

Срдан Богосављевић (Београд)

Деметријева анализа типова стила и стилских деформација

Кључне речи:

стил, стилске врлине, „иџи“ стил (charaktēr), узвишеност, снага, елејанција, драж, једноставност, дефектни стилови, хладноћа (to psychron), извештаченост (kakozēlon), одурност, сувојарност.

У овом прилогу су приказане најзначајније идеје чувене расправе „О стилу“ аутора познатог под именом „Деметрије“. Указује се на одређене противречности у Деметријевој анализи четири типа стила, на недоследности и једностраности његове класификације стилских дефеката, која се руководи „теофрастовским“ критеријумом „премашивања циља“, али истовремено, и на све предности његове теорије у односу на Аристотелову теорију „хладноћа“.

I

Поред *Поеџике* и треће књиге *Реџио-рике*, Дионисијевог есеја *О композицији* (*Peri syntheseōs onomatōn*) и Псеудо-Лонгиновог списка *О узвишеном* (*Peri hypsous*), „Деметријева“ расправа *О стилу* (*Peri hermēneias*) представља један од најзначајнијих докумената античке, условно речено, књижевнокритичке мисли. Нажалост, није још тачно утврђено ни када је та расправа настала ни ко је њен аутор. По општом консензусу стручњака, њен аутор није Теофрастов ученик Деметрије из Фалерума (+ 283 п. н. е.), гувернер

Атине од 317. до 307. Што се, пак, другог проблема тиче, већина – противречних – „сигнала“ упућује на први век пре нове ере као време настанка, премда не можемо искључити ни први век нове ере!

Ова потоња неизвесност далеко је озбиљнија од неизвесности у погледу ауторства, утолико што у недостатку релативно прецизног временског оквира нисмо у стању да „Деметријево“ дело ставимо у одговарајући идејноисторијски контекст. Такав оквир је, међутим, неопходан већ за правилно разумевање једног од Деметријевих кључних доприноса: учења о четири „типа“ стила. И раним софистима и

Стил 2003

Аристотелу била је страна подела стилова на типове. Софисти су веровали да ефектно „приповедање“ почива на четирма врлинама (*aretai*): убедљивости (*pithanon*), живописности (*enargeia*), узвишености (*megalo-prepeia*) и пријатности (*hêdy*) (Solmsen 1968b: 314). Павећи оштру разлику између поетског и прозног стила уопште, те – упркос предрасуди у корист једноставности – прећутно допуштајући могућност постојања различитих стилских нивоа и у поезији и у прози, Аристотел је издвојио три примарне и неколико секундарних врлина у служби телоса сваког јавног говора – убедљивости: правилност (основни принцип – *archê* – стила), јасноћу (*saphêneia*) и прикладност (*to prepon*), односно необично (*xenikon*) изражавање, предочавање (*to poiein pro ommatôn*) и отменост (*asteia*). Теофраст из Ереса (372–287), Аристотелов наследник на челу Перипатетичке школе и аутор двадесет (изгубљених) реторичких расправа, развио је систем врлина које, наводно, показују склоности ка згушњавању у типове.¹⁾

Теофрастова схема садржи четири стилске врлине (*aretai lexeôs*): правилну употребу грчког језика (*hellênismos*), јасноћу, прикладност и украшеност (*kosmos* или *kataskeuê*), која се састоји из избора речи (*eklogê*), „композиције“ (*synthesis*) и „фигура“ [*schêmata*] (Solmsen 1968b: 321). Уколико нам губитак већине најзначајнијих докумената из хеленистичког раздобља допушта било каква уопштавања у вези са даљим развојем типологије стилова,²⁾ могло би се рећи да је колебање између опрезног ограничења на врлине и инсистирања на „врстама“ стила трајало све до средине I века пре нове ере,³⁾ те да су појам *врста* (*genera*) стила прихватили тек Римљани: ако Дионисије Халикарнишанин (Грк настањен од 30. до 8. године п. н. е. у Риму) говори час о врлинама, час о *charaktêres*, који се нигде не могу наћи у чистом облику,⁴⁾ у реторици *Ad Herennium* (око 85. п. н. е.) и код Цицерона (106–43 п. н. е.) у првом је плану сада већ квазидогматско учење о три *genera dicendi* – високом (*gravis*), средњем (*mediocris*) и ниском,

- 1) Такву склоност му приписује Дионисије Халикарнишанин у свом есеју о Демостену (Kennedy 1994: 86).
- 2) Све што знамо о даљем развоју типологије стилова резултат је реконструкције на основу сведочанстава познијих аутора. Знамо, на пример, да су стоици – као што су Клеант (II век п. н. е.), Хрисип (III век) и Панајетије (друга половина II века п. н. е.) – издвојили пет врлина: правилност, јасноћу, краткоћу, прикладност и тачност (тј. украшеност – *kataskeuê*) (Лаертије 2003: 232). Епикурејац Филодем (прва половина I века п. н. е.) је излучио шест врлина: правилност, јасноћу, силину, језгровитост, прикладност и украшеност (Kennedy 1994: 95).
- 3) У неким случајевима и до II века н. е.; на пример, у расправи *О идејама стиља* (*Peri ideôn*) Хермоген из Тарса (око 170 н. е.) не говори о „типovima“ прозног стила, већ о седам врлина: јасноћи, величини, лепоти, темпу, етосу (карактеризацији), истинитости и снази (*deinotês*). Свака врлина се рачва у неколико квалитета (*Ibidem* 215 f.).
- 4) У есеју о Демостену Дионисије разликује три „врсте“ стила: узвишени (*charaktêr hypsilos*), једноставан (*charaktêr ischnos*) и средњи (*charaktêr mesos*). *Peri syntheseôs onomatôn* истиче три „врсте“ (*charaktêres*) *комиозије* – строгу (*austêron*), декоративну („цветну“: *anthêron*) и савршену мешавину (*eukraton*) – али и неколико квалитета који творе привлачност, односно лепоту: свежину, љупкост, еуфонију, слаткоћу и уверљивост, односно импозантност, свечаност, озбиљност и достојанственост (Dionysius 1985: 11, 71f, 167 ff.).

једноставном (*adtenuata*) стилу (*Rhet. ad Herennium* 1954: 252 f; 4.8).⁵⁾

Будући да се учење о трима *genera dicendi* усталило, сва је прилика, тек у Цицероново доба, крајње је изненађујуће противљење аутора расправе *О стили* мишљењу да постоје само два основна типа стила, а још више његово увођење и четвртог типа: овај потоњи настаје „цепањем“ високог стила на узвишени (*charaktêr megaloprepês*) и снажни (*charaktêr deinós*), док *genus mediocris* поприма конкретне одлике такозваног „елегантног“ стила (*charaktêr glaphyros*).⁶⁾ Поставља се, пак, питање да ли је код „Деметрија“ заиста реч о типовима. И то је неизвесно. Говорећи о *charaktêres*⁷⁾, а не о *typoi*, Деметрије представља различите *charaktêres*, с једне стране, као *могућности* или *идеалне тенденције*; с друге стране, он верује да се свакој од тих назова „идеалних тенденција“ могу приписати „одговарајућа стилска средства“⁸⁾, па чак и одговарајуће фигуре (59)! Деметријеви *charaktêres* су у великој мери независни једни од других; у исто време, допушта се могућност укрштања двају или више стилова – осим „узвишеног“ и „једноставног“. Мешање

charaktêres није обавезно. Али оно је, према Деметрију, веома често: рецимо, код Хомера, Херодота, Платона и Ксенофона, и то неретко у једном одломку. Проблематичне у најмање два случаја, утолико што се у другачијем контексту тврди да је елегантан стил неспојив како са снажним, тако и са узвишеним стилем, овакве хипотетичке мешавине су, поготово у једном одломку, омогућене пре свега наводним постојањем трију оделитих аспеката структуре сваког дела: „мисли“, „дикције“ (избора речи) и „композиције“, у коју спада и дужина слогова, и дужина реченичних „чланова“ (*kôla*) и устројство периода и неке фигуре.⁹⁾ Обрађујући, у складу са општом хеленистичком праксом, сва четири стила, као и њихове дефектне пандане, из трију различитих перспектива, Деметрије тврди да неки „текст“ може да „припада“ двама или трима стилловима истовремено у зависности од тога из које је перспективе посматран. Такво раслојавање гледишта има знатне предности у односу на генералне карактеризације, али оно носи са собом и одређене опасности: пре свега, ризик преклапања стилских феномена класификованих у

- 5) Реторика за Херенија такође разликује три основне *res* (квалитете) стила: *elegantia*, *compositio* i *dignitas* (4.17). *Elegantia* се састоји од чистоте и јасноће, а *dignitas* почива на украсном квалитету стеченом применом фигура и тропа. Три квалитета заједно чине стил *adcommodata* – прикладним.
- 6) Истини за вољу, Деметрије није био једини (а можда ни први) теоретичар чија је типологија садржала четири члана; раније поменути епикурејац Филодем је – око 70. године п. н. е. – такође развио четворочлану типологију стилова. За разлику од Деметрија, Филодем, међутим, говори о „средњем“, а не о „снажном“ или „елегантном“ стилу (Kennedy 1994: 89).
- 7) У вези са историјским менама значења речи *charaktêr* видети Körte 1929: 69–86.
- 8) Demetrius 1902: 88, 89 (§37). Сви даљи наводи из овога издања биће дати у облику броја одељка у загради.
- 9) Деметрије зачудо третира (барем неке) фигуре не као елементе дикције (избора речи), већ као елементе композиције (*synthesis*): „[...] говорне фигуре су и саме облик композиције, јер ствар је, практично, уређивања и распоређивања када се [на пример] једно двапут каже, било да се поновља, било да претходно речено одзвања у потоњем, било да се његов израз донекле мења“ (59).

хетерогене категорије, а потом и ризик понављања.

II

66

Након што је у уводном делу (§1–35) распрасио питања као што су одговарајућа дужина реченичних чланова и периода, разлике између „периодичног“ и „лабавог“ стила, ритам, паралелизми, функција ентимема, Деметрије у одељцима 36–113 анализира такозвани узвишени стил (*charaktêr megaloprepês*).

Узвишеност донекле извире из природе саме теме: она мора да се тиче неке велике ствари, као што је чувена битка. С друге стране, аутори попут историчара Теопомпа (IV век п. н. е.), који „снажним идејама дају слаб израз“, показали су да велике теме могу да буду обрађене на начин који је испод њиховог достојанства, те да је стога *метод излајања* (*skopein pôs legetai*) – „композиција“ и „дикција“ – далеко важнији од онога о чему се говори (75).

„Дикција“ узвишеног стила треба да буде „сложена [*exêllagmenê*] и необична [*asynêthês*] (77); јер „све што је обично, тривијално је и не може да изазове дивљење“ (60). Будући да не тежи нужно јасноћи, већ пре упечатљивој украшености посебне врсте,¹⁰⁾ узвишени стил се неће ослањати на „речи у свакодневној употреби“, које, премда јасне, „нису импозантне и вероватно ће бити сматране јефтиним“ (*leitê?*). Он ће стога прибегавати, између осталог, неологизмима и сложеницама:

„Сложеница ће, самим тим што је сложеница, најчешће произвести одређени украсни квалитет [*poikilian tina*] и достојанство [*megethos*], као и језгровитост [*syntomia*]“ (92). Ни једно ни друго не сме, међутим, да иде на уштрб јасноће и природности (96): творба неологизама мора да почива на „одговарајућој аналогiji са устаљеним речима“, док сложенице употребљене у узвишеном стилу не треба да буду обликоване „у маниру дитирамских песника“, већ „треба да личе на сложенице у свакодневном говору“ (91). Саображеност неологизама и сложеница текућој језичкој пракси, или барем вероватноћа да ће у будућност постати део ње, одлучујуће је мерило њихове применљивости чак и у узвишеном стилу. Имајући на уму наречено ограничење, такође ваља, према Деметрију, избегавати „додатно слагање већ сложених речи“, дакле удвојене сложенице, јер „такве двоструке сложенице прекорачују границу прозе“ (93) – поезија су, па ће вероватно резултирати стилском деформацијом.

Премда се, у различитим степенима, метафоре могу и морају користити малтене у свакој врсти говора, оне су неопходне поготово у узвишеном дискурсу утолико што „стилу дају посебну драж и упечатљивост“ (78). То је тако у начелу. Неке метафоре, разуме се, могу да буду потпуно непримерене „предмету“, те да, штавише, „иду на руку тривијалности, а не достојанству“ (83); стога „у метафорама ‘пренос’ треба да буде с већег на мање – нипошто обратно.“¹¹⁾ Посебан опрез при

10) Не бисмо, пак, могли да се сложимо са Солмсеновим уверењем да је Деметријев *charaktêr megaloprepês* готово у потпуности изведен из Теофрастове врлине *kataskheue* (Solmsen 1968a: 296 *et passim*). На већем или мањем степену „украшености“ као неопходном квалитету сваког јавног говора инсистирали су, пре Теофраста, софисти и Аристотел.

11) На пример, говорећи о томе како се „за време марша део колоне заталасао“ (*Anabasis* I. 8, 18), Ксенофон пореди испадање из реда са заталасаношћу мора. Да је, међутим, рекао

употреби метафора у узвишеном стилу препоручује се, с друге стране, због склоности метафоричког говора ка вишку поетичности. С тим у вези Деметрије предлаже два општа „правила“: прво, чак и ако је проширен у поређење, метафорички израз мора да буде сажет, иначе ће „изгледати као песничка слика“, „парабола“ (89); и друго, „метафоре не смеју да буду бројне [...] – у противном, писаћемо дитирампску поезију уместо прозе“ (78). „Одређена доза поетске дикције доприноси узвишености стила прозног дела“ (112) – али само ограничена доза.

Метафора не чини стил само дражесним и упечатљивим већ и прецизним: „неке ствари се могу изразити јасније и тачније помоћу метафоре него помоћу одговарајућих свакидашњих изрази“ (82), поготово ако су „предочене“ у облику активности.¹²⁾ Способност метафоре да испуни ову потоњу сврху претпоставља, да каже, да је она и сама „јасна“. А то значи: „не натегнута“, не исувише смела,¹³⁾ већ природна и заснована на истинској аналогiji“ (78);¹⁴⁾ штавише, тако дискретна „да може да прође као дослован израз“. И она, другим речима, мора да буде укотвљена у „свакидашњу“ употреби (86).¹⁵⁾

Саобразно сопственом – као што ћемо видети, крајње проблематичном – начелу да „одговарајуће фигуре морају бити приписане свакој појединачној врсти стила“ (59), Деметрије нуди читав инвентар фигура које наводно доприносе узвишености; на пример, *anthypallagê* (60), понављање, посебно анадиплоза (66), спрега понављања и дијализе, односно дисјункције (61, 62), полисиндетон (63), нека врста инкремента у којој су речи поређане по растућој упечатљивости (50, 51), и двочлани хиперболички инкремент какав се може наћи у Хомеровој поезији (52). Препоручује се, пре свега, употреба епифонема, „украсне дикције“ [*lexis epikosmousa*]; они у изузетној мери увећавају достојанство израза (106). Хомер је и овде наведен као модел, али је у исто време стипулисано и једно изузетно значајно ограничење: „Овакве слике“, каже Деметрије, „не треба у прози користити олако и без највећег могућег опреза“ (90).

Том истовремено и квалитативном и квантитативном ограничењу мора се додати још једно ограничење ове потоње врсте: „Треба избегавати пренатрпавање фигурама као знак лошег укуса и показатељ неуравнотежености стила“ (67). „Са

да је *море* испало из реда, његова би метафора, тврди Деметрије, била неприкладна – штавише, крајње тривијална (84).

12) Посебно је Аристотел препоручивао предочавање ствари у облику активности (*energeia*) као извор успешних метафора (*Реторика* 3.11. *et passim*)

13) Ако је метафора исувише смела, треба је или проширити у сажето поређење или барем поближе одредити њено значење уз помоћ епитета. На пример: описујући стрелца који одапиње стрелу, Теогнис се не усуђује да каже само „лира“, уместо „лук“, већ метафори „лира“ додаје епитет „без струна“ (85). Упор. Аристотел, *Реторика* 3.11.11 (1413a1).

14) Деметрије и овде понавља Аристотелово мишљење (*Реторика* 3.4.4; 3.9.7).

15) Солмсену би се највероватније могла пребацити једностраност када тврди: „Nicht aristotelisch ist auch das Motiv der *synêtheia* als Lehrerin und Norm der Diktion (86 f., 91 ua.)“ – „Неаристотеловски је и мотив *уобичајености* као учитељице и норме дикције“ (Solmsen 1968a: 290). Управо у вези са метафором као конституентом (одређеног степена) „узвишености“ сваког јавног говора Аристотел је инсистирао на делимичној укотвљености – унеобичајавајућег – метафоричког језика у свакидашњу употреби (*Реторика* 3.2.5,6).

писањем [прозе]“, каже велики критичар, „је као са банкетима: могуће је тако распоредити неколико јела да изгледају бројна“ (62).

„Поглавље“ о узвишеном стилу не почиње, као што би се очекивало, анализом „узвишених“ тема, већ детаљном расправом о различитим аспектима „композиције“ наводно својствене том стилу: дужини слогова, броју чланова у периоди, њеној структури, ритму итд. Што се тиче ритма примереног узвишеном стилу у прози, Деметрије понавља Аристотелово мишљење (*Реторика* 3.8.4) да јампски метар треба избегавати јер „личи на обичан разговор“, због чега му „недостаје посебност“ (43). Хексаметар („херојски“ метар) је такође непогодан утолико што је исувише свечан; тачније, за њега карактеристично понављање дугог слога се противи прозном ритму – „прекорачује границе прозе“ (42). С друге стране, Деметрије верује да, до одређене мере, дужина уопште доприноси узвишености стила: релативно дугачке периоде (у просеку по три члана), дугачки чланови (5, 44), дуги слогови (4), као и нусприсуство дугих гласова (72) и дифтонга (73). Следећи Аристотелов савет (*Реторика* 3.8.5–6), Деметрије препоручује употребу пеана у узвишеном прозном стилу јер он постиже прихватљиву средину између јампског и „херојског“ метра; он „добива своју узвишеност од дугог слога, а свој прозни карактер од кратких слогова“ (41). Будући, пак, да је тешко почети сваки члан прокатарктичким а завршити га каталектичким пеаном (39), ритам узвишеног прозног стила треба да створи утисак *οἰσίσ* *ἡεανσκε στίρυκτι* (43).

Један од извора узвишености у прози Деметрије види у „заокруженом облику композиције“ (*to ek periagôges tēi synthesei legein*), што ће рећи у присуству структу-

исаних периода (45). Склоност узвишеног стила ка заокруженим периодама и релативно достојанственом ритму не значи, међутим, да он тежи углађености; напротив, „у узвишеном стилу нема места углађености и пријатним каденцама, сем ту и тамо“ (48). Он мора да буде донекле „храпав“: он, у начелу, не избегава дисонантне колокације (48, 105), па чак ни упадљиво реске речи (49), док конектори употребљени у њему „не би требало да одговарају један другом сувише прецизно“ (53). Другачије речено, ваља се клонити претеране прецизности (*akribēia*) јер у њој има „нечег тривијалног“ (*mikroprotes*), нечег што се коси са величанственошћу и достојанством којима узвишени стил тежи.

Једноставан стил је директна супротност узвишеном стилу. Његов главни циљ је да говор учини убедљивим; сходно томе, он је одређен као „стил који треба да носи уверење“, те да га и наметне слушаоцима. Са своје стране, „уверљивост [*to pithanon*] почива на двама стварима: на јасноћи и природности [*to synêthes*] [...]”; ништа што није јасно и природно не може да буде убедљиво“ (221). Како би била обезбеђена јасноћа, дикција једноставног стила треба да буде „свуда уобичајена“, ограничена на „речи у текућој употреби“ (192); стога у овом стилу „не треба користити сложенице, ни кованице, нити било какве друге речи које доприносе узвишености“. Треба, штавише, избегавати све метафоричке изразе и „необичне фигуре“ (208) – сваку врсту „богатог и узвишеног језика“ (221); све што је „необично и метафорично“ коси се са самосврховитом суштином тог стила, будући „примерено опречној врсти [...]“ (191)!... Из сличних разлога једноставном стилу су такође страни „дугачки чланови“ (204), нусприсуство дугих самогласника, односно дифтонга (207) и формалан ритам

(221). Но, упркос томе што, уопштено говорећи, „има мало достојанства и посебности [*idiōtikos tropos*]“ (207), једноставан стил не сме да буде безмало идентичан свакодневном говору, већ мора да – на овај или онај начин – створи *ῥριβιδ* таквог идентитета (207). „Бити јасан“ ипак није исто што и „бити природан“.

Под претпоставком да је сврха једноставног стила убедљиво изражавање уверења, мало је вероватно да он може и да је оствари ослањајући се искључиво на јасноћу и „природност“, а уз потпуно лишавање услуга емоција. Зато изненађује да се Деметрије узгред дотиче улоге патоса само када говори о живописности приказа као квалитету једнаком по значају *κвалиτῆτι* (а не телосу!) убедљивости. „Емоционални ефекат [*pathos*] живописности“ (214) не стиче, међутим, код Деметрија чак ни статус секундарног квалитета једноставног стила, а камоли статус његовог конститутивног елемента, као да би требало да се подразумева да „живописност“, „природност“ и „јасноћа“ могу да саме од себе говор учине уверљивим – тачније, да учине прихватљивим уверење које он носи.¹⁶⁾

Премда може да проистекне из какофоније, као и из употребе оноματοпејских речи – „јер је њихова творба имитативна“ (220) – код Деметрија, као и код Аристо-

тела, живописност (*enargeia*) почива пре свега на приказу неке ствари у облику активности (*energeia*). Живописност приказа се, даље, постиже помоћу „прецизног излагања у којем није превиђена нити остављена ниједна појединост“ (209), па чак ни пропратне околности описаних радњи (217). Понављање уопште, а посебно епаналепса, често производи „живописни ефекат у далеко већој мери од једнократног исказа“ (211).¹⁷⁾ Концизност (*to syntomion*) није нужно врлина у једноставном стилу; „у њој [концизности] има више дражи [*hêdion*] него јасноће“ (197)! С друге стране, једноставан стил претпоставља „напор да се амплификација [*periagôgê*] сведе на праву меру“ – зарад јасноће! И (зарад уверљивости) треба се, према Деметрију, држати Теофрастовог савета ауторима да не разраде наметљиво исцрпно све аспекте неке теме, већ да нешто оставе и за читаочеу способност разумевања и закључивања: „[...] када овај види шта си изоставио, он постаје не само твој слушалац већ и твој сведок, и то веома пријатељски настројен сведок. Јер он самога себе сматра интелигентним, будући да си му пружио прилику да покаже своју интелигенцију“ (227).

Док су разлике у Деметријевој схеми између једноставног и узвишеног стила релативно јасне, овај потоњи није до

16) Премда је држао да је паралогичко закључивање (првенствено на основу ентимема) најпоузданији извор „доказа“ (*pisteis*), Аристотел је истицао безмало подједнак значај, у „доказном“ (убеђивачком) поступку било које врсте, и *ῥαισῶσα* и *εἰσῶσα* (говору иманентне саморепрезентације говорника као носиоца одређених позитивних квалитета и његово прилагођавање претходно проученим старосним, класним и етнопсихолошким одликама слушаца). Ако је први извор „доказног“ материјала под сумњом, преостала два извора постају, штавише, значајнији од њега. Према Солмсену, патетична димензија јавног говора била је у хеленистичком раздобљу потиснута у други план, ако не и занемарена (Solmsen 1968b: 337). То је свакако тачно за стоике и раног Цицерона, али не и за Деметријево поимање снажног и узвишеног стила.

17) Деметрије хвали – дуго потцењивани – стил историчара Ктесије као узор понављања у служби изузетне живописности (215 f.).

краја разграничен од такозваног „снажног“ стила. Све и да се може показати да се та два стила разликују и по карактеристичним „темама“ и по карактеристичној композицији, мора се имати на уму Деметријева општа напомена у вези са дикцијом примереном њима: „У снажном стилу могу се употребити све врсте дикције као и у узвишеном, али не са истом сврхом у виду“ (272)!¹⁸⁾ Која је „сврха“ снажнога стила? – Снажан стил „захтева одређену жестину [*sfodron*]“ (274), па чак и „насилност“ (246) израза јер треба да, *йоседно у расйрави*, пренесе *јакe емоције* као што су страх, љутња и индигнација, те да означи чинове који их обично прате, као што су прекор и инвектива. Снажан стил не служи, пак, само артикулацији јаких емоција већ се може користити и за представљање карактера (28) – и то не у „епидеиктичком“ говору,¹⁹⁾ него када ваља приказати персонални предмет дебате или учесника у њој у позитивном, чешће у негативном светлу. Коначно, овај стил је погодан за алузију као и за одређену врсту „хумора“ какву су гајили циници – поготово Диоген (259–261) – и стоици, у којој нема места ни јаким емоцијама ни представљању карактера. Примена снажнога стила није, дакле, ограничена на преношење јаких емоција, премда му је, с друге стране, то примарна функција; сходно томе, тај стил се не може разграничити од узвишеног, па чак ни од једноставног стила само на основу једне врсте прагматике.²⁰⁾

„Што се тиче њене композиције, ова врста стила изискује, пре свега, фразе [*kommata*] уместо кôла“ (241), или барем кратке кôле и кратке, обично двочлане, периоде; „низ [кратких] периодâ, премда не-примерен у осталим стиливима, повећава снагу“ говора (251). Уопште, „амплификација [*to mêkos*] умањује снагу [...], док јој концизност или језгровитост [*syntomia*] иду наруку“ (253). Снажан стил је стога склон свим средствима помоћу којих максимум значења може да буде изражен у минимум речи, као што су „символички“ изрази (243), алузије и инсинуације (287), па и „изненадан пад у ћутање“ (253), посебно на кратком члану, који (пад) обично штети „достојанству“ тона (49). У неким случајевима, снажан стил се, за разлику од једноставног, чак неће клонити нејасноће! Јер „(колико год то изгледало чудно) нејасноћа често производи силину, будући да је оно што је само издалека наговештено снажно, док се оно што је отворено изречено сматра тривијалним [*kataphroneitai*]“ (254).

Попут једноставног стила, снажан стил избегава сваку врсту акрибије и претеране суптилности јер оне затомљују енергију говора (27). Штавише, врстама емоција и ставова које овај стил треба да пренесе није, тврди Деметрије, потребна „уметност“! Сходно томе, његова дикција „треба да буде једноставна и у извесном смислу импровизиована“ (27) – што ће рећи, „не промишљена унапред“ (300). Исто важи и за снажан стил као медијум

18) Стога је потпуно неприхватљива Солмсенова тврдња да је „фигуре“ обухваћене Теофрастовом врлином „украшености“ Деметрије „поделио“ односно доделио сваком од, четири појединачна стила (Solmsen 1968a: 296, 302, 303).

19) Код Аристотела и у *Рейџорици за Александра* (насталој крајем I в. п. н. е, а погрешно приписаној Аристотелу), епидеиктички жанр укључује и похвалу и покуду.

20) Исувише је једнострана Шенкевелдова интерпретација Деметријевог поимања снажног стила искључиво као преносника и побуђивача јаких емоција (Schenkeveld 1964: 59).

представљања карактера: „Једноставност и природност су знак и страсти и представљања карактера“ (28)...

Евентуално резултат (недоследне) концесије Аристотеловој предрасуди у корист једноставности, потоња тврдња би могла да сугерише блискост снажног и једноставног стила. Таквој сугестији противрече, међутим, неколике интерне чињенице. Прво, пошто примарна сврха једноставног стила није, по Деметрију, да пренесе и изазове јаке емоције, он никада неће систематски прибегавати стратегијама срачунатим на то: рецимо, непримени су му и низање кратких периода и свесно разарање ритма зарад што веће експресивности. Друго, снажан стил неретко инструментализује нејасноћу, највећу противнику конститутивног квалитета једноставног стила. И треће, неспојива, у начелу, са јасноћом и природношћу, „дискретна употреба сложеност језика“ (*to exai-resthai pôs*) препоручљива је и у снажном и у узвишеном стилу, директној супротности једноставном; јер она „производи не само достојанство већ и снагу [...]“ (277).

Премда са још недовољно дефинисаним, другачијим сврхама, снажан стил је, баш као и узвишени, склон сложеницима (275) и помало нападним експресивним изразима (276).²¹⁾ Он, штавише, користи готово идентичне *фигуре* као и узвишени стил: на пример, анадиплозу (267), анафору (268), дисјункцију (269), климакс (270),²²⁾ хиперболу (282, 286), апосиопезу, изузетно „живописну“ фигуру попут просопоје (265) и епимону (280) – све фигуре осим епифонема и сличних проширених поетских слика; јер, „због њихове дужине“ (274) таквим сликама нема места у снажном стилу, који, по правилу, тежи краткоћи. Тачније, он избегава сваку врсту „дужине“ (од дугих гласова, преко дугачких кола, па све до дугачких периода), зато што дужина, готово без изузетка, сугерише „узвишеност“, или јој доприноси. Но, „дужина“ доприноси и нечем другом, нечем што не би требало да буде – нити, наводно, јесте – уписано у суштину снажног стила: дугачке периоде су искључене из снажног стила јер производе „осећај лепоте пре неголи снаге“ (252), а

71

21) На пример, „Прокрчио је себи пут“, или „Почистио је све препреке“, за човека који је делао насилнички и бескрупулозно.

22) Деметрије наводи пример из Демостеновог говора *О венцу*, који су многи антички реторичари сматрали узорним климаксом (*Rhet. ad Herennium* 4.25; Dionysius 1985: 11, 63; Квинтилијан 6.3.70): „[...] по својим ријечима поднесем приједлог, а по својем приједлогу будем изабран за посланика, а као посланик придобијем [...] Тебанце [...]“ (Демостен 1981: 167; 169). Боље: „Рекао сам то с намјером да дам један формалан предлог, предложио сам да се одашаље посланство, а одао сам посланике да наговоре Тебанце“ (Квинтилијан 1985: 322 f.). Још боље: „Ја све то, истина, нисам рекао а да нисам предложио и мере, нисам предложио мере а да нисам кренуо на пут као члан посланства, нисам, истина, кренуо на пут као члан посланства а да нисам наговорио Тебанце“. Грчки термин *climax* није имао исто значење које има у савременој реторици. Синомимичан са латинским термином *gradatio*, он је означавао „неку врсту додавања (*additio*), јер понавља оно што је већ речено, и прије него пређе на нову ствар, задржава се на стварима које претходе“ (Квинтилијан 1985: 322). Класична градација (климакс) почива на прогресивној анадиплози или, чешће, на полиптотону. На пример: *Africano virtutem industria, virtus gloriam, gloria aemulos comparavit* (Quintilian 1921: 111, 476) – „Сципиону Афричком је његова енергија давала изванредне врлине, његове врлине прибавиле су му славу, а његова слава такмаце“ (Квинтилијан 1985: 323).

проширене поетске слике („параболе“) будући да стварају „утисак лепоте и углађености [*akribeia*]“ (274)! То, пак, не значи да се снажан стил исцрпљује у интензитету, а узвишени у „лепоти“ – још мање да овај потоњи треба да буде „углађен“ (да има „политуру“), а онај први „храпав“: и узвишени стил прибегава средствима као што су нападне колокације и какофониија како би избегао „углађеност“; она није неспојива само са снажним језиком већ и са („сем ту и тамо“) узвишеним стилем (48). Постоје, додуше, значајне разлике у карактеристичним композицијама двају стилова. У узвишеном стилу (али ни у остала два стила) не би, на пример, било замисливо низање кратких периода. Не би било замисливо прекидање говора на кратком члану. И не би, у начелу, било замисливо свесно разарање ритма зарад веће експресивности. С друге стране, језгровитост, „алегоријски“ језик (наговештавање, енигматичност и инсинуација), па чак, „у одређеним случајевима, [и] апопсиопеза“, доприносе не само снази већ и „узвишености“ (103): „свака врста израза који магловито наговештава нешто“, тврди Деметрије у вези са *узвишеним* стилем, „у већој је мери *засипрашујућа* [*phoberôteron*]“ (100; подвукао С. Б.) од једноставног, директног исказа!

Ако су Деметријева разматрања о прва три стила прожета одређеним противречностима, или барем нејасноћама, то је његов опис „елегантног“ стила (§§128–189) оптерећен суштинском конфузијом: „This

‘style’ does not, like the others, express one clear basic idea [...]“ („Овај ‘стил’ не изражава, за разлику од остала три, једну јасну основну идеју“; Grube 1961: 30). Појмовна збрка се очитује у терминологији: не само што је израз за „елегантан стил“ – *charaktêr glaphyros* – готово одмах замењен општим термином *charis* (драж или љупкост); конфузија је условљена већ двоструким значењем речи *charientismos* у уводној дефиницији: *O glaphyros logos charientismos kai hilaros logos esti* („Елеганција израза укључује љупкост и духовитост“). Термин *charientismos* покрива две хетерогене врсте „дражи“ (*charites*): с једне стране, љупкост сцене са Наусикајом и многих мотива у Сапфиној поезији, који су лишени „хумора“; с друге стране, низ различитих врста „духовитих“ израза. Ова потоња класа *charites* се даље рачва, повећавајући збрку, у низ диспаратних облика „духовитости“: од „језовитог хумора“ једног Хомера (130), преко саркастичног Ксенофоновог (131, 134, 135) и *жестиво-кој* хумора Демадовог (282–286), па све до „ординарнијих и шаљивих“ (*euteleis kai kômikôterai*) „духовитости“ Аристотела (!), Софрона и Лисије, које се „ни по чему не разликују од поспрдног задиркивања [*skômmata*], нити су далеко од комедијашења [*gelôtopoiia*]“ (128). И ова потоња класа „духовитости“ је *euchari*; и она спада у *charites*!²³⁾

Описавши врсте и елементе елегантног (љупког) стила, Деметрије даље анализира његове изворе. Драз може да извире

23) Упор. §156. Слична неизвесност влада и у погледу изворног значења Аристотеловог термина „отмено изражавање“ (*asteia*): (*Реторика*, 3.10,11; упор. *Rhet. ad Alexandrum* 22.35, где *asteia* значи „допадљиво изражавање“). Склони смо мишљењу да је Солмсен највероватније у праву када тврди да је Деметријев термин *charis* готово синонимичан Аристотеловом термину *asteion* (Solmsen 1968b: 307). Не бисмо, међутим, могли да се сложимо са Солмсеновом претпоставком да одељци о „духовитостима“ представљају накнадно уметнуте делове посебног трактата, првобитно независног од расправе *О стилу* (*Ibidem* 306 f.).

или из теме – на пример, баште Нимфи, свадбене песме, љубавне приче и Сапфина поезија уопште (132) – или (тачније, првенствено) из дикције; не само што дикција даје „додатну драж“ (133) ионако (релативно) дражесном „предмету“ него она такође може – као што је случај са Ксенофоновим хумором – да преобрази предмет „опречан љупкости“ (135), „непривлачан и тмуран“ (134). Љупкост се постиже уз помоћ поетских слика (146), метафора (142), поређења (161), укључујући, зачудо, и поређења која почивају на *hiperboli* (162), па чак и уз помоћ „јединствених израза“ (144) и дитирампских сложеница – премда су, у начелу, „такве језичке наказе нај-примереније комичној и сатиричној поезији“ (143)! Трећи извор љупког стила је композиција. Драж може да проистекне из анадиплозе (140), анафоре (141), правилног (инкременталног) распореда чланова низа (139) и *metabolê*,²⁴⁾ но она је – рецимо, код Ксенофона, узора елегантне прозе – пре свега „резултат сажимања“ (137).

„Опште је правило“, тврди Деметрије, „да су глаткоћа и пријатна каденца карактеристичне за елегантан пре него за снажан стил; изгледа, штавише, да су та два стила директне супротности један другом“ (258). Чак и ако имамо на уму да је таква дистинкција учињена пре свега из перспективе композиције, морамо се запитати на који је начин спојива са могућношћу, стипулисаном већ у §37, мешавине снажног и елегантног стила, или са могућношћу да љупкост проистекне из снаге,

или са могућношћу трансформације нај-страственије енергије уз помоћ дражи (140). Сличне недоумице изазивају и хипостазиране разлике између елегантног и узвишеног стила. И узвишени и елегантан стил производе лепоту (*to kallos*), но лепота коју ствара онај први има у себи „нешто масивно [*ogkos*] и величанствено [*megethos*]“, па и неуравнотежено, што треба да запањи и изазове дивљење на граници страхопоштовања, док лепота својствена овом другом треба да изазове „задовољство“ (*hedonê*). С друге стране, премда је, истини за вољу, лепота елегантног стила „углађена“ лепота, она ипак не мора да садржи „нешто танано [*mikrotês*] и суптилно [*kompseia*]“ (36), нити је њен учинак нужно ограничен на благо уживање: поезија велике песникиње као што је Сапфо показује да углађена лепота (елегантан стил) може да буде здружена и са великом снагом (*deinotês*) и са одређеним степеном узвишености.

III

Ако постоје четири „врсте“ стила, онда се лако може наћи и пета, и шеста, и седма врста. Сходно томе, могло би се наћи исто толико „типова“ стилских деформација. У Деметријевој схеми четирма „типovima“ стила одговарају, пак, четири „дефектне“ врсте (*charaktêres diêmartêmenoi*): узвишеном стилу хладан стил (*charaktêr psychros*); елегантном, извештачени (*charaktêr kakozêlos*); једноставном, сувопаран (*charaktêr xêros*); снажном,

24) *Metabolê* је општи назив за сваку (хотимичну) промену, варијацију (нпр. Аристотел, *Реторика* 1.11.20, 3.12.3; *Rhet. ad Alexandrum* 22, 1434a; *Rhet. ad Herennium* 4.13.18; Цicerо, *De Oratore* 2.41.77, 3.25.96–100; Dionysius 1985: 11, 84 f, 88 f; видети Drijepondt 1979). У овом случају *metabolê* поприма облик фигуре познате као *correctio*, односно *recantatio*. Када, на пример, Сапфо каже: „Подигните свод, неимари; долази младожења висок као Арес, много виши од високог човека“, она, чини се, исправља саму себе, „јер је употребила немогућу хиперболу – нико није висок као Арес“ (148).

одуран (*charaktēr acharis*). Деметрије се прво (§§114–127) хвата у коштац са дефектним стилем у суседству узвишеног стила: са такозваним „хладним“ стилем. Он своди његову суштину на непоштовање правила да „стил мора да буде прикладан – пригушен за скромне теме, висок за узвишене теме“ (120). Таква – „теофрастовска“ – „дефиниција“, по којој је „хладноћа“ било шта што премашује израз примерен одређеној „класи“ „мисли“ (предмета) производећи, по правилу, вишак псеудоузвишених језичких средстава (114), илустрована је разликом у начину на који мајстор попут Ксенофона и мање вешт писац говоре о речици Телебоји: овај потоњи би, на пример, рекао да се та река „сјурила са брегова Лауријума и изручила у море“, као да описује катаракте Нила или ушће Дунава“ (121). Прихватајући распрострањено мишљење по којем је диспропорција између релативно безначајне ствари и њеног исувише узвишеног израза огрешење о начело прикладности *аналојно* моралном недостатку као што је хвалисање или лажно представљање (119), Деметрије критикује ауторе „који верују да треба да користимо узвишени говор за мале ствари, па чак то сматрају доказом изузетног умећа“. Када, рецимо, реторичар Поликрат у свом хвалоспеву неком безначајном савременику упреже сва средства својствена епидеиктичком жанру, као да је тај савременик други Агамемнон, он се, тврди Деметрије, „поиграва“, а „високопарност [о *ogkos*] његовог састава није ништа друго доли шаљивост“ (120). Премда, наводно, нема ништа против шале, Деметрије није пријемчив за могућност да у оваквим случајевима шала почива управо на диспропорцији између предмета и израза, што ће рећи на свесном огрешењу о начело прикладности, те да, према томе, не може бити производ стилског дефекта.

Након што је укратко резимирао Аристотелову анализу четири извора „хладноћа“, *ta psychra* (*Рейџорика* 3.3), Деметрије се дотиче „психроза“ у композицији следећи неинструментализован увид из осмог поглавља треће књиге *Рейџорике*: „Такође је знак хладноће“, вели он, „увести, као што то неки чине, у прозу једну метричку фразу за другом, чија их сукцесија намеће нашој пажњи“ (118). Ако је такав „поетски“ ритам велика грешка у прози, још већи је уметнички пропуст неуравнотежен прозни ритам: „Композиција је хладна ако нема добар ритам, или ако јој уопште недостаје ритам, ако [рецимо] ниже дуге слоге од почетка до краја“ (117). У овом потоњем случају хладноћа није, пак, проузрокована *вишком* средстава непримених прози, већ „*мањком*“ у односу на одређено оптимално стање. А то значи да се проблем „хладноће“ не може свести на (Теофрастову) формулу „премашивања циља“. Хладноћа је, другим речима, исто толико често ствар „подбачаја“.

Упркос привидној неприкосновености, „теофрастовски“ критеријум бива постепено расточен. Деметријева расправа се креће у том правцу већ приликом узгредног помена „мисли“ као извора хладноће. Описујући како су Киклопи бацили брвно за Одисејевим бродом, неки писац је једном приликом рекао: „Док је брвно летело јарци су пасли на њему“. Деметрију се уопште не допада оваква представа: „Речи су хладне“, тврди он, „зато што је представа екстравагантна и немогућа [*adynaton ē psychrotēs*]“ (115)! Померање евалуативног тежишта са диспропорције између предмета и његовог израза на критеријум могуће/немогуће навешће Деметрија да хиперболу прогласи – у том погледу јединствен случај – „најхладнијом од свих фигура“ (124). По њему, *свака* хипербола је, у „озбиљној“ прози, хладна

утолико што „сугерише нешто немогуће“ (125)!²⁵⁾

Деметријева анализа дефектног аналога елегантнoг стила (*charaktêr kakozêlos*) је ограничена на четири кратка одељка (186–189). И овај је дефект посматран из перспективе „мисли“, „избора речи“ (дикције) и „композиције“ понаособ. Извештаченост се може наћи у мисли када, рецимо, аутор говори о „Кентауру који јаше самог себе“. Она такође може да произлази из погрешне дикције; на пример, „Бор је тихо свирао у фрулу уз пратњу благих поветараца“, или „Осмехиваше се милозвучно-бојна ружа“, где је метафора „осмехиваше се“ жалосно депласирана, док синестетичку сложеницу „милозвучно-бојна“ не би чак ни у поезији могао да употреби било ко са осећајем за меру (188). Што се тиче *какозилона* у композицији, „структура клаузе је извештачена када је анапестична и највише личи на испресецане и недостојанствене метре Сотадове“ (189),²⁶⁾ или на ход ефеминизираног мушкарца! И то је све. Пренебрегавајући већину увида до којих је дошао у претходним разматрањима, Деметрије не успева чак ни да загребе површину проблема. Што је најважније, не полази му за руком да „извештаченост“ разграничи од „хладноће“, тако да остаје нејасно каква је разлика између та два стилска дефекта, који су код Аристотела третирани као јединствен феномен.

Дефектном пандану једноставног стила – такозваном „сувопарном“ стилу (*charaktêr xêros*) – такође су посвећена само четири одељка. И он, дакако, има три извора, од којих је први „мисао“: она је „су-

вопарна“ („јалова“) када се, на пример, за Ксеркса каже да је „сишао на обалу са свом својом свитом“, уместо „са читавом Азијом“ (236), јер се таква представа наводно размињује са достојанством „предмета“. Слично томе, сувопарност у дикцији налазимо када писац описује велики догађај као што је битка код Саламине или великог тиранина као што је Фаларис користећи изразе који су далеко испод језичко-стилског нивоа примереног величини „ствари“ (237). Коначно, сувопарност може да буде последица композиције која почива на дисјункцији кратких клауза, као што је случај са Хипократовим афоризмом „Живот је кратак, уметност дугачка, прилика пролазна, искуство варљиво“, или је последица употребе преломљеног и недовршеног члана у говору о значајном предмету: на пример, када се, оптужујући Аристиду да није био присутан у бици код Саламине, каже: „Како, Деметра нам је непозвана притекла у помоћ и борила се на нашој страни, али Аристид – не!“ (238).

До изопачења *снажној* стила долази у домену теме „када говорник јавно помиње ствари које су одвратне и опогањују уста“ (302)! Таква „дефиниција“ „одурног стила“ (*charaktêr acharis*) односи се, изгледа, само на огрешења о спољашњу прикладност; интерно, она можда покрива неукусне „духовитости“, али не и одступања од „праве“ патетичне мере. Критеријум одурног ефекта погрешне композиције такође је ограниченог домета, но он је релевантан барем за једну од могућности инхерентних таквој деформацији: одурна композиција је веома често „разглобљена“

25) Хипербола је изузетно ефектно средство једино у великој поезији као што је Сапфина (127).

26) Аутор фриволних сатиричних и љубавних (неретко еротски обојених) песама, Трачанин Сотад (111 век п. н. е.) био је познат пре свега по својој („ефеминизираној“) варијанти јонског тетраметра, који се по њему звао „сотадејон“.

(налик фрагментима, њени чланови нису довољно чврсто повезани једни с другим), или прибегава дугачким, континуираним периодама које говорнику одузимају дах (303). Најзад, стил може да постане одуран ако су предмети који су сами по себи евентуално пуни дражи изражени погрешно изабраним речима. На пример, опи-сујући зољу, Клеитарх употребљава изра-зе примерене опису животиња као што су бик или дивљи вепар, а не инсекта: „Она пустоши брдовити предео и сјурује се у издубљена орахова стабла“. Оваква дис-пропорција између „предмета“ и „израза“, коментарише Деметрије, има за последи-цу двоструки дефекат: ова реченица је „и одурна и хладна“. Јер, у извесном сми-слу, додаје он, „та два дефекта су блиски суседи“ (304)...

Ако су *charaktēr acharis* и *charaktēr psychros* „блиски суседи“, постоји ли ишта по чему би се разликовали један од дру-гог? – Претпостављамо да постоји, ако већ не у начелу, а оно барем у конкретним појавним облицима. Деметрије, међутим, не говори о њима. Збрка је повећана када, у §239, Деметрије допушта могућност мешавине дефекта познатог као *to psychron* и дефекта који носи ознаку *xêron*: када, рецимо, Хипократ каже за човека који је загрлио мртву супругу: „Не загрли још једанпут ту жену“, таква псеудојезгро-вита формулација прикрива разуларе-ност „хладне“ мисли и мистификује њено више него очигледно значење производе-ћи „оно што се данас зове ‘извештачена сувопарност’ [*xêrokakozêlia*]“! Најозбиљ-нија потешкоћа састоји се у томе што тер-мини *to psychron* и *kakozêlon* покривају толико хетерогених деформација, док тер-

мин *acharis* или не покрива ниједну битну деформацију, или пак покрива негативне појаве из домена *eleianinoi* стила, или има значење које није јасно разграничено од значења термина *to psychron*. Ако се, с једне стране, термин *acharis* односи на мане које или немају непосредне везе са снажним стилем или се тичу неких њего-вих секундарних одлика, а ако се, с друге стране, термини *to psychron* и *kakozêlon* односе на низ хетерогених деформација које се осим тога веома често преклапају, требало би или елиминисати појам *acharis* или га употребљавати у значењу друга-чијем од онога које има у Деметријевом делу. Ако бисмо га елиминисали, остале би само ознаке *to psychron*, *kakozêlon* и *xêron*. Но, Деметрије и сâм (у §239) скреће пажњу на чињеницу да је онај први тер-мин одавно замењен термином *kakozêlon*, будући да му је синонимичан!²⁷⁾ Ако је то тако, онда нема никаквог разлога за постојање посебне категорије „хладног стила“. Деметрије би, у складу са критери-јумима или експлицираним или импли-цитно присутним у сопственој анализи, морао, упркос евентуалној оправдано-сти четворочлане типологије стилова, да задржи само две категорије дефеката: *kakozêlon* и *xêron*. Прва категорија би обу-хватала све деформације које иду у прав-цу „премашаја“ (вишка); друга, дефор-мације настале услед подбачаја (мањка), укључујући и недостатак дражи (*acharis*) у стилу који би требало да буде љубак (*charis*) и недостатак снаге у стилу који би требало да буде снажан. Комбинације „извештачености“ и „сувопарности“ могле би бити означене као „сувопарна извешта-ченост“ (*xêrokakozêlia*). Оваква бикатегор-

27) Хермоген (око 150. н.е.) говори, додуше, о *kakozêlon*, а не о *to psychron*, али то не значи да је овај потоњи термин изашао из употребе већ у доба настанка расправе *Peri hermêneias*. Рецимо, византијски реторичар Јосиф Пинар Ракендита (1280–1330) детаљно анализира „хладноће“ у поглављу насловљеном *Peri psychrologias* (Van Hook 1917: 73 f.).

ријална подела знатно би допринела и једноставности и прецизности анализе.

IV

Деметријев стваран допринос расветљавању природе дефектних стилова не налази се толико у ономе што он директно каже у тридесетак одељака посвећених искључиво њима, колико у узгредним коментарима на различите теме. Такви коментари су не само бројнији већ и далеко пенетрантнији од непосредних „анализа“.

Већ на почетку расправе Деметрије говори о проблему који је и те како релевантан за дефектне стилове: наиме, о разлици између „лабавог“ (*hermêneia dialelumenê*) и „периодичног“ стила. Овај потоњи је повезан у периоде; у оном првом чланови нису узупчени, већ су „налик камењу које је једноставно набацано“ (13). Поредиши „лабав“ стил са архаичним статуама, а „периодични“ са Фидијиним скулптурама, које, наводно, „показују, у одређеној мери, јединство узвишености и углађености“ (14), Деметрије износи мишљење да „композиција не би требало ни да се састоји из континуираног низа периода ни да буде потпуно неповезана“ попут композиције старих дела, већ би требало да споји те две структуре. У том случају она ће имати „драж оба начина“: биће „и комплексна [*egkataskeuos*] и једноставна“; другим речима, неће бити „ни превише самовољна [*idiôtikos*] ни превише софистицирана [*sophistikos*]“. Композиција софиста Горгије, Исократ и Алкидама „у потпуности се састоји из низа периода“ (15); оне, штавише, „следе једна иза друге са регуларношћу нимало мањом од регуларности хексаметра у Хомеровој поезији“ (12), тако да у многим случајевима слушаоци могу да „антиципирају крај говорникових пери-

ода и унапред их рецитују“. Будући да је ритам њихове реченице исувише „поетски“ периодичан за говор, њихов је стил извештачен (или „хладан“), па према томе и, најблаже речено, неубудљив: „Говорници који гомилају периоде су попут пијанаца, а њиховим је слушаоцима мука од њиховог прозирног трика“ (15).

Деметрије је први увео поделу периода на три врсте на основу њихове примарне сврхе: историјске („наративне“), конверзацијске и реторичке (19). „Форма реторичке периоде је густо исткана [*synestrammenon*] и циркуларна [*kyklikon*]; њена артикулација је ‘широка’, а њен гест треба да одговара кретању ритма. [...] Таква периода садржи нешто компактно од самог почетка – нешто што јасно даје до знања да она неће имати једноставан завршетак“ (20). „Периода карактеристична за дијалог је лабава [...]. Њени чланови су набацани један преко другог као у лабавом стилу, а када дођемо до њеног краја, готово да и нисмо свесни тога да су речи уопште твориле периоду“; ипак, „дијалогска периода треба да буде облик између растаченог и компактног стила, односно синтеза тих двају стилова“ (21). По правилу сложенија од дијалогске периоде, „историјска периода не би требало да буде ни сувише заокружена ни сувише опуштена, већ између тога двога“. Уколико „црпе достојанство и снагу представљања из своје једноставности“ – тачније, из равнотеже између релативне опуштености и умерене заокружености – она би се услед претеране заокружености претворила у псеудореторичку периоду, па би била извештачена и „неубудљива“ (19).

Примена периода страних основном стилу дискурса може да буде благотворна под условом да је повремена и да у сваком појединачном случају има јасну функцију; но практикована као манир,

она ће неизоставно произвести неку врсту дефекта. Учестала употреба лабавих периода карактеристичних за дијалог у историјском, а камоли у реторичком стилу, на пример, најчешће ће резултирати сувопарношћу, док ће упади реторичких периода у историјски или у дијалогски дискурс изазвати утисак извештачености.

Сличне ефектима упадљиво периодичне композиције су последице присуства претерано коректног и мелодичног ритма прожетог пријатним каденцама. Оно ће имати штетне последице не само у једноставном него и у снажном стилу: „углађеност композиције (какову гаје посебно Исократови следбеници, који избегавају чак и колокације самогласника) [...]“ осујећује прагматичку оријентацију снажног говора јер не упућује на јаку емоцију, већ на „елегантно поигравање и аутору жељу да покаже сопствено умеће“ (299, 300); ако доминира патетичним дискурсом, нападна коректност ће га, штавише, *неизоставно* учинити или „извештаченим“, или „одурним“, или „хладним“. Какве год да су разлике између снажног и узвишеног стила, углађеност и пријатне каденце немају места ни у овом потоњем – „сем ту и тамо“ (48); уколико „има нечег тривијалног у претераној тачности“ (53), њено наметљиво присуство у дискурсу чији стил треба да буде „узвишен“ по правилу ће умањити или чак поништити утисак узвишености, те читавом дискурсу наметнути квалитет „хладноће“.

Претерана тачност може да се манифестује на више начина; између осталог, и

у неумереној употреби различитих врста паралелизама, укључујући и антитезе. Све и да *дискрејна* примена хомоеотелутона и антитечких чланова у неким случајевима или „доприноси снази израза“ или га чини „дражесним“ (29), она није без ризика. Ни хомоеотелутон ни антитетички чланови нису, у начелу, погодни ни за изливне страсти ни за карактеризацију (28). „Они су неподесни за снажну декламацију будући да уметнина и пажња [*frontis*] које претпостављају затомљују енергију говора“ (27). „Треба“, саветује Деметрије, „да избегавамо антитезе и егзактне паралелизме речи у периоди јер они, уместо да му дају снагу, стил чине тешким и веома често хладним“ (247),²⁸⁾ са одређеним („фаталним“) прагматичким последицама: „Усредсредивши се на ову истанчаност [*perissotechnia*], тачније извештаченост [*kakotechnia*], слушалац забравља да се љути“ (247), или да осећа индигнацију, или самилост. Реченица са антитетичком структуром ће, штавише, неретко изазвати „такозвани ‘смех усред суза’ [*klausigelôs*]“. Пошто, другим речима, „није ништа боља од пословичне ‘шале на погребу’“ (28), неприкладна суптилност ове врсте ће у емоционалним одломцима имати (нежељен) *комични* ефекат.

Премда прекомерна концизност (*brachylogia*) може да стил учини сувопарним, концизност је, у начелу, врлина, или барем извор посебних ефеката, и у елегантном и у снажном стилу; у мањој мери у узвишеном, који тежи амплификацији; а понајмање у једноставном стилу, будући да је језгровитост понекад и опречна јасно-

28) Слично Теофрасту, Деметрије је далеко обазривији у погледу применљивости антитеза у прози од Аристотела, који безрезервно прихвата стил крцат антитетичким члановима: „Такав нам се начин излагања допада, јер се супротности веома лако уочавају, тим лакше кад иду једна за другом, као и стога што је такав начин излагања сличан силогизму, јер је побијајући силогизам у ствари обједињавање супротстављених премиса“ (Аристотел 1997: 281; 3.9.8 – упор. 297; 3.11.9).

ћи.²⁹⁾ Кратки, па чак и непотпуни чланови (*kottmata*: „фразе“) су посебно прикладни у снажним одломцима; јер „максимум значења у мало речи производи велику снагу и интензитет“ (7), док су, насупрот томе, „страст и сила изрази ослабљени ако је он проширен [...]“ (8). Прикладна дужина или краткоћа, у било ком стилу, зависи, између осталог, и од специфичне прагматике. Узмимо поруку Спартанаца македонском краљу Филипу: „Лакедемоњани Филипу: Дионизије у Коринту“. Да су Лакедемоњани нашироко рекли да Дионизије, у своје време моћан монарх као Филип, сада пребива у Коринту у својству приватног лица, стил такве реченице би с обзиром на њену интендирану прагматику (упозорење, претња) могао да буде доживљен и као „хладан“ и као „одуран“, али пре свега као „сувопаран“, „јалов“. Дужина мора да буде усклађена и са „вредношћу“ предмета који треба изразити: „понекад је прикладан продужени члан“ (5); „у другим приликама кратак члан може да буде подесан ако је наш предмет нешто мало“. У овом потоњем случају амплификација (*makrologia*) би имала штетне последице. Како би илустровао ефекте непримерене макрологије, Деметрије се пита у вези са раније наведеним Ксенофоновим описом речице Телобоје: „Није била велика; била је лепа, додуше“ (*Anabasis* IV, 4.3), шта би се десило да је Ксенофон проширио своју мисао, рецимо, на овакав начин: „Она је била мања по величини од других река, али их је зато све надмашивала по лепоти“? Да је Ксенофон учинио тако нешто, тврди Деметрије, „огрешо би се о прикладност и имали бисмо такозваног хладног писца [*o legomenos psychros*]“ (6)!

Учинци и непримереног проширења „мисли“ која „садржи“ мали „предмет“ и амплификације поруке која треба да пренесе јаку емоцију или претњу само су две међу бројним могућим последицама огрешења о квалитативни оптимум. Могло би се, уопштавајући, рећи да свако квалитативно огрешење има негативне последице по стил: на пример, „пренатрпавање фигурама треба избегавати као знак недостатка укуса и показатељ неуравнотежености стила“ (67), док метафоре не смеју да буду исувише честе јер ћемо иначе писати „поезију уместо прозе“ (78). С друге стране, нека огрешења о прикладност су чисто квалитативне природе: рецимо, и натегнуте сложенице (91) и удвојене сложенице у маниру дитирамских песника (93) прекорачују „границу прозног стваралаштва“ без обзира на њихову количину; такође независно од њихове количине у одређеном дискурсу, неки метафорички изрази су исувише извештачени и за поезију, а камоли за прозу. Квалитативна огрешења нису, међутим, исте врсте чак ни у оквиру једног стилског дефекта: једна су производ вишка „поетичности“; друга, претеране, не нужно поетичне, амплификације; трећа, као што је хипербола, ни прекомерне поетичности, ни сувишне амплификације, већ прекорачења границе могућег. Таква шароликост квалитативних критеријума ствара немалу конфузију поготово с обзиром на различите валенце одређених средстава у различитим стиливима. Ако је, на пример, хипербола, сама по себи, *увек* „хладна“ (изузев у великој поезији), како то да је на списку средстава која учествују у стварању одређених позитивних квалитета елегантног и снажног стила? Све и да је њена могућа

29) Од свих античких реторичких „школа“ једино је стоичка инсистирала на краткоћи као апсолутној вредности, дакле независно од контекста и прагматике.

функција чини оправданом у њима, поставље се питање да ли нешто што, малтене без изузетака, ствара утисак „хладноће“ може да не буде „одурно“ или „извештачено“. Поготово ово потоње изгледа не логично с обзиром на блискост, безмало истоветност „хладноће“, „одурности“ и „извештачености“...

V

80

Деметријева теорија девијантних стилова представља велики помак у односу на Аристотелову. Њене се предности састоје у следећем. Будући да се све врсте девијација у прозном стилу не могу свести само на једну – „хладноћу“ – Деметријева теорија доноси неопходан степен (рекло би се, дискретно критичке) издиференцираности. Деметрије, даље, инструментализује, за такву теорију, низ Аристотелових увида (рецимо, у прозним ритам) које он сам није довео у непосредну везу са проблемом „хладноће“, развијеном у трећем поглављу треће књиге *Реторике*. Аристотелова мерила ваљаности прозног стила производ су наглашене предрасуде у корист једноставности (упркос концесијама у прилог *огређеној* – *нужној* – *сћејеној* достојанства, што ће рећи „необичности“); за разлику од њега, Деметрије допушта могућност да у неким случајевима проза, макар и местимично, тежи или елеганцији, или снази, или узвишености, те да стога мора да користи средства непримерена прози чија је главна функција трансмисија, односно стварање убеђења. Док је Аристотел своје по-

имање „хладноће“ засновао на помало грубој супротстављености поетског стила стилу („монолитног“) прозног жанра,³⁰⁾ где је свако прекорачење мере наводно иманентне овом потоњем у правцу исувише „поетског“ аутоматски проглашено узроком таквог квалитета, Деметрије од почетка своје расправе инсистира на посебностима различитих прозних „врста“ – тачније, на различитим функцијама различитих врста прозног дискурса – као кључним аршинима евентуалне девијантности стила.

Аристотел се држи, с једне стране, просте поделе на поетски и прозни стил, а с друге стране, само једне категорије стилских деформација; на тај начин он избегава додатне компликације, али и прикрива низ противречности. Знатно разубуђујући Аристотелову схему, Деметријева класификација ризикује, управо са превелике разубуђености, не само преклапања већ и недоследности, које се очитују чак и у терминолошкој збрци. Најмање једна Деметријева категорија – „елегантан стил“ – непотребно је оптерећена елементима који би могли да конституишу неку другу категорију. Најзад, ако му је већ био циљ да прецизно опише сваку посебну класу, требало је да инструментализује све сопствене увиде, а не да непосредну анализу сведе на неколико (често и површних) „теза“. На страну и површност непосредних анализа и претерани класификаторски жар, кључни недостатак Деметријевог теорије извире из догматизма који превазилази степен укалкулисан у готово саморазумљиву приврженост идеологији

30) У дванаестом поглављу треће књиге *Реторике* Аристотел, истини за вољу, укратко анализира стилове трију родова беседе (политичког, судског и епидеиктичког рода), као и разлике између стила примереног писаној и стила примереног изговореној беседи; анализа долази, међутим, исувише касно да би битно модификовала критеријуме примењене у претходним евалуативним разматрањима.

прикладности. Будући да се такав догматизам упадљиво размињује са изузетном аналитичком дубином поглавља која немају систематски карактер, могло би се

– додуше, не без извесног претеривања – говорити о два Деметрија: о великом критичару и о проблематичном систематизатору.

summary



Demetrius' Analysis of Types of Style and Stylistic Defects

This essay unfolds the main ideas of the famous tractate *On Style* (*Peri hermêneias*) of an author known as “Demetrius.” The essay contrasts the details of “Demetrius’” unusual conception of the four styles with the analogous ideas of thinkers such as Aristotle, Theophrastus, and Dionysius of Halicarnassus, and attempts to place it in an ideohistorical context, in spite of the still doubtful date of the origin of the work. Tackling some of the contradictions which plague Demetrius’ inquiry, it shows that especially his premise that a certain class of figures can be assigned to each style is vulnerable to criticism and that, in general, his presentation of the four styles as characteristic *tendencies* (*charaktêres*) belies the fact that they nonetheless condense into definite – for the most part arbitrarily segregated – *types*. It also shows that at least one of Demetrius’ types – namely the “elegant” style (*charaktêr glaphyros*) – is unnecessarily encumbered with elements foreign to its essence, and that such unwarranted expansions adversely affect even his terminological decisions.

The examination of the comparative advantages and shortcomings of Demetrius’ classification is only a prelude to a critical exposition of his analysis of the four defective styles, each corresponding to one of the four ideal tendencies: the frigid (*charaktêr psychros*) to the elevated; the repulsive (*charaktêr acharis*) to the vigorous; the affected (*charaktêr kakozêlos*) to the elegant; and the arid (*charaktêr xêros*) to the plain. Instrumentalising many relevant remarks scattered outside the thirty odd paragraphs which contain a rather cursory treatment of the stylistic defects, the essay attempts to pinpoint the elusive meaning of two key categories – the frigid (*to psychron*) and the affected (*kakozêlon*) – without, however, coming to satisfactory conclusions, mainly for two reasons: a) although they allegedly referred to two separate classes of defects, these terms had, as Demetrius himself asserts, become almost synonymous; and b) the contrasting term *acharis* has a clearly circumscribed meaning only when applied to one subclass of stylistic deformations within the all-too inclusive category of the elegant style. This being so, it is tentatively suggested that terminological clarity would require retaining only two “labels” which denote distinct “positive” characteristics: *kakozêlon* and *xêron*.

Although Demetrius’ work brings a remarkable refinement of Aristotle’s discussion of “frigidities” in the third book of *Rhetoric*, it fails to fulfil both its classificatory and its analytical purposes. On the other hand, since not one of the numerous similar efforts from Aristotle up to the present day has yielded better results, it seems that classifying stylistic aberrations is a formidable task indeed.

81

Библиографија

82

- Anonymous 1937: *Rhetorica ad Alexandrum*. – In: Aristotle. *Problems 11 / Rhetorica ad Alexandrum* (Greek/English), trans. H. Rackham, Cambridge/London, Harvard University Press/William Heinemann (Loeb Classical Library), s. 257–449.
- Anonymous 1954: *Rhetorica ad Herennium* (Latin/English). – Trans. Harry Caplan. – London: William Heinemann.
- Aristotle 1970: *The Rhetoric of Aristotle*. – With a Commentary by E. M. Cope, revised and edited by J. E. Sandys. – Vol. 111. – Cambridge, 1877. – Reprint Hildesheim/New York: Georg Olms.
- Aristotle 1991: **Aristotle**. *On Rhetoric. A theory of Civic Discourse*. – Trans. George A. Kennedy. – New York/Oxford: Oxford University Press.
- Aristotel 1997: **Aristotel**. *Retorika*. – Prev. Marko Višić. – Novi Sad: Svetovi. – 386 s.
- Cicero 1976: **Cicero, Marcus Tullius**. *De oratore / Über den Redner*. – Hrsg. u. übers. von Harald Merklin. – Stuttgart: Reclam.
- Corbett 1965: **Corbett, Edward P. J.** *Classical Rhetoric for the Modern Student*. – New York: Oxford University Press.
- Demosten 1981: **Demosten**. *Izabrani govori* (1914). – Prev. Stjepan Senc. – Reprint Split: Logos.
- Demosthenes 1970: **Demosthenes**. *On the Crown* (1904). – Ed. William Watson Goodwin. – Reprint Cambridge: The Cambridge University Press.
- Demosthenes 1976: **Demosthenes**. *Rede für Ktesiphon: Über den Kranz*. – Erläutert und mit einer Einleitung versehen von Hermann Wankel. – Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag.
- Drijepondt (1979): **Drijepondt, Henri Louis Fernand**. *Die antike Theorie der *varietas**. – Hildesheim – New York: Georg Olms Verlag.
- Demetrius 1902: **Demetrius**. *On Style* (Greek/English). – Trans. W. Rhys Roberts. – Cambridge: The University Press. – 328 s.
- Diogen Laertije 2003: **Diogen Laertije**. *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*. – Prev. Albin Vilhar. – Beograd: Dereta. – 409 s.
- Dionysius 1985: **Dionysius of Halicarnassus**. *The Critical Essays* (Greek/English). – Trans. Stephen Usher. – Cambridge/ London: Harvard University Press/William Heinemann (Loeb Classical Library). – 2 vols. – 440 + 413 s.
- Grube 1961: **Grube, G. M. A.** *A Greek Critic: Demetrius on Style*. – In: *The Phoenix*. – Toronto. – Supplementary Volume 4. – 171 s.
- Kennedy 1994: **Kennedy, George A.** *A New History of Classical Rhetoric*. – Princeton: Princeton University Press. – 301 s.
- Körte 1929: **Körte, Alfred**. *ΧΑΡΑΚΤΗΡ*. – In: *Hermes*. – Berlin. – Band 64, Heft 1. – P. 69–86.
- Kvintilijan 1985: **Kvintilijan, Marko Fabije**. *Obrazovanje govornika*. – Prev. P. Pejčinović. – Sarajevo: Veselin Masleša.
- Lausberg 1973: **Lausberg, Heinrich**. *Handbuch der literarischen Rhetorik I–II*. – München: Max Hueber Verlag. – 983 s.
- Longinus 1935: **Pseudo-Longinus**. *On the Sublime* (Greek/English). – Trans. W. Rhys Roberts. – Cambridge: The University Press. – 288 s.
- Quintilian 1921: **Quintilianus, Marcus Fabius**. *The Institutio Oratoria* (Latin/English). – Trans. H. E. Butler. – London/ Cambridge: William Heinemann/Harvard University Press. – 4 vols.
- Schenkeveld 1964: **Schenkeveld, Dirk Marie**. *Studies in Demetrius *On Style**. – Amsterdam: Adolf M. Hakkert. – 186 s.
- Solmsen 1968a: **Solmsen, Friedrich**. *Demetrios *Peri hermêneias* und sein peripatetisches Quellenmaterial*. – In: *Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*. – Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung. – P. 285–311.

- Solmsen 1968b: **Solmsen, Friedrich**. The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric. – In: Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik. – Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung. – P. 312–349.
- Van Hook 1917: **Van Hook, La Rue**. *Psychrotês and to psychron*. – In: Classical Philology. – Chicago. – Vol. XII. – P. 68–76.
- Volkman 1963: **Volkman, Richard**. Die Rhetorik der Griechen und Römer (1885²). – Reprint Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.