugog kreveta linija. Posuđena. K'o i televizor. K'o i rerna s "koletima". Na podu blješti jambolija. A prema izlazu hodničić sa dva golema plakara. Poluprazna.

(CORRIDOR, septembar 1994, 10)

Jednostavnim uvrštavanjem dobijaju se rečenice:

Kraj drugog kreveta (stoji) linija, posuđena k'o i televizor, k'o i rerna s "koletima", na podu blješti jambolija, a prema izlazu (je - M.K.B.) hodničić sa dva golema poluprazna plakara.

Osim toga, i parcelat i bazna komponenta jesu iskazne realizacije jedne rečenične strukture, dok su eliptične rečenice informaciono autonomne i svaka elipsa je zasebna rečenica u odnosu na rečenice koje je okružuju.

Dodatna ekspresivnost parcelacije rezultat je i ritmičko-intonacionog izdvajanja parcelata u odnosu na baznu komponentu, što je svakako uvjetovano postojanjem tačke i pauze koju ona predstavlja. Tekstovi u kojima se ovaj postupak pojavljuje zbog toga su uvijek specifično ritmički naglašeni, što se u pisanoj formi sugerira upravo interjunktorna pozicija.

Tekstualna stilistika

...in the famous words of Jacques Derrida (famous to people like Robyn, anyway), '*il n'y a pas de hors-texte*', there is nothing outside the text.

(David Lodge, *Nice Work*)

Ničega nema oko čovjeka što ne bi bilo sačuvani tekst.

(Pavao Pavličić, *Krasopis*)

Tekstualna stilistika (ili *stilistika teksta*) relativno je novi segment stilističkih istraživanja. Kao što je lingvistika u cjelini smatrala rečenicu za najvišu jedinicu svojih istraživanja, tako je i stilistika ponekad gubila iz vida činjenicu da je teško, ako ne i nemoguće, izolirano promatrati stileme, a ne i njihovo mjesto i funkciju u tekstu. Tekstualna stilistika posmatra tekst kao cjelinu, s tim što pri tome analizira prije svega sve njegove stilogene elemente, međusobne odnose tih elemenata na različitim razinama, kao i način na koji ti elementi određuju funkcionalnostilsku i stilsku markiranost teksta u cjelini. Osim sa lingvistikom teksta, stilistika teksta zbližava se i sa teorijom književnosti, naročito sa suvremenim teorijama o intertekstualnosti, kao i sa naratologijom. Uz to, u mnogo čemu ona je nasljednica retoričkih istraživanja o tipovima diskursa.

U poststrukturalističkoj stilistici i analiza jednog teksta postaje nedovoljna: svaki tekst stupa odnose sa nizom drugih tekstova nastalih prije njega ili istovremeno s njim, ili sa onima koji će tek nastati. Tip i struktura teksta nisu samo rezultat nekih vantekstovnih konteksta; naprotiv, tekst u mnogome određuje vantekstovnu zbilju, slično kao što i sam jezik, u vitgenštajnovskoj koncepciji, to čini.

Dok fonostilistika, leksička stilistika, morfostilistika i sintaksostilistika analiziraju pojedine stilogene elemente u svojoj sferi same po sebi, izolirano, pokušavajući odrediti kako oni funkcioniraju u pojedinim stilovima i stilovima, tekstualna stilistika promatra sve te elemente kontekstualnouključeno, u njihovom međusobnom suodnosu i prožimanju.

Mada tekstualna stilistika može imati izuzetno raznovrsna pitanja koja istražuje, ovdje ćemo proučavati nekoliko njenih aspekata. Drugim riječima, u ovom poglavlju u centru pažnje nalaze se:

1. Jake pozicije teksta;
2. Stilistički tekstualni konektori;
3. Tačka gledišta;
4. Intertekstualnost, metatekst, autoreferencijalnost.

Konačno, kao otvorena perspektiva i inspirativno polazište za dalji razvoj stilistike teksta (i nadrađanje okvira teksta) naznačavaju se neki aspekti hiperteksta i njegove stilističke interpretacije.

Jake pozicije teksta

Pod *jakim pozicijama teksta* podrazumijevaju se ona mjesta u tekstu koja su svojevrsna smisaona i stilistička "čvorišta" teksta, mjesta koja su po svojoj poziciji u tekstu i po svojoj formi izuzetno značajna za razumijevanje toga teksta. Mada je prvobitno teorija jakih pozicija bila orijentirana na književnoumjetnički stil (Arnol'd, 1978; Protčenko, Čeremisina, 1986), ona je od velikog značaja za sve tekstove, kako za proizvođenje, tako i za recepciju tih tekstova. U jake pozicije teksta spadaju prije svega:

naslov, epigraf (moto), podnaslov(i), prva i posljednja rečenica teksta ili paragrafa, tj. poglavlja.

Osim toga, u širem smislu u jake pozicije mogu se ubrojati:

stilske figure i tropi, frazemi, krilatice, poslovice i izreke, citati (u najširem smislu riječi), vlastita imena (naročito u književnoumjetničkom tekstu), termini (u naučnom tekstu), rimovane riječi i dr.

Ovaj broj nije konačan, i u različitim tekstovima dolazit će različiti tipovi jake pozicije. Da su upravo ovo jake pozicije teksta, potvrđuje i činjenica da se takvi segmenti lakše pamte nego ostali dijelovi teksta.

Za poststrukturaliste ove pozicije, koje oni smatraju rubnima u tekstu (posebno se to odnosi npr. na naslov, podnaslov, nadnaslov, odrednicu žanra, ime i potpis autora, kratak sadržaj poglavlja, sadržaj knjige ili časopisa...), postavljaju "okvir razumijevanja teksta", a svaki taj dio na izvjestan način postaje nadređen cjelini. Istovremeno su to mjesta "autoreferencijskog uokvirivanja teksta" ili, prema Derridau, mjesta cijepa, prevoja ili pregiba (Biti 1997: 27).

Naslovi, podnaslovi i epigrafi

Suvišno je i naglasiti da je naslov od izuzetnog značaja za stilističku analizu svakoga teksta. Birajući naslov ili podnaslov, produktor teksta polazi od potrebe da što sažetije pruži osnovnu informaciju o sadržaju toga teksta (referencijalna funkcija naslova), da privuče pažnju recipijenta (konativna funkcija), izrazi vlastitu osobnost (ekspresivna funkcija). Nerijetko naslov može imati i poetsku ili metajezičku funkciju, a i sam može postati krilaticom koja će u drugim tekstovima biti sekundarna jaka pozicija (Rat i mir, Hamlet, Tvrđava, Modra rijeka, Čarobni brijeg, Jadi mladog Vertera...). Poznato je koliko su pisci tragali za naslovom svojih djela, mijenjajući ga i po nekoliko puta. Čak i odsustvo naslova može predstavljati jaku poziciju nekog teksta, jer se u tom slučaju radi o minus-postupku, što obično stvara konotativna značenja (uporedi pjesme bez naslova, u kojima prvi stih nerijetko preuzima i funkciju naslova). Naslov je svojevrsni tekst o tekstu, sažetak teksta, njegov graničnik, mjesto uvrtnja teksta.

Slične funkcije imaju podnaslovi i nadnaslovi, koji preciziraju sadržaj teksta, određuju ga potpunije i adekvatnije, služeći i kao dopuna naslovu (ako je naslov metatekst, onda je podnaslov svojevrsni metametatekst). Po pravilu u njima dominira referencijalna i autoreferencijalna funkcija, a manje je izražena ekspresivna ili poetska.

Mada se na prvi pogled može učiniti da epigraf ili moto prije svega ima ornamentalnu funkciju, nema nikakve sumnje da je smisao teksta, autorov credo koji ga je potakao na pisanje nekog teksta, često upravo fokusiran u toj poziciji. Nisu nimalo slučajne dugotrajne rasprave o nekim epigrafima, npr. o Tolstojevom epigrafu u Ani Karenjinoj, u Selimovićevom Dervišu i smrti ili u Hemingvejevom romanu Za kim zvona zvone. Pomoću epigrafa ili mota tekst se očigledno smješta i u kontekst drugih tekstova, dakle, već je tu izražena intertekstualnost (odatle česta pojava epigrafa u postmodernoj književnosti, uporedi npr. Ecovo Ime ruže ili Lodgeov roman Krasan posao). Budući da je posebno izdvojen, epigraf odmah skreće pažnju na sebe, tako da na neki način anticipira razumijevanje i cijelog teksta (ili dijela teksta) koji njime počinje.

Donekle je ovome bliska i uloga kratkih sadržaja, tj. sinopsisa poglavlja na početku romana ili pak apstrakta na početku naučnog teksta.

Inkoativna i finitivna rečenica

Prva rečenica u tekstu ili svakom nadfraznom jedinstvu (poglavljju, pasusu i slično) po pravilu se naziva inkoativnom, a posljednja rečenica finitivnom. Da su ove rečenice jake pozicije teksta, pokazuje i činjenica da se posebno izdvajaju u lingvistici teksta (Silić, 1984), koja ukazuje na kataforičku, tj. otvaračku funkciju inkoativne rečenice, a anaforičku, zatvaračku funkciju finitivne. Naime, ove dvije rečenice, koje na izvjestan način predstavljaju *okvir* svakoga teksta, njegovu granicu u odnosu na druge tekstove, sadrže u sebi bilo elemente koji upućuju na ono o čemu će se u tekstu govoriti (inkoativna rečenica), ili rekapituliraju ono o čemu se u tekstu govorilo (finitivna rečenica).

Ako se pođe od nekih visokoshematiziranih tipova tekstova, npr. od *bajki*, mogu se prepoznati ustaljeni modeli ovih okvirnih rečenica (Bio jednom jedan kralj; Bila jednom jedna...; odnosno: I onda su dugo i sretno živjeli; Tu sam i ja bio, i vino sam pio, još mi je i sad jezik mokar). Međutim, određene konvencije, pokazano je, postoje i u naučnom tekstu, kao i u nizu drugih tekstova. Književnoumjetnički pak tekst, kao izuzetno otvoren stil za nove mogućnosti, često se odlikuje očuđenjem i u ovim pozicijama, što jake pozicije čini još izraženije stilogenima.

Imena likova i imenovanja u tekstu uopće

Imena likova izuzetno su značajna kao smisaona čvorišta teksta i kao indikatori promjene tačke gledišta. U književnoumjetničkom stilu naročita se pažnja poklanja izboru imena lika, budući da ponekad sadrži elemente ocjene lika, njegove karakteristike, ili ima posebne estetske ili simboličke konotacije.

U drugim stilovima imena također predstavljaju jake pozicije, budući da se na njima fokusira pažnja prije svega iz informativnih razloga (npr. u novinskom stilu, u jeziku suda i slično). U nekim drugim stilovima ime može imati ubjeđivačku funkciju, pa se i sa stanovišta pošiljaoca i primaoca percipira kao posebno značajno. U izboru imena proizvoda ili imena ugostiteljskih objekata često se poseže za stranim riječima koje imaju efekt oneobičavanja, tj. egzotizacije, i/ili konotiraju prestiž u toj sferi. Tako, npr., u britanskom telefonskom imeniku samo na jednoj stranici pod restoranima "gotovo pola imena bilo je na drugim jezicima, a ne engleskom - *La Bella Napoli, Le Patron, Le Deux R, Le Quatre Saisons, Mamma Mia (...), Shangri-La*", dok japanski proizvođači svoje proizvode imenuju engleskim nazivima ako žele potencirati solidnost, francuskim ako je u prvom planu elegancija, a italijanskim obično ako je u pitanju sportski automobil (Crystal 1994: 348). Slično je i u našem jeziku, dok neke zemlje pokušavaju zaustaviti prodor stranih jezika u takvim slučajevima, pa se zabranjuju nazivi proizvoda ili restorana i prodavnica na drugim jezicima.

Značaj vlastitih imena može se pratiti i u usmenoj komunikaciji, u diskursu svakodnevnog govora. Davanju imena novorođenom djetetu obično se posvećuje mnogo pažnje i razmišljanja, budući da u većini kultura kao dio podsvijesti, zapravo dio kolektivnog nesvjesnog ostaje uvjerenje da *omen est nomen* (ime je znak). U nekim plemenskim kulturama pojedinci svoje ime smatraju tajnom i čuvaju ga, ili čak dobijaju dva imena, jedno koje znaju samo najbliži članovi plemena i Bog, i drugo, koje je za široku upotrebu (Crystal 1994: 9). Kada javne ličnosti, glumci, pjevači, književnici i sl. biraju (ili dobijaju) umjetničko ime kao pseudonim, onda je to uvjetovano potrebom za oneobičavanjem imena, za pridavanjem sjaja svojstvenog javnoj profesiji ili umjetnosti nasuprot "običnom", stilski neutralnom stvarnom imenu.

Prepoznavanje jakih pozicija i njihova analiza svakako su značajni elementi za analizu teksta i mogu poslužiti kao početna tačka u stilističkom dekodiranju svakoga teksta. Osim toga, dobro poznavanje jakih pozicija teksta značajno je i za prevođenje, naročito kada se radi o prevođenju književnoumjetničkih tekstova, budući da su tu fokusirani posebno značajni formalni i sadržajni elementi koje i prevod treba sačuvati u najvećoj mogućoj mjeri. Jake pozicije mogu imati i praktične funkcije, odnosnu primjenu pri kodiranju teksta: a) didaktičku funkciju, prije svega s obzirom na njihovu zapamtljivost, tako da se u predavanjima ili u udžbenicima najznačajniji segmenti pozicioniraju na takva mjesta; b) argumentativnu funkciju, tako da se ključna mjesta za argumentaciju nalaze na mjestu jakih pozicija - u govoru, reklami i slično.

Stilistički konektori

Konektori su signali kontekstualne uključenosti rečenice i signali povezanosti rečenica u tekstu (Silić 1984). Istovremeno, konektori u tekstu mogu se proučavati kao svojevrsni *okvir* toga teksta, te kao metatekstualni signali koji "upućuju na to što je u iskazu tipsko ili ponovljivo, a po čemu mislimo da tekst raspoznavamo kao određenu 'vrstu' teksta" (Velčić 1987: 120). Ovaj aspekt istraživanja konektora veoma je zanimljiv za stilistiku, posebno kao dodatni kriterij žanrovske ili funkcionalnostilske klasifikacije. Mada metatekstualni signali ne mogu biti općevažeci, može se po pravilu uspostaviti distinkcija između metatekstualnog okvira razgovornog teksta i zvaničnih, specijalnih stilova, posebno onih sa argumentativnom funkcijom. Istina, ne treba zaboraviti da su metatekstualni signali šira kategorija od konektora, pa se kao primjer drugih metatekstualnih signala može uzeti naučni stil. Ovaj stil kao svoj okvir, kao metatekstualne signale ima još neke elemente - spisak literature i izvora, fusnote, predmetni i imenski indeks, specifično uvedene citate i slično, te ga ova njegova osobina čini pogodnim za postupke preregistracije i stilizacije naučnog stila u književnoumjetničkom stilu.

Osim toga, može se izdvojiti grupa tekstova u kojoj gotovo nema metatekstualnih signala, ali se tip teksta prepoznaje na osnovu shematizirane strukture, na osnovu ustaljenog rasporeda sadržaja (Velčić 1987: 125) - takav je npr. slučaj sa nekim žanrovima administrativnog stila (formulari, obrasci, uputstva za upotrebu) ili sa već analiziranim kuharskim receptima i slično. Postoje, naravno, i takvi tipovi tekstova kod kojih nema formalnih pokazatelja okvira, i tada se traga za drugim kriterijima pri određivanju klasifikacije tog teksta. Činjenica da konektori nisu dostatan i apsolutan kriterij u distinkciji među žanrovima i stilovima ne znači da taj kriterij treba u potpunosti zanemariti, već da se on uzima u obzir svuda tamo gdje je to moguće.

Za lingvističku stilistiku posebno su zanimljivi *stilistički konektori*, u koje spadaju različiti leksički i, rjeđe, gramatički konektori koji imaju dodatnu komponentu stilogenosti, odnosno stilske markiranosti. U osnovne njihove tipove spadaju figure, tropi, stilistički markirani red riječi (inverzija), a kao prateći element često dolaze i specifična ritmička sredstva. U izuzetnim slučajevima fonostilemi i grafostilemi također mogu postati stilistički konektori.

Figure kao konektori

Figure ponavljanja

Većina istraživača ističe prije svega figure ponavljanja u konektorskoj ulozi, budući da ponavljanja elemenata predstavljaju najvažnije jezičko sredstvo za povezivanje dijelova teksta. Anafora (a), epifora (b), simploka, anadiploza (c), paralelizam (d), polisindet (e) i ostale figure ponavljanja mogu doći u ovoj ulozi u različitim tipovima tekstova:

- (a) **Idi, rekao sam** mu tiho. **Idi, rekao sam**. Možda nisam ni rekao, ali on je razumio, po micanju usana, ili po pokretu ruke, jer je želio da ode, i otišao je, ne žureći, da ne pokaže nestrpljenje koje ga je sigurno gonilo da što prije ostane sam s onim što je donio u očima. **Idi, rekao sam**, jer on je bio svjedok moje slabosti (...)

(SELIMOVIĆ, 46)

- (b) Cijeli život ja samo čupam i otimam vrijeme... Ja ne mogu **čekati!** Ono što još moram uraditi, što je započeto, što leži nedovršeno, to ne može **čekati!**... Mi već predugo **čekamo**... Bosna već čeka stotine godina i ne radi ništa drugo nego **čeka!**

(LOVRENOVIĆ, 19)

- (c) Jesam ja sada slobodan, a kod tebe bih bio rob ili što i rob, ali ja računam da je važno dobro živjeti a svi smo mi robovi i ovako i onako. I ti si rob kod **namjesnika** ili njegovog brata, **namjesnik** je rob kod **velikog vezira**, **veliki vezir** kod **kalifa**, a **kalif** makar kod dragog Allaha. Rob do roba i rob iznad roba - eto to smo ti mi, ali je jednome dobro živjeti, a drugom je malo manje dobro, i to ti je ona važna razlika koju pametni ljudi gledaju.

(KARAHASAN, 34)

- (d) **Između zelenila crvenjeli su se pojedini plodovi na granama, crveni kao Reginine staromodne šalice za kavu. Na staroj kupini preo je pauk mrežu i spuštao se u pravilnim razmacima okomito u dubljinu kao čunj nevidljivog šivaćeg stroja, a sve je bilo tiho. Daleko iza šume dopirao je sopran pastirice i zvuk klepke. Pod proplankom u dolini vijugala se Blatnja između livada i vinograda u koritu (...)**

(KRLEŽA, 114)

- (e) Knjiga postanja

Glava prva

U početku ti stvori nebo i zemlju A zemlja bješe bez

obličja i pusta

I bješe tama nad bezdanom

I ti reče Da bude svjetlost I bi svjetlost

I vidje ti da je svjetlost dobra I rastavi od nje tamu

I svjetlost nazva dan a tamu nazva noć

I bi večer I bi jutro Dan prvi

(...)

(DIZDAR, 29)

Svi ovi primjeri sjedoče o tome da su figure ponavljanja izuzetno značajne kao konektori u tekstu, te da su one osnovna sredstva *rekurencije*, tj. povezanosti teksta putem ponavljanja jezičkih jedinica. Ujedno ove figure ne gube svoju stilogenu prirodu - one uvijek označavaju skretanje poruke na samu sebe u cilju stvaranja začudnosti, a time i realizacije estetske ili argumentativne funkcije.

I drugi tipovi figura mogu postati konektori u tekstu, ali po pravilu samo ako se učestalo ponavljaju, postajući i kompoziciono sredstvo. U poetskom tekstu fonostilemi (asonanca, aliteracija...) mogu također postati stilistički konektori, a grafostilemi (specifičan grafički način počinjanja poglavlja, npr., obilježavanje jednog segmenta teksta specifičnim grafičkim sredstvima i sl.) uz poetske tekstove takvu ulogu mogu imati i u drugim tipovima tekstova. Posebno značajnu ulogu u koneksiji teksta imaju *gradacija* i *retorička pitanja*.

Gradacija kao konektor

U gradaciji se razlikuje više tipova konektora (leksički, stilistički, gramatički i propozicionalni) (Katnić-Bakaršić 1996). Čak i oni autori za koje nije karakteristično dovođenje u vezu retoričkih i tekstualnolingvističkih istraživanja ističu njen značaj: npr., tematska progresija smatra se jednim od 11 formalnih sredstava gramatike teksta, a na planu sadržaja odgovara joj kao sadržinska jedinica upravo gradacija (Nikolaeva 1978: 31). Dok u publicističkim, oratorskim, reklamnim tekstovima gradacija ima ubjeđivačku funkciju, njena ekspresivna i poetska funkcija dominira u književnomjetničkom tekstu, pa i u narednom primjeru, koji pokazuje kako se segment teksta gradacijski razvija:

Dijete je urlalo očajno, kao iza glasa, opsjednuto, suludo, oprženo od sunca, kao u bunilu sunčanice i sve je bilo više grč nerava, padavičavo priviđenje nego stvarnost. Drhtao je taj životinjski gluhonijemi glas dječji na punoj svjetlosti, treperio je u bolećivim kolutovima, širio se u krug pred punim sjajem suncem prelivene stijene, razlijevao se po prostoru, pod krovom, nad tornjem, nad drvoredom, kao dim se pušio pod nebom pritisnut suncem i sparinom.

(KRLEŽA, 94)

Već prva rečenica, zasebno posmatrana, predstavlja gradaciju, a posmatranjem nadrećeničnog jedinstva u cjelini vidi se da prva rečenica predstavlja temu koja se razvija u narednim rečenicama. Ključna riječ u tekstu jeste riječ *glas*, tačnije, *dječiji glas*, koji je prikazan u gradaciji: *on drhti, treperi u bolećivom kolutu, širi se, razlijeva se, i to pod krovom, nad tornjem, nad drvoredom* i, konačno, ostaje zarobljen *pod nebom* (vrhunac). Istovremeno, kumulacija više stilističkih konektora potencirana je specifičnim pratećim ritmom.

Retorička pitanja kao konektori

Retorička pitanja odlikuju se jspecifičnom crtom: pored toga što njihovim ponavljanjem u tekstu počinje djelovati mehanizam rekurencije, ova pitanja mogu formirati svojevrzni okvir teksta, dolazeći kao inkoativna (početna) i finitivna (krajnja) rečenica. Na početku teksta ili pasusa ta figura ima otvaračku funkciju, pobuđuje adresate da dalje prate tekst, dok na kraju teksta ima posebno zanimljivu dvojnost, budući da formalno završava tekst, a stvarno tek otvara mogućnosti za razmišljanje. Ovo je postupak koji je zbog male učestalosti u poeziji posebno stilogen. Npr., u ciklusu pjesama "Slovo o čovjeku" M. Dizdara svaka pjesma završava retoričkim pitanjem (Prvo: Zarobljen u meso zdrobljen u te kosti/ Prostor taj do neba/ Kako da premosti?; Peto: Zaplijenjen od tijela grub za sebe djela/ Kad će tijelo samo da/ Postane djelo? - Dizdar, 107-111). Na ovaj način traži se aktivni angažman čitalaca u traganju za moguće odgovore - pjesma ne pretendira na konačnost forme niti odgovora, već svako novo slovo otvara beskrajno polje mogućnosti. U pjesmi A.B. Šimića retoričko pitanje počinje (Ima li iko u svijetu/ kom bih se mogao obratiti?) i završava stihove (O hoću li ikad moći/ bar izreći taj očaj?//il vječno/ usta mi ostat će nijema?), tako da se stvara dojam zaokruživanja, prstenaste strukture stihova. Završno pitanje kao da pokazuje bezizlaznost situacije, a kompozicioni prsten ujedno simbolizira i krug bez izlaza u kojem se kreću razmišljanja lirskog "ja".

Sintaksičke figure permutacije - inverzija

Tradicionalna gramatika i retorika inverziju su posmatrale pojednostavljeno, tako što se smatralo da je neutralan red riječi S+P+O (subjekt + predikat + objekt), a da svako njegovo narušavanje znači i inverziju. Međutim, sintaksa teksta pokazala je da se i o inverziji može govoriti samo ako se red riječi promatra kontekstualnouključeno, tj. aktualizirano.

Na taj način, stilističkom, figurativnom inverzijom smatra se poredak N+D (novo + dato), tj. "red komponenata pri kojem se na prvom mjestu nalazi komponenta što nosi novu obavijest", a ekspresivnost je rezultat narušenog suodnosa forme i funkcije i specifične intonacije, u kojoj je posebno naglašeno novo (Silić 1984: 64).

U narednim primjerima takva je antepozicija predikata (a) i postpozicija kongruentnog atributa (b):

- (a) *Nalaktio se Jukić* na pervaz prozora, odbija dimove, i pušta da misli naviru kako koja otkuda naiđe.

(L,46)

Zapalio je Jukić cigaretu - ko zna koju već večeras...

(L,46)

- (b) Plovidba *duga*

I išli smo stokrako išli lako

Prema zvijezdama

Onim

(...)

Nismo tada govorili o oku

Bilo je mnogo očiju *zvjezdanih*(...)

(Dizdar, 45)

Inverzija je naročito efektna i zbog ritmizacije iskaza, što posebno dolazi do izražaja kod povećane pauze (kao u Dizdarevoj pjesmi, gdje je postponirani kongruentni atribut *onim* odvojen kao zaseban stih-strofa). U tekstovima sa izraženom inverzijom ona jasno figurira kao stilistički konektor, kao pokazatelj odstupanja od norme, te je stoga diskurs vidljiv, figurativan.

Ovdje prikazani tipovi samo su dio velike grupe stilističkih konektora i prikazani su kao ilustracija koja može objasniti mehanizme njihovog djelovanja. Osim toga, proučavanjem stilističkih konektora još se nalazimo u sferi strukturalne stilistike teksta, koja i te kako još ima šta reći o funkcioniranju izražajnih i markiranih jezičkih sredstava u tekstu, a ujedno se otvara i put za naredno poglavlje, koje označava preorijentaciju na poststrukturalnu stilistiku.

Tačka gledišta

Tačka gledišta izuzetno je značajna za stilistiku teksta, budući da ona pokazuje način organizacije teksta, poziciju sa koje teče pripovijedanje. Već je ranije pokazano da tačka gledišta može biti tijesno povezana sa problemom komutacije lica, tj. da komutacije lica mogu signalizirati i promjenu tačke gledišta. Istovremeno, tačka gledišta ne može se svesti samo na ovaj aspekt.

Za jednog od najznačajnijih teoretičara koji su se bavili ovim pitanjem, Borisa Uspenskog, tačka gledišta predstavlja centralni kompozicioni problem književnoumjetničkog i umjetničkog djela uopće, budući da se ona javlja u svim reprezentativnim umjetnostima, npr. u slikarstvu i filmu (Uspenski 1979).

Ovaj teoretičar razlikuje četiri tipa tačke gledišta, u koje spadaju:

- a) prostorno-vremenska,
- b) frazeološka,
- c) ideološka, i
- d) psihološka tačka gledišta.

Sve ove tačke gledišta mogu biti *spoljne* i *unutarnje*: spoljna tačka gledišta jeste ona u kojoj nosilac tačke gledišta opisuje (pripričava) neki događaj iz pozicije promatrača (takav je ranije navođeni primjer iz Le Carreovog romana kada govornik o sebi priča u trećem licu), ne i sudionika,

dok unutarnja tačka gledišta dolazi u iskazima u kojima njen nosilac opisuje događaj bez distance, kao sudionik u njemu.

Na izvjestan način one se sve prelamaju u frazeološkoj tački, budući da ona pokazuje verbalnim sredstvima i ostale promjene. Tako se, između ostalog, promjena tačke gledišta može pratiti prelaskom sa upravnog govora na neupravni, prelaskom sa autorskog govora na govor lika, a supostojanje dviju (ili više) tačaka može se uočiti u formi nepravog upravnog govora, što je već ranije ukazano.

Još je jedan karakterističan primjer za izražavanje vremenske tačke gledišta frazeološkim sredstvima komutacija glagolskih vremena. Naime, komutacija (transpozicija; sinonimija) vremena predmet je proučavanja gramatičke stilistike kao i komutacija lica. Ipak, upotreba jednog vremena u primarnoj funkciji drugoga može biti i signal promjene tačke gledišta. Takav je slučaj sa upotrebom *historijskog*, tj. *pripovjedačkog prezenta* za opisivanje prošlog događaja, kao u narednom primjeru:

Šta misliš koga *sam* juče *srela*? *Idem* ti ja na posao, kad odjednom -tup!- tvoj bivši muž! *Smije se*, raspoložen, u nekom novom odijelu... *I pita* za tebe.

U takvim slučajevima emitent sa spoljne tačke gledišta (upotreba prošlog vremena u prvoj rečenici) prelazi na unutarnju, što signalizira forma sadašnjeg vremena. U takvim slučajevima govorno lice kao da se "vraća" na onu tačku vremena na kojoj je bio događaj koji priča, ponovo postaje dio određene situacije, njen unutarnji dio. Drugim riječima, kao da se simultano odvija događaj i pričanje o njemu.

Slično je i sa upotrebom prezenta za izražavanje budućih radnji, što se u sintaksi vremena obično definira kao izražavanje uvjerenja, sigurnosti da će se neka radnja realizirati u budućnosti. Takva upotreba signalizira i prelazak na unutarnju vremensku tačku gledišta, npr:

Sutra idem na odmor. U ovo vrijeme sutra sam na plaži.

U subotu se udajem/ ženim.

Već i ova dva primjera pokazuju koliko se nužno svaka tačka gledišta realizira pomoću frazeološke.

Jedna od mogućnosti variranja frazeološke tačke gledišta, a ujedno i signal promjene tačke gledišta, jeste i način imenovanja lika u književnoumjetničkom stilu ili, općenito, način na koji govornik imenuje sugovornika ili lice koje ne sudjeluje u dijalogu. Za stilistiku je stoga važan zadatak istraživanje jezičnih formula kojima se imenovanjem izražava različita tačka gledišta.

Tako se npr. u razgovornom stilu može pratiti prelazak sa formalne na neformalnu tačku gledišta (obraćanje imenom umjesto prezimenom uz titulu ili zvanje) i obrnuto; promjena emotivnog stava također je često praćena promjenom imenovanja, što svoju realizaciju nalazi i u književnoumjetničkom stilu.

Da je tačka gledišta veoma značajna u strukturi teksta, pokazuje i činjenica da se ona proučava i u okviru narativnih figura, pri čemu su u prvom planu slučajevi odstupanja od neutralne upotrebe (više o tome u poglavlju Narativne figure).

Intertekstualnost, metatekst, autoreferencijalnost

Pod intertekstualnošću podrazumijeva se upućenost teksta na druge tekstove koji mu prethode ili koji ga okružuju, kao stalni dijalog sa Drugim; - jedan tekst iščitava drugi, veli Derrida (1979: 107). U tom smislu svaka upotreba jezika može se smatrati i citatom ili aluzijom na druge tekstove, te postoji samo kao dio historijskog i kulturološkog procesa proizvođenja značenja. Ovakva primarnost teksta, u kojoj nije tekst determiniran vanjskim okolnostima, već je tekst taj koji ih determinira (Birch 1994: 4381), tematizira se i u književnoj teoriji i u književnoumjetničkim tekstovima, pa je zanimljivo uporediti dva citata koji pripadaju ovim dvjema oblastima, a kao da su oba iz semiotičke teorije teksta:

"U tom smislu nužno je zamisliti neko globalno makrojedinstvo (Kulturu kao Tekst), čija cjelovitost počiva na međusobnoj povezanosti pojedinačnih tekstova..." (Moranjak-Bamburać 1991: 117); u već citiranom romanu *Krasopis* P. Pavličić ovo još šire semiotički posmatra: "U svemu što čovjeka okružuje, osobito u gradovima, sadržani su tekstovi što su ih ljudi, svjesno ili nesvjesno, ispisali da ne nestanu. (...) Svi mi, drugim riječima, živimo u tekstovima, od kojih neke razumijemo, a neke ne. Služimo se njima kao kućama, ulicama, parkovima, kao šarama na tapeti ili automobilima, a oni su zapravo mnogo više od toga." (127)

Onaj ko bi se htio upoznati sa semiotičkom teorijom primarnosti i sveprisutnosti teksta mogao bi i iz Pavličićevog romana (i iz drugih njegovih romana -Koraljna vrata, Nevidljivo pismo, Škola pisanja) shvatiti njenu suštinu. I ovdje je ta teorija kao poseban registar unesena u književni tekst, da bi tu doživjela transformaciju, preregistraciju. Nikada književna teorija i praksa nisu u toj mjeri bile uzajamno povezane, a njihov intertekstualni odnos toliko ogoljen kao poseban postupak, kao što je to slučaj u postmodernizmu.

Postmodernizam također pokazuje kako se jednostavno gubi razlika između naučnog i književnoumjetničkog teksta kada postoji svijest o apsolutnosti teksta i naracije, kada se zna da citatnost nije odlika samo znanosti već svakog teksta. Odjednom se shvaća da nauka i filozofija moraju sebe promatrati skromno tek kao još jedan skup narativa; historija je samo tekst, historiografija - interpretacija toga teksta. Drugim riječima, polazi se od toga da "povjesničari pišu tekstove; oni ne govore povijest nego pišu tekstove" (Ivić 1997: 12). Historijska nauka to primjenjuje i uvođenjem pozicije autora u svoje tekstove (Berkhofer: 1995:226) ili pokušajem uvođenja višeglasja, polifonosti u historijske tekstove ("Došli smo bili čak i do toga da je bilo historiografskih tekstova otisnutih onako kako je Faulkner htio da bude otisnuta *Buka i bijes* - različitim bojama da bi se preplet različitih glasova vidio" -Ivić, 1997: 13). Još jednom treba naglasiti da je u historiografiji taj proces najvidljiviji, najosvješteniji, ali može se pratiti i u drugim naukama, što znatno mijenja dosadašnje shvaćanje nauke i naučnog stila.

Za stilistiku ovo je višestruko zanimljivo, i to iz više aspekata. Prvo, postavlja se pitanje različitog funkcioniranja višeglasja u naučnom i književnoumjetničkom tekstu. Naime, u naučnom tekstu funkcija polifonijske strukture prije svega je kognitivna, dok je u književnosti njena funkcija u krajnjem slučaju uvijek estetska. Da bi se ovo dokazalo, dovoljno je uporediti način na koji funkcioniraju različiti grafički otisci ili različite boje u prikazivanju polifone strukture romana (ne samo Faulknerovog, već vilo kojeg) i bilo kojeg historijskog teksta tako koncipiranoga. Drugo, uspostavlja se novi sistem stilistike naučnog teksta, jer se može pratiti način realizacije autora i autorske pozicije (od autorskog *mi* preko dominacije bezličnih i pasivnih konstrukcija pa do povratka smjelome i *subjektivnom ja*).

U ovoj oblasti poststrukturalistička stilistika promatra i postupak preregistracije, o kojem je već bilo riječi pri analizi KFS. Identifikacija registara u tekstu važan je element intertekstualne analize tekstova i nezamjenjiva je u određivanju stila teksta. Međutim, svojevrсна mješavina registara nije odlika samo književnosti. I drugi tekstovi često su multiregistarski diskursi, o čemu svjedoči i nova historiografija, i reklame, i žurnalistički tekstovi, i eseji, i stripovi.

Preregistracija se može pratiti kod uvođenja citata u književnoumjetnički tekst. U poglavlju o naučnom stilu bilo je riječi o uvođenju njegovih obilježja (citata, fusnota, spiska literature) u književnost. Karakterističan primjer u tom smislu svakako su Borgesove pripovijetke, koje obiluju citatima i fusnotama, stvarnim i, još češće, fiktivnim ("vakantnim"). Teoretičari su već podijelili Borgesove citate na ornamentalne i argumentalne: ovi prvi umetnuti su u tekst radi opsjene, kao stilski ukras, manir, razmetanje, dok argumentalni unose novu informaciju, pokazuju piščevu erudiciju. Međutim, Borges se poigrava i jednima i drugima, tako da stvara atmosferu začudnosti, atmosferu igre. (Molloy, cit. prema Kiš 1981). Postmoderna književnost pomoću citata, aluzija i fusnota ukazuje na to da su njena baza druga književna djela, a ne realnost, ona stalno ukazuje na svoju *literarnost*. U tome Borges ima niz sljedbenika, a proza D. Kiša. D. Lodgea, M. Bradburryja, K. Zaimovića prava je poslastica za stilističara.

Kao metatekstualni signali citati se dijele na *potpune* (potpuno prenošenje jednog segmenta teksta-izvornika, tj. prototeksta), *nepotpune* (djelomično prenošenje jednog segmenta prototeksta) i *prazne*, tj. *vakantne*, koji mogu biti *pseudocitati* (prototekst postoji, ali odnos između citata i prototeksta je lažan) ili *paracitati* (kada ne postoji nikakav prototekst iz kojeg se tobože prenosi citat) (Oraić-Tolić 1990: 18). Ova podjela može poslužiti kao dodatno sredstvo za razgraničavanje naučnih i književnoumjetničkih tekstova. U naučnom stilu jedino upotreba potpunih i nepotpunih citata smatra se legitimnom, a vakantni citat neprimjeren je stilu, dokida samu bit njegove naučnosti ili, poigravajući se tim svojstvom naučnosti, razara ustaljene šablone i pokušava uspostaviti "istinitiju" formu naučnoga. U književnoumjetničkom stilu, naročito u modernoj i postmodernoj književnosti, citat je veoma često vakantni citat (XIV i XV pjevanje Gundulićevog *Osmana* u Pavličićevim *Koraljnim vratima*; poema *Bleda vatra* u istoimenom romanu Vladimira Nabokova i slično). Pri tome se paralelno odvijaju dva suprotna procesa: potpuni ili djelomični citati u književnoumjetničkom tekstu često se "skrivaju", tako da su prividno dio autorskog konteksta, dok se vakantni citati čine vidljivima, naglašavaju se svim formalnim sredstvima; složeniji vid ovog procesa jeste potpuno isti način uvođenja ovih tipova citata u tekst (upoređi različite varijante tog postupka kod Borgesa).

Brojni su primjeri nesporazuma na relaciji autor - čitaelj zbog neprepoznavanja citata ili zbog njegovog pogrešnog smještanja, zbog krivog tumačenja uloge koju citat ima u nekom tekstu. Odatle neupućeni optužuju za plagijat autora koji je tekst bazirao na postupku citatnosti (kao u slučaju Kiševe *Grobnice za Borisa Davidoviča*) ili pak vakantni citat čitaju kao potpuni citat, što obično izaziva vesela prepričavanja i komentare. Kritičar je tako izmišljenog Johna Makebelievea - nije li ime već bilo dovoljan signal za suprotno?- i njegovu knjigu *Dreambook of my friend* iz 1597., nastalu u mašti dramaturga predstave *San ljetne noći* - Imširević 1997, proglasio stvarnim u kritici predstave, budući da mu je navika čitanja teatarskih programa (krivo) signalizirala kako su podaci u programu tačni, ne-fiktivni.

Kao primjer funkcije citata u književnosti može poslužiti proza Karima Zaimovića. U priču *Čovjek sa Šiljinim licem* Zaimović (1995: 28-30) je ukomponirao niz fiktivnih citata koji pleću tananu mrežu prividno objektivne naracije. Istovremeno, pisac ostavlja tragove koji nas navode na intertekstualni dijalog sa Kiševom prozom (naslov jednog dijela priče *Rani jadi* direktna je aluzija na knjigu ovoga pisca). Istovremeno, Zaimovićeva priča osložnjena je fotografijama, fotomontažama i crtežima koji su također citati, i to intersemiotički i transsemiotički citati, budući da pripadaju drugim znakovnim sistemima (fotografijama, dijelovima stripova). Naime, prema vrsti prototeksta iz kojeg potječu citati mogu biti *intrasemiotički* (i citat i tekst koji ga preuzima pripadaju istoj umjetnosti), *intersemiotički* (citat i tekst-cilj pripadaju dvjema različitim umjetnostima) ili *transsemiotički* (u umjetnosti se citiraju tekstovi ne-umjetnosti) (Oraić-Tolić 1990: 21).

Provjera modela : Preregistracija u postmodernoj književnosti

Posebno zanimljiva preregistracija realizirana je u romanu M. Puiga *Poljubac žene pauka*. Ovaj pisac pokazuje kako jezik nije samo oruđe za komuniciranje određenog sadržaja, pa i umjetničkog, već kako može postati junak djela. Tako se u romanu kombiniraju različiti stilovi (ili registri), naravno, tako što se podređuju književnoumjetničkom registru: razgovorni stil u dijalogu dva glavna lika, sa nizom emocionalnih elemenata; pseudonaučni stil u fusnotama sa pseudocitatima i pseudobibliografskim jedinicama, što ponekad dimenzijama postaje prava mala pripovijest ili mali članak (pseudonaučni članak); zvanični stil istrage i razgovora upravnika zatvora sa zatvorenikom, dat kao scenarij ili možda kao zapisnik sa saslušanja, bez komentara i didaskalija; registar halucinacija i fantazmagoričnog sna uvjetovanog morfijem, u kojem se spajaju niti stvarnosti i fikcije. Ipak, posebno je zanimljivo uvođenje segmenata u kojem jedan lik pripovijeda drugom sadržaje filmova, i to melodrama, pri čemu se u potpunosti jezički prenosi taj melodramski naboj, uvijek na granici da skrene u patetiku. U ovom segmentu preregistracija je prevazišla okvire prirodnog jezika: ona se odvija na transsemiotičkom planu, jer se jezik filma (čak i ako je taj film pseudofilm, nepostojeći, prvi

put uveden Puigovom imaginacijom) prenosi, odnosno prevodi na jezik književnosti. U tom "prevođenju" Puig "dopušta" junaku da unosi i svoje komentare, koji su stalni signali preključivanja sa jednog registra na drugi, npr:

Čuj, ova scena je prosto fantastična, jer nisam ti rekao da i on svira klavir, na sebi ima kućni haljetak od brokata, (koji ti nisam opisao, a kako mu samo stoji!) sa belom svilenom maramom oko vrata. Pri svetlosti nekoliko kandelabra on svira nešto prilično tužno, jer, zaboravio sam da ti kažem, ona silno kasni. I on veruje da ona više neće doći. (...) Ovde se scena završava a da on ni reč ne izgovara, vidi se samo njegov srećni osmeh i čuje se muzika. Ma, pojma nemaš kako je dobra ta scena!

(Puig, 72)

U sučeljavanju registara Puig realizira ironijsku distancu, koja onemogućava da jezik romana u cjelini poprimi odliku sladunjavosti, patetičnosti; uz to, pokazuje se da svaki registar pokazuje jednu ravan dešavanja, a da njihova ukupnost omogućava cjelovitu sliku.

Preregistracija u *Času anatomije* Danila Kiša učinila je ovu u osnovi književnu polemiku djelom koje se žanrovski i stilski može i drukčije odrediti, a koja predstavlja poststrukturalistički tekst par excellence. Evo koji se sve žanrovi nalaze u *Času anatomije*:

1. U osnovi je, naravno, polemika, sa svim jezičkim prepoznatljivim sredstvima:

Ova osnovačka tehnika prepričavanja priča, od koje se jeremićevskom metodom stvaraju nakazni dajždžesti unakaženih fabula, ova tehnika biljožderskog prežvakivanja i preživljanja sižejne građe upropašćuje svaku književnu vrednost (...)

(Kiš, 248)

- Kako izgleda g. Goluža?

- Izduženo.

- Kako izgleda kelner?

- On je onizak.

- Kako se naziva ovaj prosede u jeremićevskoj estetici?

- "Nijansiranje likova": glavni je junak *izdužen*, jer je glavni junak i dasa, a kelner je *onizak*, jer je kelner, pa prema tome sporedan junak i on mora, dakle, kao sporedan, biti i onizak. (...) Tanana psihološka igra!

(Kiš, 272)

Uz ironiju i sarkazam kao dominantne crte polemike, kod Kiša nalazimo i zanimljive kalambure, neočekivane poante, što je sve u funkciji pobijanja "protivnikove" pozicije.

2. Drugi značajan element čine naučni, književnoteorijski i književnohistorijski tekstovi koje Kiš uvrštava u svoju knjigu pod nazivom "Mala hrestomatija". Oni su montirani na različita mjesta kao dodatni argumenti za Kiševu književnu teoriju, za njegov prosede, uvedeni su specifičnim crtežom (ikoničkim znakom): rukom sa ispruženim kažiprstom, a grafički su odvojeni tako što su uvijek složeni kurzivom ("to ću, iz pedagoških razloga, navesti neke poučne tekstove" - veli Kiš, 11). Na prvi pogled, oni su u kontrastu sa polemičkom intoniranošću, što samo potencira snagu knjige i čini je zanimljivom i sa književnoteorijskog aspekta. Ujedno, Kiš tako jasnim naglašavanjem svojih izvora i literature koju citira potencira neznanje svojih oponentata (koji nisu znali za legitimnost postmodernističkog montiranja drugih tekstova, citata bez navođenja autora i slično).

3. U *Času anatomije* zastupljeni su i drugi registri, prije svega književna kritika, ali to je i djelo koje dijelom i zbog svoje složene strukture ima i elemente književnosti, dakle, estetske elemente. Riječ je o tekstu koji se čita sa užitkom, koje posjeduje i određeni suspense, napetost što proizlazi iz fabule i sižea.
4. Na planu intertekstualnosti ovo je djelo zanimljivo sa još dva aspekta: ono je pravi primjerak *postanalize* kao specifičnog metatekstualnog žanra, u kojem autor analizira, tumači svoj ranije napisani književnumjetnički tekst (o tome više u: Moranjak-Bamburać 1991: 74-87).

Autoreferencijalnost

Autoreferencijalnost je tijesno povezana sa teorijom intertekstualnosti, a specifična je kao postupak "kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela" (Pavličić 1993: 105). Na širem semiotičkom planu autoreferencijalnost je odlika i drugih umjetničkih sistema, ne samo književnoga, pa se može pratiti u filmu (namjerno uvođenje kamere u kadar, obraćanje glumca publici i slično) ili u teatru (obraćanje glumca publici, pokazivanje uslovnosti scene).

Neke forme autoreferencijalnosti postojale su i ranije u književnosti, ali tek u postmoderni ona postaje jedan od najaktualnijih postupaka. Svaki put kada je realistički pisac uveo u roman ili pripovijetku čitaoca, obraćajući mu se, on se koristio autoreferencijalnim signalom, ukazujući na artifičijalnost, literarnost romana; ipak, u postmodernom romanu ovaj postupak postaje često dominantan, potpuno potiskujući fabulu u drugi plan. U takvim djelima "autoreferencijalnost postane jedina tema i glavni sadržaj književnih djela" (Pavličić 1993: 113), a ukazivanje na literarnost teksta, na njegovu artifičijalnost ima za cilj rušenje književne iluzije (kao u romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik...* Itala Calvina). Takav postupak jeste zapravo postupak stvaranja začudnosti i proizvođenja estetskog, umjetničkog efekta na potpuno suprotnim premisama od uobičajenih. Ujedno, autoreferencijalnost postaje i stilaska dominanta takvih tekstova, njihov osnovni princip.

Na kraju, već na osnovu samo ovih primjera vidi se koliko je teorija intertekstualnosti i metatekstualnosti neophodna za tekstualnu stilistiku. Bez poznavanja ovog modela i njegovog pojmovno-terminološkog aparata stilističar bi ostao prikraćen za čitav niz zaključaka koji su nužan preduvjet za dalju stilističku analizu svakoga teksta.

Stilistika hiperteksta i hipermedija: korak dalje

Poseban aspekt intertekstualnosti, zapravo, njena do krajnosti dovedena tehnološka realizacija, jeste *hipertekst*. Hipertekst se može definirati kao "upotreba kompjutera da bi se transcendirala linearna, povezana (bounded) i fiksirana svojstva tradicionalno pisanog teksta", pri čemu čitalac umjesto da drži u ruci cijelu knjigu vidi samo sliku jednog bloka teksta na kompjuterskom ekranu, a iza te slike krije se varijabilna tekstualna struktura, niz mogućnosti izbora, svojevrsna mreža ili gnijezdo kineskih kutija, u zavisnosti od čitaočeve nakane (Landow, Delany 1991: 3). Hipertekst je po definiciji suprotstavljen pojmovima završenosti i konačnosti klasičnog teksta, on uvijek podrazumijeva dvojnost: tekst se istovremeno percipira kao zaseban glas svoga autora i kao dio mreže odnosa sa drugim tekstovima, sa nizom drugih referenci. Pred primaocem poruke kompjuterski ekran otvara niz izbora, informativnost i mogućnost selekcije postaju neograničeni, a udaljenost od polaznog teksta može biti nesamjerljiva. Budući da je medij poruka, u takvoj koncepciji hiperteksta suštinski se mijenja i priroda poruke; osim toga, uloga čitaoca potpuno je drukčija: čitalac ima slobodu izbora (odatle metaforična upotreba naslova Borgesove pripovijetke *Vrt račvastih staza*, u kojoj se implicira beskrajna mogućnost izbora) u kretanju kroz hipertekst, on sam svaki put kreira jednu od mnogih mreža odnosa.

Književnost je i ovdje pokazala kako umjetnička kreacija može anticipirati razvoj nauke u tehnologije: elemente hiperteksta njegovi teoretičari nalaze, rečeno je već, kod Borgesa, zatim u Pavićevom *Hazarском rečniku*, gdje čitalac "skakuće" sa jednog segmenta teksta na drugi, te u Kortasarovoj *Školici*. I klasični naučni tekst sa svojim citatnim odnosima također je preteča hiperteksta, ali ne i njegova potpuna realizacija, budući da je preduvjet hiperteksta - kompjuterska

tehnologija. Ogroman materijal implicitno se sadrži u hipertekstu, a taj je hipertekstualni materijal na istom mjestu, dok bi u formi klasičnih tekstova bilo nemoguće i zamisliti da se može nalaziti čak u jednoj zgradi.

Bitna stilistička i kompoziciona razlika između klasičnog teksta i hiperteksta jeste u tome što više nema osnovnog, glavnog teksta i njegovih dodataka (npr. fusnota, bibliografskih jedinica kao u naučnom tekstu), već se polazni tekst koji se vidi na ekranu nalazi u ravnopravnim odnosima sa svim daljnim tekstovima i čini jednu jedinstvenu mrežu hiperteksta. Odatle proističe i poseban problem: postoji mogućnost da se adresat izgubi "u hiperprostoru" (Landow 1991: 83), da se zbuni mnoštvom veza i potpuno se udalji od polazne tačke. Promijenjen je i status elemenata okvira teksta, rubnih elemenata, koji ovdje i eksplicitno realiziraju svoju primarnost o kojoj se u poststrukturalizmu govorilo. Ipak, obično teoretičari smatraju da i u stilistiku hiperteksta vrijede osnovni principi i pravila koji vrijede za ma koji tekst, a da čitalac jednostavnim sredstvima može locirati neki segment i doći do njega.

Upravo istraživanju hiperteksta stilistika mora pristupiti sa dva aspekta i razdvaja se na stilistiku pošiljaoca i stilistiku primaoca. Zadatak stilistike pošiljaoca bio bi da prati način na koji kreatori materijala za hipermedije koncipiraju te materijale i kojim stilom to čine. Stilistika primaoca imala bi za zadatak proučavanje čitaočevog pristupa hipertekstu, izbora koje on pravi, a također bi morala ukazati na čitaočevu dvostruku ulogu, budući da uz recipijenta on postaje i emitent poruke, sa jasno izraženom ulogom u kreiranju jednog hiperteksta od mnogih mogućih.

Stilistika pošiljaoca/autora može imati deskriptivnu i preskriptivnu ulogu. U ovom drugom aspektu ona djeluje i kao retorika, čiji je zadatak određivanje pravila za što efikasniju komunikaciju. Kreator hipermedijskih materijala ima nekoliko zadataka u tom smislu: prvo, on mora upotrijebiti takva stilska sredstva koja će čitaocu omogućiti jednostavno kretanje (*navigaciju* ili *surfanje* kroz različite materijale; drugo, olakšati čitaocu snalaženje u novom dokumentu, i treće, pokazati kuda vode linkovi (veze) u dokumentu, tj. ulaz i izlaz informacije (Landow, Delany 1991: 19).

Hipermediji posjeduju i svoj specifičan metajezik, svoj stil, koji je maksimalno orijentiran na jasnost, preglednost, logičnost, izbjegavanje dvoznačnosti. Mada u principu iz tog stila odsustvuju emocionalno-ekspresivna sredstva, neke terminološke metafore pokazuju i emotivan odnos kreatora prema hipermedijima - dovoljno je samo uzeti primjer već navedenih termina *navigacija* i *surfanje* pa da se jasno vidi takav odnos. Osim toga, uz verbalni aspekt hipertekst uključuje niz grafičkih rješenja (neki ikonički znaci čak dominiraju nad verbalnim u signaliziranju kretanja i snalaženja u hipermedijima), vizuelnih i auditivnih kodova koji svi ravnopravno sudjeluju u njegovom formiranju.

Ukratko, stilistika može i u istraživanju specifičnih stilskih crta hiperteksta i u preskripciji sredstava kojima se može pojednostaviti kretanje kroz hipermedije i kreiranje materijala za njega pokazati svoju neophodnost, neophodnost u svim tipovima diskursa. Istovremeno, i stilistika na ovom putu mora biti spremna na promjene, na kvalitativan pomak od stilistike teksta ka stilistici hiperteksta.

Figure i tropi

Figura je diskurs opažen kao takav.

(C. Todorov)

Za lingvističku stilistiku figure i tropi uvijek su bili posebno zanimljivi i sa aspekta strukture, forme, i sa aspekta funkcioniranja u jeziku i u pojedinim tekstovima. Mada se nije ustalilo, karakterističan je kao potvrda te tvrdnje termin *mikrostrukture stila* umjesto stilske figure što ga uvodi Škreb (1983:303).

U suvremenoj stilistici pomoću lingvističke semantičke analize pokušava se pokazati gdje je stvarna utemeljenost izdvajanja pojedinih figura i na čemu počiva njihova stilogenost. Sa lingvističke tačke gledišta pri tome je i dalje relevantna dihotomija tropi - figure, dihotomija koja je jedno vrijeme bila zanemarivana jer se smatrala nebitnom. Međutim, za lingviste ne može biti nevažna činjenica da se kod tropa radi o odnosima *in absentia*, dakle o paradigmatiskim odnosima, dok se kod figura radi o odnosima *in praesentia*, sintagmatskim odnosima. Samim tim postaje moguće razgraničenje nekih figura i tropa koji su bili neopravdano izjednačavani.

Oni lingvisti koji smatraju da i tropi i figure nastaju po istom principu tvrde da svaka figura podrazumijeva dva segmenta procesa dekodiranja: prepoznavanje izraza kao figure (što se uspostavlja na sintagmatskom planu) i "ispravljanje" devijantnosti, uspostavljanje "pravog" značenja (koje se otkriva na paradigmatiskom planu, u okviru paradigme određenog označitelja vs. označenoga). Kod ne-tropa zanemaren je ovaj drugi, paradigmatiski aspekt dekodiranja, tj. nije uočila da "svaki ne-trop podrazumeva jedan trop":

"Na primer, uzmimo pitanje koje predstavlja figuru kada upitni oblik u stvari upućuje na potvrdni označenik, 'Ko ne zna?' za /svi znaju/. Ovdje stvarno imamo promenu značenja, pa je očigledno reč o tropu. Zašto ga onda zvati ne-tropom? A šta je sa inverzijom? Kažu nam da je to figura sklopa jer predstavlja sintaksičko odstupanje, što je tačno, i da je ne-trop jer se ne odnosi na značenje, što nije tačno."

(Koen 1986: 285)

Ovakva argumentacija mogla bi se prihvatiti da nije jedne bitne razlike: kod figura koje se obično nazivaju tropima osnovna devijacija realizira se na semantičkom planu; kod ostalih figura osnovna devijacija realizira se na fonemsko-grafičkom ili na sintaksičkom planu. Pri tome ova druga devijacija sekundarno dovodi i do promjene značenja, ali ne primarno, ne apriorno kao trop.

Najveći broj današnjih istraživanja posvećen je metafori, te metonimiji i sinegdohi, ali za stilistiku nema manje atraktivnih i više atraktivnih figura, budući da sve one mogu dobiti značajno mjesto u strukturi teksta. S pravom se i teoretičari književnosti i stilističari pridružuju borbi protiv takve "sužene retorike" (Ženet, 1976: 67-83).

U najširem smislu figure i tropi tradicionalno se smatraju odstupanjem od uobičajene, neutralne upotrebe jezika, tj. odstupanjem od norme. Pri tome se može govoriti o različitim *stupnjevima odstupanja*, koji odgovaraju udaljenosti figurativnog izraza od nefigurativnog. Najčešće se smatra da *katahreza*, koja jeste figura, tj. odstupanje, ali jedino moguće u datom kontekstu, budući da ne postoji nefigurativni označitelj za dato označeno, izražava *nulti stepen odstupanja*. Kod katahreze (npr. *noga stola*, *list papira*, *krilo zgrade*) ne postoji drugi označitelj, što znači da ne postoji mogućnost izbora, koja je ključna za definiciju figurativnosti (uvijek mora postojati mogućnost izbora između figurativnog i nefigurativnog izraza). Koen pokazuje da je još Fontanier razlikovao odstupanja prvog stepena (ustaljene figure) i odstupanja drugog stupnja (originalne figure), ali uz to predlaže da samo ove prve budu predmet stilistike, dok bi druge, originalne, bile predmet proučavanja poetike (Koen 1986: 289-280). Jasno je da je takva podjela neosnovana, budući da stilistika promatra svaku upotrebu i svaku sferu jezika, i to sa svoga aspekta.

"Reći *plamen* da bi se označio plamen, *ljubav* da bi se označila ljubav, to znači podvrgnuti se jeziku prihvatajući arbitrarnost i tranzitivne reči koje nam on nudi; reći *plamen* za ljubav, to znači motivirati svoj jezik (ja kažem *plamen* jer ljubav *žeže*), i tako mu dati slojevitost, plastičnost i težinu života koji mu nedostaju u svakodnevnom kruženju *univerzalne reportaže*." (Ženet 1985: 82)

Suprotstavljajući arbitrarnosti prirodnojezičnog znaka motiviranost figure kao svojevrsnu naknadnu motiviranost, Ženet upravo u tome nalazi smisao i konotativnu vrijednost figure. Ona uvijek briše automatizam i, rekli bi formalisti, donosi oneobičavanje, začudnost. Ipak, vidjeli smo da nisu sve figure podjednako stilogene, da ne stvaraju podjednaku začudnost, tako da Ženetova misao može vrijediti kao potencijal figurativnog izraza, ali ne uvijek i kao realizacija toga potencijala.

Činjenica da je figurativni izraz rezultat izbora između neutralnog i markiranog izraza pokazuje da svaki figurativni izraz ima dvojni prirodu: on implicira neutralni izraz, a eksplicira figurativni, oneobičeni. Ako adresati nisu svjesni te neutralne prirodnojezične "podloge", oni ne mogu ni prepoznati figuru. Odatle nekad ironija ostaje neprepoznata, jer se forma iskaza uzima kao bukvalna, a ne kao figurativna; pošiljalac poruke svjesno se nekad poigrava svojim adresatima, čineći ironiju slabo prozirnou. Ovaj se postupak naročito često sreće u dramskom dijalogu, koji zbog svoga osloženog komunikacionog modela omogućava čitaocima/ gledaocima da shvate ironički intoniran iskaz, a da pri tome budu svjesni i da neki likovi na sceni iskaz shvaćaju bukvalno (ne prepoznaju ironiju), te odatle i proističe komični efekt.

Klasifikacija figura

Klasifikacije figura često su veoma složene, sa nizom kriterija i potkriterija, sa grupama podgrupama (v. npr. Lausberg 1960; Zima 1880/1988; Škiljan 1985; Todorov 1967 i slično). S obzirom na jezički nivo na kojem se odstupanje realizira, figure se mogu podijeliti na *fonetsko-fonološke*, *sintaksičke* i *semantičke*. Četiri su osnovne operacije kojima nastaju figure: *supstancijalne* operacije mijenjaju supstanciju jedinica, a u njih spadaju *dodavanje*, *skraćivanje* i *supstitucija*, dok su *relacione* operacije zapravo *permutacije* (one mijenjaju samo pozicioni odnos među jedinicama). (Dubois, Edeline, 1986). Budući da su mnoge figure već ranije razmatrane u knjizi u okviru ispitivanja nekih drugih pitanja, te s obzirom na činjenicu da se u već navedenim priručnicima i radovima može naći iscrpna definicija i opimjerenje svake figure, ovdje će se navesti samo podaci o osnovnim tipovima i njihovim najkarakterističnijim predstavnicima.

Fonetsko-fonološke figure

Fonetsko-fonološke figure (*metaplazme* i *metagrafemi* u terminologiji autora Opće retorike) predstavljaju odstupanja u glasovnom i grafemskom sastavu riječi i manjih dijelova riječi, morfema. U ovoj skupini naročito su značajne sljedeće figure:

- *Asonanca* je ponavljanje istih vokala ili vokala istog tipa - prednjih ili zadnjih npr. u određenom segmentu teksta, u cilju stvaranja glasovnog simbolizma, eufonije ili asocijacije na ključnu ili tematsku riječ tog teksta.

- *Aliteracija* je ponavljanje istih ili istotipskih suglasnika u tekstu, sa istim zadatkom kao i asonanca. I asonanca i aliteracija zasnovana su na operaciji iterativnog dodavanja.

U ovu skupinu spada i niz figura koje se odlikuju pozicionim *dodavanjem* fonema:

proteza (dodavanje fonema na početku riječi); *epenteza* (ubacivanje fonema u sredinu riječi) i *paragoga* (dodavanje na kraju riječi);

ili pak njima simetričnim pozicionim *oduzimanjem* fonema:

afereza (oduzimanje fonema na početku riječi); *sinkopa* (oduzimanje u sredini riječi) i *apokopa* (oduzimanje na kraju riječi).

Na planu permutacije javlja se *metateza* kao figura u kojoj dva ili više fonema zamjenjuju mjesta.

Stilogene mogućnosti ovih figura manje su izražene u odnosu na asonancu i aliteraciju (naročito zato što se neke realiziraju i u nefigurativnom govoru, kao odlika razgovornog ili neknjiževnog govora); ipak, u kombinaciji sa tim dvjema figurama i one mogu biti značajno stilogeno sredstvo. U nekim slučajevima i rima se svrstava u ovu grupu figura, mada ona po svojim svojstvima prevazilazi glasovna ponavljanja i vezana je za problem stiha, ritma, melodijske linije. Može se, međutim, reći da neke dominantno ludičke forme dolaze i kao specifična realizacija figura ovoga tipa: anagram, palindrom, kalambur.

Sintaksičke figure

Sintaksičke figure (metatakse) definirane su kao figure koje djeluju na planu sintakse i predstavljaju odstupanja od uobičajenog sklapanja rečenice ili nadrečeničnog jedinstva. Pri tome se u nekim slučajevima može govoriti o leksičko-sintaksičkim sredstvima koja učestvuju u realizaciji ovakvih figura, figura specifične konfiguracije jezičnih jedinica. U velikom broju ovih figura izdvajaju se:

a) figure dodavanja, koje se odlikuju proširenjem osnovnog iskaza:

kumulacija (gomilanje elemenata koji se odlikuju istom sintaksičkom pozicijom), sa podvrstama *distribucijom* i *sinatrezmom*; za razliku od takvog tipa dodavanja, dodavanja koordinacijom, *epitet* se realizira dodavanjem subordinacijom, a sastoji se u dodavanju pridjeva koji pobliže određuje imenicu kojoj se dodaje;

b) figure iterativnog dodavanja, bazirane na ponavljanju leksičkih elemenata:

anafora (ponavljanje iste riječi ili grupe riječi na početku dvije ili više rečenice, stiha, pasusa...), *epifora* (ponavljanje iste riječi ili grupe riječi na kraju dvije ili više rečenice, stiha, pasusa...), *simploka* (kombinacija anafore i epifore), *okruženje/ciklos* (ponavljanje iste riječi ili grupe riječi na početku i na kraju rečenice, stiha, pasusa), *anadiploza* (ponavljanje iste riječi ili grupe riječi sa kraja prve rečenice/ stiha na početku naredne rečenice ili stiha), *reduplikacija/ geminacija* (ponavljanje iste riječi ili grupa riječi u susjednoj poziciji), *polisindet* (iterativno ponavljanje istog veznika u jednom segmentu teksta);

c) figure oduzimanja, u kojima se iskaz reducira:

elipsa (izostavljanje dijela iskaza koji je bitan za komunikaciju), *asindet* (dokidanje veznika i relizacija jukstapozicije u jednom segmentu teksta), *reticencija* (*prekid rečenice, nedovršena rečenica*), *zeugma* (sintaksičko uokvirenje, kad se "dio iskaza koji bi se inače morao više puta ponoviti izrekné samo jedanput" (Škiljan 1985: 25), postajući tako okvir iskaza, i *silepsa*, kao semantička zeugma kod koje okvir ne odgovara značenju svih preostalih dijelova;

d) figure zamjene predstavljene su specifičnim sintaksičkim konstrukcijama koje zamjenjuju neutralne, tj. nefigurativne sintaksičke konstrukcije:

retoričko pitanje jeste pitanje na koje nema odgovora ili ga govornik i ne očekuje, a sa svim svojim podvrstama zamjenjuje izjavnu rečenicu; slično je i sa *eksklamacijom (uzvikom)*, koja potencira tvrdnju intonacijom uzvika;

e) figure permutacije, kod kojih se figurativnost bazira na pozicionim promjenama - predstavnik ovoga tipa figura jeste inverzija (figurativna promjena reda riječi); ovdje bi se mogli svrstati i drugi slučajevi specifičnog reda riječi, npr. *isokolon ili paralelizam*, kod kojeg se ponavlja u tekstu više rečenica iste rečeničke strukture i istog rečeničnog reda. Kod paralelizma može se govoriti o pripadnosti figurama permutacije i figurama dodavanja ponavljanjem (ponavlja se struktura). U ove figure spada i *parcelacija*, koju do sada retorike nisu posebno izdvajale, a koja se sastoji u realizaciji jedne rečenice u više rečenica, budući da se poziciono izdvajaju parcelati (o ovome v. više u poglavlju o stilističkim konektorima).

Semantičke figure

Semantičke figure (metasememi i metalogizmi prema *Općoj retorici*) pokazuju odstupanje na semantičkom planu kao dominantno. U ovu grupu spadaju tropi i semantičke figure u užem smislu.

Kod *tropa* se jedan označitelj zamjenjuje drugim, sekundarnim, te su to figure nastale operacijom zamjene na semantičkom planu, a u njih spadaju:

metafora, kao ključni trop, kome su posvećene brojne analize i tumačenja i koji prema nekim shvatanjima zapravo obuhvata sve druge trope kao svoje vidove realizacije; metafora se nekad definira kao skraćeno poređenje, tj. kao upotreba jednog označitelja umjesto drugoga na principu odabira (paradigmatškog), a na osnovu neke sličnosti sa drugim označenim;

metonimija je trop kod kojeg se zamjena odvija po susjednosti (metonimija je eliminiranje konteksta: *žezlo* je metonimija kraljevske vlasti; dubine su metonimija mora);

sinegdoha se može shvatiti kao samostalan trop ili kao podvrsta metonimije, budući da funkcionira također na brisanju konteksta, na zamjene cjeline dijelom (*plavi šljemovi* kao sinegdoha UNPROFOR-ovih vojnika), jednina umjesto množine (*naš čovjek je sve izdržao*), množina umjesto jednine (*svako doba ima svoje hamlete*);

perifraza je zamjena jedne riječi sintagmom ili izrazom istog referencijalnog značenja, a različitog smisla: car životinja - lav, zvijezda što daje život Zemlji - sunce i sl.; *antonomazija* je perifraza, tj. metonimijska zamjena vlastitog imena (zemlja izlazećeg sunca - Japan);

hiperbola se sastoji u kvantitativnom pretjeravanju, preuveličavanju (sto godina te čekam, bjelja od snijega); ona se nekad definira kao "kvar mjerne tehnike";

litota je trop koji se sastoji u skraćivanju sema kvantiteta bilo u potvrdnom iskazu (Drag si mi umjesto Volim te; Hamlet je solidna drama) bilo u negativnom iskazu koji sadrži negaciju antonima riječi koju zamjenjuje (Ne mrzim te u značenju Volim te; Nije nesimpatično u značenju Simpatično je);

ironija je trop kod kojega je forma iskaza u suprotnosti sa sadržajem iskaza, te se značenje može shvatiti pomoću neverbalnih sredstava ili intonacije, odnosno pomoću konteksta (*On ti je strašno pametan* u značenju *On je glup, moj voljeni šef* u značenju *taj mrski šef*).

Semantičke figure u užem smislu odlikuju se specifičnim semantičkim odnosima leksema koje ih čine. Tipične su ovdje figure koje su bazirane na antitezi i kontrastu, a posebno su zanimljive dvije figure:

oksimoron predstavlja konstrukciju u kojoj su spojeni semantički nespojivi, protivrječni pojmovi (*živi leš*; *mladi starac*; *kraj beskraj*; *glasna tišina* i sl.);

antimetabola je vrsta antiteze, u kojoj se oba člana ponavljaju, ali uz izmjenu sintaksičke funkcije (Smisao značenja i značenje smisla, gramatička poezija i poezija gramatike).

Uz to, u ove semantičke figure spada i *poređenje*, i to poređenje tipa *simile* (nježna si kao pamuk) i tipa *comparatio* (ljepša si od mora i neba). Prvi tip smatra se osnovom za metaforu, s tim što ovdje još nema zamjene koja je osnova tropičnosti; umjesto toga, postoji ukazivanje na *tertium comparationis* kao onu karakteristiku koja zbližava dva različita označena.

Prelazni tipovi figura

U ove tipove spadaju figure kod kojih je teško odrediti primarnost nivoa odstupanja. Najčešće se pri tome radi o kombinaciji sintaksičkog i semantičkog odstupanja, pa ovdje mogu doći *gradacija* i različite enalage (ili figure komutacije).

Gradacija se odlikuje specifičnim sintaksičkim rasporedom svojih dijelova (najmanje je tročlana), ali uz to njena je druga bitna odlika semantički kriterij: svaki naredni član ima jednu dodatnu semu kvantiteta (intenziteta) u odnosu na prethodni, a svi članovi imaju jednu zajedničku semu kvantiteta, arhisemu kvantiteta (intenziteta). Odatle se gradacija shematski može predstaviti na sljedeći način:

X, X', X"... (' , " , " " označavaju seme kvantiteta, tj. intenziteta).

Gradacija, dakle, predstavlja figuru intenzifikacije, realiziranu specifičnim sintaksičkim sredstvima.

Prelazni položaj enalaga također je jednostavno pokazati i dokazati. Naime, enalage se još nazivaju i gramatičkom metaforom, što označava prenos, tj. upotrebu jedne gramatičke forme u svom sekundarnom značenju, ali u sferi drugog označenog (drugog gramatičkog značenja). Takva je upotreba drugog lica u značenju prvoga, upotreba sadašnjeg vremena u značenju prošloga i slično. Njihova semantička devijacija realizira se na sintaksičkom planu, te se u sintaksi obično govori, istina drugom terminologijom, i o ovim pojavama. Ukratko, ponovo se dva kriterija, semantički i sintaksički, pojavljuju kao jedinstveni kriterij.

Ova klasifikacija unekoliko odstupa od dominantnih postojećih klasifikacija (npr. uvođenje parcelacije, određivanje mjesta enalagama, semantičke figure drukčije se svrstavaju i sl.). Njen je cilj bio da bude logična, razumljiva i neopterećena pretjeranim potpodjelama, podgrupama.

Metafora i metonimija: jakobsonova teorija i njena primjena

Jakobsonov rad *Dva tipa jezika i dvije vrste afazičkih smetnji* pokazao je kako se metafora i metonimija mogu promatrati kao dva pola jezika, vezana za osu selekcije i osu kombinacije. Isto tako, u afaziji postoje dva tipa poremećaja: prvi je poremećaj u odabiru, nesposobnost selekcije i zamjene, dok je drugi vezan za poremećaj u kombinaciji jezičnih jedinica i stvaranju konteksta. Prema Jakobsonu, "metafori je tuđ poremećaj sličnosti, metonimiji poremećaj blizine" (Jakobson 1986: 229).

Ovakvo tumačenje bilo je izuzetno značajno ne samo za lingvistiku uopće nego i za teoriju umjetnosti uopće. Time se potvrđuje teza da su figure i tropi mnogo više od ukrasa i da prevazilaze okvire prirodnog jezika. Figure i tropi mogu se, naime, izdvojiti i u drugim znakovnim sistemima, što bi mogao biti predmet *semiotičke stilistike* kao discipline čiji bi predmet nadilazio verbalni znakovni sistem. Dihotomija metafore i metonimije (koja kod Jakobsona uključuje i sinegdohu) postaje tako važan obrazac, koji karakterizira cjelokupno verbalno ponašanje i kulturu uopće.

Metaforički pol dominira prema ovom tumačenju u drami, u poeziji, lirici, romantizmu i simbolizmu, te nadrealizmu; metonimijski pak pol izraženiji je u filmu, u prozi, epici, realizmu i kubizmu. Tako se realistički pisac često posvećuje sinegdoškim detaljima (priča Ruke Ranka Marinkovića u cjelini je sinegdoškog karaktera), dok je romantičnu i simbolizmu svojstveno okretanje metafori (zamjeni). Kada je riječ o drami, jedan od teoretičara koji su naročito razvili Jakobsonovu teoriju, David Lodge, naglašava da je ona nastala iz vjerskog obreda i da je gledatelj tumače kao analogon zbilje; osim toga, svaka drama metaforična je po tome što se jasno prepoznaje kao predstava. Film, međutim, stvara mnogo jaču iluziju prirodnosti, budući da se koristi metonimijskim sredstvima - smatra se čak da je od svih umjetnosti privid zbilje najsvojstveniji upravo filmu. Čak i kad se radi o montaži, koju Jakobson smatra bitno metaforičnom, imajući u vidu supostavljanje kontrastnih kadrova, između kojih se rađa metaforička veza (čuvene su Ejzenštejnove "montažne metafore"), slijed kadrova djeluje metonimijski, a krupni plan npr. tipično je metonimijski.

U ovom kontekstu obično se naglašava i činjenica da je lakše filmskim jezikom pokazati roman nego što je to filmovanje drame (roman pripada istom polu kao i film!).

Još jedna zanimljiva opozicija vezana je za snove kako ih tumači Freud: naime, za Jakobsona simbolizam snova jasno je metaforički označen, dok zgusnutost i izmještenost nekih segmenata snova odgovara metonimijskom polu.

Ipak, kako nijedna klasifikacija nije apsolutna po svojim dometima, tako je i unutar ovakve dihotomije moguće da se realistički roman služi metaforama, da neki tipovi drama, ukidajući rampu i zavjesu, skreću ka metonimijskom polu i slično. Jakobsonova dihotomija i pored toga je veoma ipoticajna: čak i oni teoretičari figura koji apsolutiziraju metaforu, smatrajući i metonimiju samo njenom podvrstom, vjerovatno bi morali priznati da bi se tada moralo govoriti o dvije vrste metafore i da bi se ponovo moglo govoriti o dva različita principa na kojem ona funkcioniра.

Narativne figure

Narativne figure relativno su novi tipovi figura, koje izdvajaju autori Opće retorike grupe M na osnovu pojma narativnog znaka. Ove figure funkcioniraju u svim onim umjetnostima koje počivaju na naraciji (dakle, i u filmu i u teatru), a za lingvostilistiku posebno je zanimljiva njihova analiza u književnoumjetničkim tekstovima.

Retoričari grupe M polaze od strukture jezičnog znaka što je daje Hjelmslev, prema kojoj je znak jedinstvo plana izraza i plana sadržaja, a svaki od ovih planova ima formu i supstancu. Forma izraza jezičnog znaka jesu zvučni signali, a supstanca izraza - zvučno polje, tj. način na koji primalac percipira te signale. Forma sadržaja jeste pojam, a supstanca sadržaja semantičko polje. Na osnovu toga uvodi se pojam *narativnog znaka*, čija se struktura shematski može predstaviti na sljedeći način:

SEMIOTIČKA STRUKTURA NARACIJE		
	SUPSTANCA	FORMA
IZRAZ	Roman, film, strip	Narativni diskurs
SADRŽAJ	Realni ili zamišljeni svijet, događaj	Pripovijedanje u užem smislu, naracija

Drugim riječima, narativni znak jeste suodnos između forme naracije i sadržaja naracije, odnosno između diskursa i naracije.

Na planu diskursa narativne figure mogu se odnositi na suodnos vremena i diskursa, na suodnos činjenica i hronologije, na prostor i diskurs, kao i na tačku gledišta.

Tačka gledišta kao narativna figura

Kod tačke gledišta problem je u određivanju *nultog stepena*, tj. onog stepena koji se može smatrati neutralnim polazištem u određivanju figurativne tačke gledišta. Ako se pođe od toga da je neutralna tačka gledišta ona koja je neprimjetna, onda se odstupanjem može smatrati i uvođenje svevidećeg, autoritativnog pripovjedača, ali i pripovijedanje u prvom licu, dok se presijecanje različitih tačaka gledišta smatra posebno figurativnim. Već je ranije pokazano kako se može uvesti druga tačka gledišta, pa čak i unutar iskaza koji izražava tačku gledišta jednog lika ili pripovjedača, ili pak u autorski kontekst.

U nizu mogućih varijacija ovoga modela figurativnosti izdvajaju se kao izuzetno stilogeni primjeri iz "Eolske harfe" Danila Kiša i iz romana "A Perfect Spy" Johna le Carrea.

U "Eolskoj harfi", kratkoj lirski obojenoj pripovijetki, na nešto više od četiri stranice funkcionira nekoliko tačaka gledišta, a sve je to u kombinaciji sa figurama komutacije lica. Pripovjedač iz perspektive zrelog čovjeka govori o sebi u prvom licu jednine:

U svojoj devetoj godini **imao sam** harfu.

(KIŠ, 1987: 117)

Postupno, pripovijedanje skreće u formu 2.l. množine u značenju prvog lica, a uz primjesu uopćenoličnog značenja:

A i šta će **vam** to da pričaju o vama da **ste ljudi** kao **vaš** otac i da se pitaju što li to **naslanjate** glavu na električnu banderu (...)

(ibid., 119)

Na kraju priče pripovjedač toga dječaka, to svoje "ja iz prošlosti, kao da doživljava potpuno odvojenog, različitog od sebe, te upotrebljava formu trećeg lica jednine:

Evo, dok *drži* sklopljene oči, evo šta *mu* peva harfa na uvo: da *će* uskoro *prestati da radi* kao sluga kod gospodina Molnara; da se *njegov* otac neće nikad vratiti; (...) da *će sresti* devojkicu koju *će* večno *voleti*; da *će* putovati; da *će videti* mora i gradove; da *će* - prodirući u daleku istoriju i u biblijska vremena - *istraživati* svoje mutno poreklo; da *će napisati* priču o eolskoj harfi od električnih bandera i žica.

(ibid., 121)

Završni paragraf priče na taj način završava niz komutacija lica koje signaliziraju specifičnu figuru tačke gledišta: 1. l. jednine kao gramatički neutralan oblik bilo je zamijenjeno drugim licem množine, a na kraju i 3.l. kao prividno najobjektivnijim licem. Pripovjedač kao da mijenja svoju distancu od pripovijedanih događaja, postupno je povećava, a time u okviru jedne te iste tačke gledišta uvodi više varijacija: forma 2. l. množine sa svojim uopćavajućim značenjem kao da se pomjera ka čitaocu/adresatu poruke, ka njegovim iskustvima. Treće lice označava još veću udaljenost pripovjedača od svog djetinjstva, dok posljednja klauza kao da završava krug i signalizira kako su pripovjedač i dječak u 3.l. zapravo jedna te ista osoba (dječak će napisati priču "Eolska harfa"; dječak i pripovjedač ista su osoba sa pomakom u vremenu; krug se zatvara). Pripovjedač je tako prešao put od unutarnje ka spoljnoj tački gledišta.

Složenost ovakve kombinacije figura komutacije i narativnih figura svjedoči o velikom potencijalu tih figura kao stilogenih sredstava. S tim u vezi zanimljiv je i Le Carreov roman, gdje je ključna figura upravo figura komutacije 3.l. i 1.l. jednine, odnosno figura "razdvojene" tačke gledišta.

Naime, u jednom dijelu romana pripovijedanje je "objektivno", u trećem licu jednine, pri čemu je pripovjedač nevidljiv, neutralan, svevideći (figura skraćivanja prema autorima "Opće retorike"). Drugi dio romana, koji se daje naizmjenično sa prvim, za pripovjedača ima glavnog junaka, Pyma, koji piše ispovijest o svom životu. U toj ispovijesti on paralelno upotrebljava forme 1. l. kada govori o sebi i forme 3. lica, po pravilu onda kada piše o sebi kao dječaku i mladiću. Takvo 3. lice po mnogo čemu je komutacija bliska onoj iz Kiševe priče; ono se razlikuje od "neutralnog", nemarkiranog 3. lica u autorskom govoru (kada pisac pripovijeda o Pymu, njegovom nestanku, ili pak kada o njemu govore njegovi prijatelji, porodica, kolege), koje se može pratiti u narednom primjeru:

A dark sea rain had enveloped **Pym's** England and **he** strode in it warily. It was early evening and **he had been writing** for longer than **he had written** in **his** whole life (...)

(Le Carre, 167)

Kada sam Pym odlučuje da u svojoj ispovijesti o sebi piše u 3. licu, onda on time pokušava da se distancira od sebe, od svoga života, i da ga objektivno sagleda, što pokazuje da ni ova forma nije neutralna, budući da i ona podrazumijeva oneobičenost: posmatranje sebe sa strane, kao neke druge osobe. Na izvjestan način time se izražava svjesno podvajanje junakove svijesti, ali taj postupak suptilno pokazuje i njegov problem u doživljaju sebe, svoga "ja".

Posebno markirana mjesta u tekstu jesu ona u kojima je figura dvostruka, "ogoljena": u istom pasusu, čak i u istoj rečenici, kombiniraju se 3. lice i 1. lice jednine kao sinonimični oblici. Evo kako to izgleda u jednom slučaju:

It was in Berlin also that **Pym courted** your mother, Tom, and took her away from **his** boss and hers, Jack Brotherhood. **I am not sure** that you or anybody else has a natural right to know what accident conceived **him**, but I'll try to help you as best as **I can**. There was mischief in **Pym's** motive, **I won't deny** it. The love, what there was of it, came later.

(ibid., 569)

Kao što se iz prethodnog primjera vidi, Pym ispovijest piše za svoga sina. U narednom primjeru jedna te ista rečenica razotkriva se kao mjesto kombiniranja 1. i 3. lica; kao da se teži čitaocu punom angažmanu u dešifriranju razloga takve figure:

Lippsie taught **him** writing, and to this day **I** write a German *t* and put a stroke through **my** small z's.

(ibid., 125)

Može se komentirati i kraj romana: Pym tragično umire, napisavši svoju ispovijest, pobjegavši od svih onih koji ga traže i koji traže nešto od njega. Po prvi put on se vraća sebi, a time kao da se i dvije tačke gledišta - dječakova i ona odraslog čovjeka, stapaju u jednu.

Kao narativne figure mogu se definirati i svi metatekstualni postupci i signali koji se mogu uočiti u tekstu. Citati su, recimo, uvijek i narativne figure. Slično je i sa postupkom dvostrukog kraja u nekim romanima - npr. u Ženskoj francuskog poručnika J. Fowlesa, gdje se čitaocu ostavlja mogućnost odabira kraja. Takav ambigvitetni kraj svojevrsna je figura dodavanja, ali istovremeno riječ je i o nečem drugome.

Naime, takav postupak pokazuje da se legitimno mogu izdvojiti figure *ambigvitetnosti*, tj. dvosmislenosti, kod kojih stilogenost počiva na davanju više opcija koje su podjednako plauzibilne, te se u njihovom sučeljavanju i stalnom međusobnom "suparništvu" stvara mogućnost dvostrukog ili višestrukog odabira. Figure ambigvitetnosti, naravno, treba razlikovati od dvosmislenosti kao stilske ili gramatičke greške. Kada je riječ o tački gledišta, ambigvitetnost je karakteristična za film Rašomon Akira Kurosave, snimljen prema Akutagavinoj noveli U šumi.

Figure i funkcionalni stilovi

Funkcionalnostilistička istraživanja nerijetko zapostavljaju pitanje figura i ne smatraju ga posebno značajnim za vlastito polje interesa. Činjenica je, međutim, da figure i te kako imaju veze sa funkcionalnim stilovima. Ovo uočavaju i poetičari koji govore primarno o registrima, a pri tome naglašavaju da je zastupljenost figura u diskursu, tj. stepen njegove figurativnosti, jedna od četiri karakteristike na osnovu kojih se formiraju i definiraju različiti registri u jeziku (Todorov 1986: 28-29). Iako je u poglavljima o pojedinim stilovima već bilo spomena i o figurama, ova je tema zasebno izdvojena upravo zbog toga što je posebno značajna i nedovoljno obrađena. Osim toga, u stilistici i inače nema pravih rezultata bez poređenja, tako da će poredbena analiza u svim stilovima i stilovima sigurno omogućiti donošenje validnih zaključaka.

Figurativnost diskursa po pravilu se veže za književnoumjetnički stil, gdje je njena funkcija primarno estetska, tj. poetska. Međutim, kako je retorika prvobitno bila "djelatnica uvjeravanja", a figure u tekstu dobrim dijelom i služile su uvjeravanju, tj. argumentaciji, to se i danas figurativnost javlja kao važan dio onih tekstova čija je funkcija prije svega argumentativna, ubjeđivačka. Zanimljivo je da se ponekad upravo u stilistici gubi iz vida klasična Du Marsaisova formula iz 1730. godine, prema kojoj se više figura "sačini na tržni dan, na trgu, nego tokom mnogih dana akademskih sjednica" (Croce, 1991: 367).

S tim u vezi postavljaju se slijedeća pitanja:

1. Da li se u svim funkcionalnim stilovima može govoriti o postojanju figura, tj. da li svi funkcionalni stilovi mogu posjedovati svojstvo figurativnosti?
2. Koji su tipovi figura svojstveni pojedinim funkcionalnim stilovima i stilovima?
3. Može li, dakle, i kriterij figurativnosti - nefigurativnosti poslužiti kao kriterij funkcionalnostilskog raslojavanja jezika?

Nije teško pokazati da je u opoziciji figurativnost - nefigurativnost znatno veći broj stilova i stilova koji teže polu figurativnosti. Na polu nefigurativnosti jedino se nalazi administrativni stil, pa čak i kod njega postoje, istina male, mogućnosti za realizaciju nekih figura u određenim žanrovima. S druge strane, figurativnost je prema očekivanju najzastupljenija u književnoumjetničkom stilu, s tim što se u pojedinim podstilovima javljaju različiti tipovi figura, o čemu će više riječi biti kasnije. Iza književnoumjetničkoga dolazi publicistički stil i neki žanrovi žurnalističkog stila i razgovorni stil, kome je nerijetko svojstvena i upotreba ustaljenih, "mrtvih" figura, ali i stvaranje figura sa izrazito ludičkom funkcijom. Na prvi pogled očekivalo bi se da naučnom stilu figurativnost apsolutno nije svojstvena, prije svega zbog njegove težnje ka objektivnosti i prividnom odsustvu bilo kakvih ukrasa, ali lako se može vidjeti da pojedini tipovi figura dolaze i u ovome stilu, ne toliko u ukrasnoj koliko u argumentativnoj funkciji.

Među sekundarnim stilovima gotovo bez izuzetka figurativnost je često svojstvo tekstova, s tim što se po osobenim tipovima figura (ne samo verbalnih) izdvaja stripovni stil, a prvo mjesto bez konkurencije ovdje dijele reklamni i retorički stil. Suvišno je naglašavati koliko su figure nezaobilazni segment upravo oratorskih tekstova, dok su reklame, koje su i inače, ne samo u svom verbalnom aspektu, primjer suvremenih retoričkih/ ideoloških kodova par excellence, prave riznice figura, opet sa primarno argumentativnom, ubjeđivačkom funkcijom.

Drugi aspekt ovog problema jeste distribucija pojedinih figura u funkcionalnim stilovima i stilovima.

Književnoumjetnički stil kao onaj stil koji je najbliži polu figurativnosti svakako je na prvom mjestu i po distribuciji tipova figura. Suvišno je i naglašavati da su u njemu zastupljeni svi tipovi figura, svi njihovi varijeteti, a da praksa književnog stvaranja stalno stvara novi materijal koji teoretičari mogu "prepoznati" kao figuru i opisati ga kao takvog. Nešto je veći stepen figurativnosti u poeziji i prozi nego u drami, a izvjesne figure, npr. metaplazme, dolaze češće u poeziji nego u prozi. U ovome stilu figure imaju dominantno estetsku/poetsku funkciju, često i ludičku, a u manjoj mjeri

argumentativnu (ubjeđivačku). Jasno je da su pri tome stilogenije one figure kojima je manja frekvencija upotrebe, koje nisu postale "opća mjesta" jednog pisca, jednog književnog pravca, jednog razdoblja.

Publicistički i žurnalistički stil prave su riznice figura svih tipova - u njemu pored metataksi, metasemema i metalogizama nisu rijetke ni metaplazme, a u okviru njih i metagrafemi. Ideološka usmjerenost ovoga stila uvjetuje njegovu visoku argumentativnost, a time posredno i retoričnost, koja je gotovo nezamisliva bez figura različitih tipova. Pri tome figure, razumljivo je, nemaju dominantno estetsku funkciju kao u književnoumjetničkom stilu, već upravo ubjeđivačku funkciju koja proizlazi iz prirode stila.

Razgovorni stil, vidjeli smo već, visoko je rangiran po prisustvu figurativnosti. Međutim, figurativnost je u ovome stilu specifičnoga tipa. S jedne strane, ovdje su zastupljena sva četiri osnovna tipa figura - dovoljno je spomenuti samo neke metaplazme (apokope, sinkope, afereze - mnogo manje asonance i aliteracije), zatim metatakse i metalogizme - elipsu, retorička pitanja i obraćanja, litote, hiperbole, metafore i dr. S druge strane, međutim, figure ovdje nisu začudne, nemaju estetsku funkciju - ponekad ni argumentativnu - već su često već "mrtve", izlizane, i postale su u stvari uobičajeni izrazi, norma, ne odstupanja od nje. Stilogenost figura u razgovornom stilu veoma je mala, što donekle osporava ranije citiranu Du Marsaisovu misao i još jednom potvrđuje da ni sve figure, kao ni svi stilemi, nisu podjednako stilogene. Zasebno treba posmatrati figure koje nastaju u razgovornom stilu sa ludičkom funkcijom (to su npr. kalamburi, paronomastičke atrakcije i sl.) i plod su individualnog stvaralaštva.

Figurativnost naučnog stila po mnogo čemu je osobena. Na prvi pogled figure narušavaju samu strukturu i osnovne principe toga stila, njegovu objektivnost i logičnost. Međutim, već je ranije bilo riječi o tome da emocionalnost i ekspresivnost mogu postojati u ovome stilu, naročito u nekim njegovim žanrovima, pogotovo u usmenom naučnom izlaganju, ali i u onim žanrovima koji su strogo naučni - (o tome vidi u: Nistratova, 1985). Prihvatljiva je tvrdnja da u naučnom stilu prirodno postoji i etos, i patos, i logos (Gross 1996: 16). Kada je riječ o tipu figura koji tu može biti zastupljen, onda postoji niz distribucionih ograničenja: u naučnim tekstovima nema metaplazmi, nema velikog broja metataksi (elipsa, silepsa ili zeugma zadirale bi u samu suštinu ovoga stila i smatrale bi se stilskim greškama). S druge strane, tekstualna gradacija i retorička pitanja u većini naučnih tekstova imaju puno opravdanje, a funkcija im je argumentativna. Riječ je, dakle, o upotrebi onih figura koje imaju značaj za organizaciju i kompoziciju samoga teksta. Enalage lica (autorsko "mi" ili bezlične konstrukcije u značenju prvog lica jednine), izdvojene još u antičkoj retorici kao figure a kasnije proučavane kao pojave gramatičke sinonimije ili transpozicije, također su osobenost naučnog stila.

Posebno mjesto zauzima metafora u naučnom stilu, s tim što je ona specifičnoga karaktera - čitav niz naučnih teorija i termina nastao je na principu metaforizacije; metafora nerijetko prethodi naučnom modelu. Dovoljno je navesti samo nekoliko primjera: u književnoj teoriji govori se o kompoziciji tipa **matrjoške**, odnosno **la mise en abyme** ("smještanje u centar štita"), zatim o **ogledalnoj** kompoziciji i slično; u lingvistici je biološka koncepcija jezika donijela i odgovarajuću terminologiju, pa se govorilo o **jezičnom stablu**, **granama**, **ontogenezi** i **filogenezi**, dijalektologija je pribjegavala metaforama iz fizike, te se tako susrećemo sa **talasima** koji se **šire u koncentričnim krugovima** i slično (Bugarski, 1972: 159-187); u suvremenoj sintaksi uobičajen je termin **valentnost**, koji potječe iz hemije, itd. I u ovoj knjizi svjesno su upotrijebljene neke metafore toga tipa: u poglavlju o stilemima prenesena je teorija autora *Opće retorike* o pojmu *ekologije* i analogiji sa njim u definiranju stilema. Ipak, ovakav tip naučne metafore možda bi bolje bilo nazivati *katahrezom*. Naime, već je pokazano da je katahreza odstupanje nultog stepena, tj. upotreba jednog označitelja za njemu nepripadajuće označeno, ali onda kada to označeno *nema svoj označitelj*. Naučne metafore zapravo i jesu katahreze, budući da uvijek označavaju takav prenos označitelja, i to u svrhu proširenja spoznaje. Svi navedeni primjeri pokazuju upravo takvu vrstu pomjeranja, zato oni nisu ornamentalni, ali mogu biti i slikoviti tek kada se uvedu u metajezik jedne nauke. Tek sa trajnom upotrebom metaforičnog/ katahretičnog termina on se percipira kao nulto odstupanje (danas je *valentnost* za sintaksičara isto nefigurativna kao i *noga stola* za sudionike u svakodnevnoj komunikaciji). Postoji

čak shvaćanje da ironija, hiperbola i metafora u naučnom stilu otkrivaju istinsku, skrivenu ubjeđivačku prirodu toga stila. Prema takvom shvaćanju "tropi su centralni za naučni poduhvat i nikad u potpunosti ne nestaju" (Gross 1996: 18).

Ako bismo napravili paralelu sa književnoumjetničkim tekstom, vidjelo bi se da su na djelu dva suprotna procesa. Naime, književnom je tekstu svojstveno naglašavanje vlastite ornamentalnosti, isticanje slikovitosti i figurativnosti, što je također jedna od formi pomoću kojih taj tekst samopotvrđuje vlastitu pripadnost diskursu književnosti. Čak i odsustvo figurativnosti znači potvrdu te pripadnosti, budući da takav minus-postupak još snažnije manifestira uobičajenu zastupljenost figurativnosti. Nasuprot tome, naučnom je stilu svojstveno negiranje vlastite figurativnosti, bijeg od nje, kao svojevrsni pokušaj samopotvrđivanja vlastite objektivnosti i autoritativnosti "naučne istine" kojoj nikakve figure ili drugi "ukrasi" nisu potrebni. U suštini, oba stila se narcistički poigravaju vlastitom prirodom i kanonima njima svojstvenima, prikrivajući svoju analognu, narativnu prirodu: i književni i naučni tekst prije svega su samo *tekstovi*, te ne mogu izbjeći opće zakonitosti teksta i tekstualnosti.

Sve su ovo pokazatelji da naučnom stilu figurativnost nije tuđa, ali da je njena funkcija po mnogo čemu specifična, heuristička, spoznajno-argumentativna. Upravo ova kognitivna funkcija tropa, tačnije metafore, u naučnom stilu jeste *differentia specifica* toga stila. Ujedno, to je onaj faktor koji proširuje polje djelovanja figurativnosti i pokazuje da je to polje izuzetno značajno za širenje ljudskoga saznanja. Figura, dakle, nije samo ukras, u suvremenim funkcionalnim stilovima i stilovima ona je to sve manje - sve su češće njene druge funkcije: heuristička, argumentativna (neki je zovu još i ideološkom), ludička ili čak spoznajna.

Konačno, na polu nefigurativnosti nalazi se administrativni stil, kod kojega su moguća samo neznatna odstupanja u pravcu figurativnosti. Ovdje se prvenstveno misli na diplomatski podstil, gdje se u okviru diplomatskih nota, telegrama, čestitki, izraza sućuti i slično može sresti hiperbola, litota, retorička obraćanja i slično, kao i na neke proglase koji već skreću ka oratorskom stilu, dok strogo administrativni tekstovi apsolutno ne poznaju upotrebu figura. Ovo je jasno ako se uzme u obzir da administrativni stil teži jednoznačnosti i preciznosti, a figura, koja je uvijek rezultat izbora između figurativnog i nefigurativnog izraza, implicira ambigvitetnost.

U okviru sekundarnih stilova, već je naglašeno, sa stanovišta prisustva figura na prvom su mjestu retorički i reklamni stil. Na oratorskom stilu antička retorika zapravo je i modelirala svoje tipologije i klasifikacije figura, što svjedoči o njegovoj prijemčivosti za sve figure (osim, naravno, za metagrafe, budući da je oratorski stil dominantno vezan za usmenu realizaciju), i to u funkciji djelovanja na adresate, dakle, u ubjeđivačkoj funkciji. Reklamni i stripovni stil izdvajaju se već po tome što nisu isključivo verbalni, već spadaju i u vizuelne semiotičke kodove (reklame mogu sadržati i akustičke neverbalne kodove). Njihova je specifičnost i u tome što važno mjesto dodjeljuju metagrafima, figurama na planu grafije (promjene veličine i tipa slova ili prave igre grafijskim sistemima - npr. u francuskom stripu "Asteriks"). Stripovnom je, dakle, stilu u prvom planu figura potrebna za realizaciju ludičke funkcije, dok se u reklamnom stilu nekad može govoriti i o realizaciji estetske funkcije pomoću figura - uz osnovnu argumentativnu/ideološku. Estetska funkcija naročito je očigledna tamo gdje se u reklami koriste citati iz književnoumjetničkih tekstova.

Umjesto pogovora

Na kraju ovakve knjige uvijek ostaje autorova upitanost o stepenu realizacije prvobitnog zadatka. Čitav je niz pitanja bar pokrenut, neka su promatrana detaljnije, druga su tek nagoviještena. Lingvistička je stilistika oblast koja se teško može omeđiti, jednoznačno prikazati, te je zato i knjiga zamišljena kao poticaj za dalje istraživanje. Ona se, na tragu poststrukturalističke vizije otvorenog djela i teksta u kome se i iz koga se iščitavaju drugi tekstovi, može čitati u različitim pravcima. Bez pretenzija na uobičajenu (i često bezbojnu) udžbeničku glatkoću, odsustvo neravnina, različitih pristupa, Lingvistička stilistika ipak je prvenstveno namijenjena studentima i onima koje ova oblast zanima, koji su fascinirani jezikom i njegovim varijantama a koji ne moraju nužno biti lingvisti po obrazovanju. Uostalom, u situaciji u kojoj je poststrukturalistička misao rezultat svojevrsnog lingvističkog preokreta, može se očekivati da svako ko ima ikakvo humanističko obrazovanje, u dovoljnoj mjeri ima i lingvističko predznanje neophodno za susret sa ovakvom knjigom. Budući da sam tako na kraju pokušala odrediti svoga Idealnog Čitatelja/ Idealnu Čitateljicu, preostaje mi još samo da poželim da i takvome njemu/ takvoj njoj ova knjiga ispuni Horizont Očekivanja.

Indeks pojmova

akrostih

anagram

argo

autoreferencijalnost

autorski govor

citat

- iluminativni c.
- ilustrativni c.
- naučni c.
- nepotpuni c.
- potpuni c.
- prazni (vakantni) citat
- paracitat
- pseudocitat

citatnost

denotacija

dijalog

- dramski d.
- kolokvijalni d.
- polne razlike u kolokvijalnom d.
- tematska kohezija u kolokvijalnom d. i pol
- dijaloška priroda naučnog stila
- pravila za uspješnost d.

diskurs

elipsa

ekspresivna sintaksa

enalage

eufonija

figure (stilske)

- f. ambigvitetnosti
 - metagrafem
 - metalogizmi
- metaplazme (fonetsko-fonološke f.)
 - afereza
 - aliteracija

- apokopa
- asonanca
- epenteza
- metateza
- paragoga
- proteza
- sinkopa
- metasememe
- metatakse (sintaksičke f.)
 - anadiploza
 - anafora
 - asindet
 - eksklamacija
 - elipsa
 - epifora
 - epitet
 - inverzija
 - kumulacija
 - okruženja (ciklos)
 - paralelizam (isokolon)
 - parcelacija
 - polisindet
 - reduplikacija (geminacija)
 - reticencija
 - retoričko pitanje
 - silepsa
 - simploka
 - zeugma
- prelazni tipovi f.
 - enalage
 - gradacija
 - semantičke figure
 - antimetabola
 - antiteza
 - oksimoron
 - poređenje

- p. tipa comparatio
- p. tipa simile
- tropi
 - antonomazija
 - hiperbola
 - ironija
 - litota
 - metafora
 - metonimija
 - perifraza
 - sinegdoha
- narativne f.
- operacije nastajanja figura
 - o. dodavanja
 - o. oduzivanja
 - o. permutacije
 - o. zamjene
- fonologija
 - reprezentativna f.
 - apelativna f.
 - ekspresivna f.
- funkcija jezička
 - argumentativna f.
 - apelativna f.
 - ekspresivna f.
 - emotivna f.
 - fatička f.
 - kognitivna f.
 - konativna f.
 - ludička f.
 - magijska f.
 - metajezička f.
 - poetska f.
 - referencijalna f.
 - ubjeđivačka (persuasivna) f.
- glasovni simbolizam

govor

slobodni indirektni g. (style indirecte libre), nepravni upravni g.
nepravni g.

upravni g.

govor likova

govorna karakterizacija likova

govorni repertoar

govorna uloga

hipertekst

ikone (ikonični znaci)

indeksi (indeksički znaci, indikatori)

intertekstualnost

jezik

prirodni jezik

strani j. u književnoumjetničkom tekstu

jezik kao komunikacioni sistem

variranje j.

vještački jezik u književnoumjetničkom tekstu

kanal (komunikacijski)

katahreza

kod

- auditivni k. (auditivni registar)

- estetski k.

- epistemološki k.

- logički k.

- mantike kao k.

- paralingvistički k.

- potkodovi

- praktični k.

- vizuelni k. (vizuelni registar)

kompetencija stilistička

komunikacijski model jezika

komunikacijski model jezika u drami

komutacije lica

kondenzacija

konektori

- k. stilistički
- figure kao s.k.
- konotacija
- konverzacija
 - prekidanje, upadanje u riječ sugovorniku u k.
 - maksime za uspješnost konverzacije
- leksika
 - arhaizmi kao dio l.
 - emocionalno-ekspresivna l.
 - funkcionalno-stilski markirana l.
 - neologizmi kao dio l.
 - profesionalizmi kao dio l.
- markiranost (stilska)
- metafora
- metatekst
- metonimija
- mi
 - autorsko mi
 - kraljevsko mi
 - ljekarsko *mi*
- mikrostrukture stila
- minus-postupak
- naracija
- naslov
 - naslov kao jaka pozicija teksta
 - n. u žurnalističkom stilu
- neutralnost (stilska)
- nominalizacija
- nominativne rečenice
- norma
 - norma gramatička
 - norma stilistička
 - devijacija (odstupanje) od n.
- odabir
- okazionalizmi
- oneobičavanje (začudnost, ostranjenje)

označeno

označitelj

palindrom

paralelizam

- p. gramatički

parcelacija

podstil

- diplomatski

- dramski p.

- društveno-politički

- književno-publicistički p.

- memoarski p.

- naučno popularni p.

- naučno-udžbenički p.

- personalni

- poslovni p.

- p. poezije

- prozni p.

- publicistički p. u užem smislu

- usko naučni p.

- zakonodavno-pravni

ponavljanja

- gramatička p.

- p. na fonetsko-fonološkom nivou

- leksička p.

poezija

- p. gramatička

- p. slikovna

poruka

pošiljalac (emitent, adresat)

predmet (referent, kontekst)

predvidljivost/nepredvidljivost jezične jedinice

preregistracija

primalac (recipijent, adresat)

psovka

raslojavanje jezika

- generacijsko
- funkcionalno-stilsko
- individualno
- polno
- socijalno
- teritorijalno

registar

reticencija

retorika

- actio
- dispositio
- elocutio
- inventio
- nova r.
- r. nauke
- retorički ukrasi
- memoria

rima

semiotički sistem

- hrana kao semiotički s.

semiotika

- s. književnosti

shematiziranost teksta

simbol (kao tip znaka)

sinonimija

- gramatička s.
- kontekstualna s.
- systemska s.
- s. lica
- s. vremena

sleng

stil

- formalni s.

- funkcionalni s.

administrativni s.

debatni s.

epistolarni s.
esejistički s.
književnoumjetnički s.
naučni s.
oratorski s.
profani s.
publicistički s.
razgovorni s.
reklamni s.
sakralni s.
scenaristički s.
s. izovora
stripovni s.
žurnalistički s.

-grupni s.

- individualni s. (idiostil)

- neformalni s.

- nominalni s.

- verbalni s.

stilem

fonostilem

fonostilem

grafostilem

leksikostilem

morfostilem

morfostilem

sintaksostilem

tekstostilem (makrostilem)

stilistika

deskriptivna s. (s. izraza)

fonostilistika

funkcionalna s.

genetička s. (s. pojedinca)

književna s.

impresionistička s.

kontrastivna s.

- lingvistička s.
- mikro- i makro-stilistika
- poststrukturalna s.
- s. dekodiranja
- s. kodiranja
- semiotička stilistika
- statistički i kompjuterski metod u s.
- strukturalna s.
- pravci u s.
- stilizacija
- stilogenost
- stilska dominantna
- stilska informacija
- šabloni u žurnalističkom stilu
- tabu-riječ
- tačka gledišta
 - frazeološka t.g.
 - ideološka t.g.
 - prostorno-vremenska t.g.
 - psihološka t.g.
 - spoljna t.g.
 - t.g. kao narativna figura
 - unutarnja t.g.
- tekst
 - jake pozicije t.
- termin
- tuđi govor
 - linearni stil u prenošenju t. govora
 - slikarski stil u prenošenju tuđeg govora
- vulgarizmi
- zamjenica
 - zamjenice moći i solidarnosti
 - ekspresivna upotreba ličnih z.
 - frekventna upotreba l.z.
 - izostavljanje l.z.
 - opozicija l.z. kao konstitutivni princip stihova

zaum

značenje

znak

 jezični znak

 jezični znak u scenariju

 narativni znak

- tipovi znakova

 - ikone, ikonički znaci

 - indeksi, indikatori, indeksički znaci

 - simptomi

 - znak u užem smislu

 - znamenja

znakovni sistemi

 logički kodovi

 signalizacije

žargon

Literatura

- Aleksandrova, O.V. Problemy ekspressivnogo sintaksisa.- Moskva, 1984.
- Akmajian, A., Demers, R., Farmer, A., Harnish, R. Linguistics. An Introduction to Language and Communication. Fourth Edition.- Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1995.
- Asher, R.E. (ed.) The Encyclopedia of Language and Linguistics.- Pergamon Press, Oxford, New York, Seoul, Tokio, 1994.
- Bahtin, Mihail. Prilog istoriji formi iskaza u konstrukcijama jezika.- U: Marksizam i filozofija jezika.- Beograd, Nolit, 1980, s. 123-186.
- Bakaršić, Kemal. Citati nove serije Glasnika Zemaljskog muzeja (arheologija) 1946-1986.- Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine (Arheologija), Nova Serija, sv. 47, 1992-1995, str. 147-167.
- Balbus, Stanislaw. Miedzu stylami.- Krakow, Uniwersitas, 1996.
- Bartmin'ski, Jerzy. Styl potoczny.- In: Jezyk a kultura. T.5. Potocznosc' w jezyku i w kulturze. Pod red. J. Anusiewiczza i F. Nieckuli. Wroclaw, 1992.
- Benze, Maks. O eseju i njegovoj prozi.- Delo, Beograd, god. XXII, br. 5, maj 1976, str. 18-29.
- Berkhofer, Robert F., Jr. Beyond the Great Story. History as Text and Discourse.- Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1995.
- Birch, D. Stylistics.- In: The Encyclopedia of Language and Linguistics. Vol. 8. Ed. R.E. Asher.- Pergamon Press, Oxford, New York, Seoul, Tokio, 1994, pp. 4378-4383.
- Biti, Vladimir. Pojmovnik suvremene književne teorije.- Zagreb, Matica Hrvatska, 1997.
- Bourdieu, Pierre. Što znači govoriti. Ekonomija jezičnih razmjena.- Zagreb, Naprijed, 1992.
- Bugarski, Ranko. Metafore i modeli u lingvistici.- U: Jezik i lingvistika. Beograd, Nolit, 1972, str. 159-187.
- Burton, Deirdre. Dialogue and Discourse. A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occurring conversation.- London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Croce, B. Estetika kao znanost izraza i opća lingvistika.- Zagreb, 1991.
- Crystal, David. The Cambridge Encyclopedia of Language.- Cambridge University Press, 1994.
- Day, Robert A. How to Write & Publish a Scientific Paper. 3rd Edition.- Cambridge University Press, 1993.
- Derrida, J. Living on Borderlines.- In: Bloom, H., Man, P. de, Derrida, J., et al. Deconstruction and Criticism. Continuum, New York, 1979.
- Dikro, Osvald, Todorov, Cvetan. Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku. I i II. - Beograd, Prosveta, 1987.
- Djakonov, K.V. Segment v ustnom naučnom monologe (problemy mnogoaspektного analiza).- U: Naučnaja literatura. Jazyk, stil', žanry. Moskva, Nauka, 1985, str. 100-117.
- Downes, W. Register in Literature.- In: The Encyclopedia of Language and Linguistics. Vol. 7. Ed. R.E. Asher.- Pergamon Press, Oxford, New York, Seoul, Tokio, 1994, pp. 3509-3511.
- Eko, Umberto. Kultura - informacija - komunikacija.- Beograd, 1973.
- Eko, Umberto. Stiv Kenion ili od slike do slike.- Pegaz, Revija za istoriju i teoriju stripa i vizuelnih medija. Beograd, knj. I, br. 4-5, god. II, april-septembar 1975, str. 59-72.
- Eco, Umberto. Six Walks in the Fictional Woods.- Harvard University Press, Cambridge and London, 1994.
- Filmski scenario u teoriji i praksi. Priredio Petrit Imami. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1978.
- Finka, Božidar. Stilistika u dijalektologiji.-Suvremena lingvistika I, Zagreb, 1966.
- Foht, Ivan. Esej kao protuteža filozofijskom sistemu.- Delo, Beograd, god. XXII, br. 5, maj 1976, str. 30-39.
- Giro, Pjer. Semiologija.- Beograd, BIGZ, 1975.
- Grice, Henry Paul. Logika i razgovor.-U: Kontekst i značenje. Ur. N. Mišćević i M. Potrč. Biblioteka Dometi. Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1987.

- Gross, Alan G. *The Rhetoric of Science*.- Cambridge, London, 1996.
- Guiraud, Pierre. *Stilistika*.- Sarajevo, Veselin Masleša, 1964.
- Hasanbegović, Jasminka. *Perelmanova pravna logika kao nova retorika*.- Beograd, 1988.
- Hypermedia and Literary Studies*. Edited by Paul Delany and George P. Landow.- The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London England, 1991.
- Ivić, Nenad. *Tradicionalna i nova historiografija*.- *Vijenac*, Zagreb, god. V, br. 96, 18. rujna 1997, str. 12-13.
- Jakobson, Roman. *Dva aspekta jezika i dve vrste afazičkih smetnji*.- U: *Metafora. Figura. Značenje*. Beograd, 1986, str. 211-235.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*.- Beograd, Nolit, 1966.
- Jakobson, Roman. *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*.- Harvard University, 1957, 14p.
- Język a kultura. T.4. Funkcje języka i wypowiedzi*. Pod red. J. Bartminkiego i K. Gregorczykowej.- Wrocław, 1991.
- Język artystyczny. Tom 9*.- Katowice, 1995.
- Kaler, Džonatan. *Sosir. Osnivač moderne lingvistike*.- Beograd, BIGZ, 1980.
- Katnić-Bakaršić Marina. *Figure kao konektori u tekstu*.- Sarajevo, 1995.
- Katnić-Bakaršić, Marina. *Gradacija (Od figure do jezičke kategorije)*.- Sarajevo, Međunarodni centar za mir, 1996.
- Katnić-Bakaršić, Marina. *Utopija o tekstu u postmodernoj književnosti*.- *Odjek*, Sarajevo, god. 50, br. 1/2/3, 1997, str. 16.
- Kibedi Varga, A. *Retorika i nauka o književnosti - moderne perspektive*.- *Delo*, Beograd, 1976, god. XXII, br. 1-2, str. 6-17.
- Koen, Žan. *Teorija figure*.- U: *Metafora, figure i značenje*. Zbornik teorijskih radova. Beograd, Prosveta, 1986, str. 253 - 290.
- Koduhov, V.I. *Sposoby peredači čužoj reči v russkom jazyke*.- Uč. zapiski LGPI im. A.I. Gercena, t. 104, 1955, s. 107-172.
- Kožina, M.N. *Stilistika ruskogo jazyka*.- Moskva, 1983.
- Kručonić, A. *Deklaracija zaumne riječi*.- U: *Sovjetska književnost 1917-1932. Manifesti i programi*. Književna kritika. Nauka o književnosti. Uredio A. Flaker. Zagreb, Naprijed, 1967, str. 39-40.
- Kvintilijan, M.F. *Obrazovanje govornika. Odabrane strane*.- Sarajevo, Veselin Masleša, 1985.
- Landow, George P., Delany, Paul. *Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art*.- In: *Hypermedia and Literary Studies*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London England, 1991., pp. 3-50.
- Landow, George P. *The Rhetoric of Hypermedia: Some Rules for Authors*.- In: *Hypermedia and Literary Studies*. Edited by Paul Delany and George P. Landow. The MIT Press, Cambridge, London, 1991, pp.81-103.
- Lasić, Stanko. *Problemi narativne strukture. Prilog tipografiji narativne sintagmatike*.- Zagreb, Liber, 1977.
- Lešić, Zdenko. *Jezik i književno djelo*.- Sarajevo, Svjetlost, 1972.
- Lobačev, B.Z. *O kategorijah ego- i al'teregocentrizma*.- U: *Problemy strukturnoj lingvistiki 1981*, Moskva, Nauka, 1983, pp. 23-37.
- Lodge, David. *Metafora i metonimija*.- U: *Načini modernog pisanja*.- Zagreb, Globus, Stvarnost, 1988, str. 97-153.
- Lotko, Edvard. *Retoricky styl dnes*.- In: *Rozwarstwienie stylistyczne języków słowiańskich. Style funkcjonalne i stylizacje literackie*. Pod red. Anny J. Bluszcz.- Katowice, 1996, str. 69-76.
- Lotman, J.M. *Struktura umetničkog teksta*.- Beograd, Nolit, 1976.
- Mayenova, Maria Renata. *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wydanie 2.- Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdansk, 1979.

- Mellinkoff, D. *The Language of the Law*.- Boston, Little, Brown, 1963.
- Moranjak-Bamburać, Nirman. *Metatekst*.- Sarajevo, Studentska štamparija, 1991.
- Nikolaeva, T.M. *Lingvistika teksta. Sovremennoe sostojanije i perspektivy*.- U: *Novoe v zarubežnoj lingvistike*. Vyp. 8. *Lingvistika teksta*, Moskva, 1978, str. 5-42.
- Nistratova, S.L. *Sintaksičeskie sredstva vyraženiya adresovannosti v ustnoj naučnoj reči*.- U: *Naučnaja literatura. Jazyk, stil', žanry*. Moskva, Nauka, 1985, str. 81-99.
- Oraić- Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*.- Zagreb, GZH, 1990.
- Pasolini, Paolo. *Scenario kao "struktura koja prelazi u neku drugu"*.- U: *Filmski scenario u teoriji i praksi*. Priredio Petrit Imami. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1978, str. 130-133.
- Richler, Howard. *Take my Words*.- Vancouver, Ronsdale Press, 1996.
- Ross, Raymond S. *Speech Communication. Fundamentals and Practice. Second edition*.- Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1970.
- Rozwastwienie stylistyczne jezykow slowianskich. *Style funkcjonalne i stylizacje literackie*. Pod red. Anny J. Bluszcz.- Katowice, 1996.
- Semiotyczne olsnienia*. Pod red. Anny Grzegorzczuk.- Poznan' 1997.
- Sholz, F. *Russian Impersonal Expressions Used with Reference to a Person*.- The Hague-Paris, Mouton, 1973.
- Short, M. *Discourse Analysis and Drama*. In: Asher R.E. (ed.) *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Vol. 2. Pergamon Press, Oxford, New York, Seoul, Tokio, 1994, pp. 949-952.
- Short, M. *Style: Definitions*. In: Asher R.E. (ed.) *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Vol. 8. Pergamon Press, Oxford, New York, Seoul, Tokio, 1994, pp. 4375 - 4378.
- Silić, Josip. *Od rečenice do teksta. (Teoretsko-metodološke pretpostavke nadrečeničnog jedinstva)*.- Zagreb, SNL, 1984.
- Siljman, T.I. *Sintaktiko-stilističeskie osobennosti mestoimenij*.- *Voprosy jazykoznanija*, Moskva, 1970, 4, str. 81-91.
- Slapšak, Svetlana. *Galski komentari, latinska verzija*.- *Lica*, Sarajevo, godina II, br. 1-4, april 1997, str. 117-121.
- Slawinski, J. (ed.) *Słownik terminów literackich*.- Wrocław, Warszawa, Krakow, Gdansk, Lodz, 1989.
- Stylistika II. Przemiany stylowe*.- Opole, 1993.
- Škiljan, Dubravko. *Lingvistika svakodnevice*.- Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1989.
- Škiljan, Dubravko. *Pogled u lingvistiku*.- Zagreb, Školska knjiga, 1980.
- Šklovski, Viktor. *Umjetnost kao postupak*.- U: *Sovjetska književnost 1917-1932. Manifesti i programi*. Književna kritika. Nauka o književnosti. Uredio A. Flaker. Zagreb, Naprijed, 1967, str. 269-284.
- Škreb, Zdenko, Stamać, Ante. *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*.- Zagreb, Globus, 1986.
- Šendelj, E.I. *Grammatičeskaja metafora*.- *NDVŠ, Filologičeskie nauki*, 1972, br. 3, str. 48-57.
- Šukareva, N.S. *Vozraženije sobesedniku i vyraženiye somnenija po povodu vyskazannogo mnenija (po materialam naučnoj diskussii)*.- U: *Naučnaja literatura. Jazyk, stil', žanry*. Moskva, Nauka, 1985, str. 57-66.
- Tannen, Deborah. *You Just Don't Understand. Women in Men in Conversation*.- New York, Ballantine Books, 1991.
- Tannen, Deborah. *Gender & Discourse*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Tannen, Deborah. *Talking from 9 to 5. Women and Men in the Workplace: Language, Sex and Power*.- New York, Avon Books, 1995.
- Todorov, Cvetan. *Poetika*.- Beograd, Filip Višnjić, 1986.
- Tošović, Branko. *Funkcionalni stilovi*.- Sarajevo, Svjetlost, 1988.
- Trudgill, Peter. *Sociolinguistics. An Introduction to Language and Society*.- London, Penguin Books, 1984.

- Turković, Hrvoje. Je li scenarij književno djelo?- U: Intertekstualnost & intermedijalnost. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988, str. 231-240.
- Turner, G.W. Stylistics.- London, Penguin Books, 1979.
- Uspenski, B.A. Poetika kompozicije.- U: Poetika kompozicije. Semiotika ikone.- Beograd, Nolit, 1979, str. 3-248.
- Utopia w jezykach, literaturach i kulturach Slowian. T. 1,2 i 3.- Katowice, 1996-97.
- Velčić, Mirna. Uvod u lingvistiku teksta.- Zareb, Školska knjiga, 1987.
- Vinogradov, V.V. A. Ahmatova. O simbolike. O poezii.- Nachdruck der Ausgaben Petrograd 1922 und Leningrad 1925, Munchen 1970, str. 121-130.
- Vlaisavljević, Sanja. Debata otvara vrata.- Sarajevo, Fond Otvoreno društvo BiH, Debatni centar, 1997.
- Vuletić Branko. Fonetika književnosti.- Zagreb, Liber, 1976.
- Zgusta, Ladislav. Priručnik leksikografije.- Sarajevo, Svjetlost, 1991.
- Zima, Luka. Figure u našem narodnom pjesništvu.- Zagreb, Globus, 1988.
- Young, Richard E., Becker, Alton L., Pike, Kenneth L. Rhetoric: Discovery and Change.- New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Harcour, Brace & World, Inc, 1970.
- Yankah, K. Rhetoric: Anthropological Perspectives.- In: Asher R.E. (ed.) The Encyclopedia of Language and Linguistics. Vol. 8. Pergamon Press, Oxford, New York, Seoul, Tokio, 1994, pp. 3568-3571.
- Wardhaugh, Ronald. An Introduction to Sociolinguistics.- Oxford, Basil Blackwell, 1987.
- Widdowson, H.G. Linguistics.- Oxford University Press, 1996.

Izvori

- Ahmatova, Anna. Stihotvorenija i poemy.- Leningrad, 1979.
- Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka. Enes Duraković ur.- Sarajevo, Alef, 1995.
- Antologija bošnjačke poezije XX vijeka. Enes Duraković ur.- Sarajevo, Alef, 1996.
- Beckett, Samuel. Drame.- Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1981.
- Belančić, M. Banalno i metafora.- Delo, Beograd, god. XXII, br. 5, maj 1976, str. 40-50.
- Benze, Maks. O eseju i njegovoj prozi.- Delo, Beograd, god. XXII, br. 5, maj 1976, str. 18-29.
- Borges, Jorge Luis. Vrt razgranatih staza.- U: Sabrana djela 1932-1944.- Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1975.
- Calvino, Italo. Ako jedne zimske noći neki putnik.- Zagreb, Znanje, 1981.
- Carroll, Lewis. Through the Looking Glass. 1972.
- Clarke, Arthur C. Misterije svijeta.- Zagreb, August Cesarec, 1989.
- Čerčil, Vinston. Drugi svetski rat. Tom II. Njihov najbolji trenutak. - Beograd, Prosveta, s.a.
- Dizdar, Mak. Kameni spavač. Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga. Knjiga 14.- Sarajevo, 1984/85.
- Foht, Ivan. Esej kao protuteža filozofijskom sistemu.- Delo, Beograd, god. XXII, br. 5, maj 1976, str. 30-49.
- Grass, Gunter. Lumbur.- Zagreb, Liber, 1979.
- Imširević, Almir. I početnici znaju tresti kopljem.- U: Program predstave San ljetne noći W. Shakespearea u režiji A. Glamočaka, Narodno pozorište u Sarajevu, 1997.
- Isaković, Alija. Taj čovjek. Ta priča. Epidemija.- U: Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka. Enes Duraković ur.- Sarajevo, Alef, 1995.
- Jukić, Ivan Franjo. Sabrana djela. Knjiga I, II i III.- Sarajevo, Svjetlost, 1973.
- Karahasan, Dževad. Istočni diwan. Muslimanska književnost XX vijeka. Knjiga XXV. -Sarajevo, 1991.
- Kiš, Danilo. Čas anatomije.- Beograd, Nolit, 1981.
- Kiš, Danilo. Eolska harfa.- U: Rani jadi. Beograd, 1987, str. 117-121.
- Krleža, Miroslav. Povratak Filipa Latinovitza.- Sarajevo, 1980.
- Krleža, Miroslav. Dijalektički antibarbarus.- Sarajevo, 1983.
- Krleža, Miroslav. Maskerata.- U: Legende. Oslobođenje, Sarajevo, 1973.
- Kulenović, S. Ponornica.- Sarajevo, 1985.
- Kulenović, Skender. Pjesme. Pripovijetke. Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga.- Sarajevo, 1984/85.
- Le Carre, John. A Perfect Spy.- Coronet Books, 1986.
- Lodge, David. Nice Work.- London, Penguin Books, 1989.
- Lovrenović, Ivan. Putovanje Ivana Frane Jukića.- Mostar, Prva književna komuna, 1977.
- Lovrenović, Ivan. Labirint i pamćenje. Kulturnohistorijski esej o Bosni.- Klagenfurt/Celovec, Bosanska biblioteka ("Bosnische Bibliothek"), 1994.
- Mann, Tomas. Tonio Kroger.- U: Smrt u Veneciji. Pripovijetke. Zagreb, Liber, 1979, str. 87-144.
- Newby, David. Love and Other Media.- Graz, 1996.
- Molijer. Tvrđica. Tartif. - Beograd, Nolit, 1974.
- Pavličić, Pavao. Krasopis.- Zagreb, Znanje, 1987.

Pellaprat. Prvi kuhar svijeta Pellaprat. Moderna francuska i međunarodna umjetnost kuhanja.- Rijeka, Otokar Keršovani, 1969.

Puig, Manuel. Poljubac žene-pauka.- Beograd, 1985.

Selimović, Meša. Derviš i smrt.- Beograd, 1986.

Stojanović, Velimir. Nije čovjek ko ne umre.- U: Drame. (Izbor). Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga. Knjiga 49. Sarajevo, 1984/85, str. 487-527.

Sušić, Derviš. Veliki vezir.- U: Drame. Izbor. Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga. Knjiga 49. Sarajevo, 1984/85, str. 277-355.

Suško, Mario. Poezija. - U: Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga. Knjiga 39.- Sarajevo, 1984/85, str. 193-278.

Zaimović, Karim. Čovjek sa Šiljinim licem.- Fantom slobode. Časopis za kulturu, Sarajevo, br. 1, januar 1995.

Zelena kuhinja. Poseban broj Mila.- Zagreb, VIII 1990.

Ujević, Tin. Pjesme.- U: Antologija hrvatske poezije, Zagreb, Zora, 1966.

Novine i sedmičnici, časopisi:

Corridor, Sarajevo (1994, 1995)

DANI, BH informativni magazin, Sarajevo (1994-1997)

Gloria, Zagreb (1997)

Oslobođenje, Sarajevo (1988, 1989, 1992)

Slobodna Bosna, Sarajevo (1997)

Tjednik, Zagreb (1997)

Večernje novine, Sarajevo (1991, 1995)

Vjesnik, Zagreb (1989)