



АНДРИЋЕВ  
ИНСТИТУТ

Библиотека  
ЗНАМЕН СРБИСТИКЕ  
Одјељење за језик

---

---

Књига 13

---

---

Главни и одговорни уредник  
Емир Кустурица

Уредник едиције  
Проф. др Милош Ковачевић

Рецензенти  
Проф. др Милош Ковачевић  
Проф. др Миланка Бабић  
Проф. др Веселина Ђуркин

Нина Беклић

СТИЛ СРПСКЕ  
ПРОЗЕ И ДРАМЕ

Андрићев институт  
Андрићград, 2023



## САДРЖАЈ

УВОДНА РИЈЕЧ.....	7
-------------------	---

### СТИЛ ПРОЗЕ

СЕМАНТИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ <i>ПРИЧА</i> ГОРАНА ПЕТРОВИЋА.....	13
--	----

ТУЋИ ГОВОР У РОМАНУ <i>ВЕЛИКИ ЈУРИШ</i> СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА.....	27
---	----

ФИГУРЕ ХАРМОНИЧНОГ ПРОТИВУРЈЕЧЈА У РОМАНУ <i>ПРИЧА О ПРИПОВЕДАЧУ</i> МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА.....	45
--	----

ФИГУРЕ МИСЛИ У РОМАНУ <i>Р. Ц. НЕМИНОВНО</i> (НОВА ВЕРЗИЈА) ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА.....	61
--	----

СЛИКА БЕОГРАДА У ФЕЉТОНИМА МОМА КАПОРА.....	75
--	----

СЛИКА САРАЈЕВА У РОМАНУ <i>ПОСЛЕДЊИ ЛЕТ</i> ЗА САРАЈЕВО МОМА КАПОРА.....	95
---	----

СИНТАКСОСТИЛЕМЕ РЕДА РИЈЕЧИ ОФОРМЉЕНЕ УПОТРЕБОМ ЦРТЕ КАО ПОСТИНИЦИЈАЛНЕ ПАУЗЕ У РОМАНУ <i>ТОП ЈЕ БИО ВРЕО</i> ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА.....	111
---	-----

## СТИЛ ДРАМЕ

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ  
ДРАМЕ *ШТА ЈЕ ТО У ЉУДСКОМ БИЋУ ШТО ГА  
ВОДИ ПРЕМА ПИЋУ* ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА..... 129

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ДРАМЕ  
*РАЗВОЈНИ ПУТ БОРЕ ШНАЈДЕРА*  
АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА..... 147

БИБЛИОГРАФСКА ЗАБИЉЕШКА..... 179

ИНДЕКС ИМЕНА ..... 181

О АУТОРУ ..... 185

## УВОДНА РИЈЕЧ

Монографија *Стил српске прозе и драме* обједињује осам стилистичких огледа који су плод мојих језичко-стилских истраживања посљедњих неколико година. Корпус лингвостилистичких анализа у првих седам огледа, уоквирених поднасловом *Стил прозе*, јесу прозна дјела (једна приповијетка, фељтони и романи) савремених српских писаца – Горана Петровића, Слободана Владушића, Милована Данојлића, Владана Матијевића, Мома Капора и Владимира Кеџмановића. Од девет огледа што чине ову књигу посљедња два се баве стилистички маркираним структурама у драмским текстовима Душана Ковачевића и Александра Аџе Поповића што експлицитно и поднаслов ове тематске цјелине коју смо насловили – *Стил драме*.

Поглавље *Стил прозе* обухвата радове – Семантичко-стилистичке карактеристике приповијетке „Прича“ Горана Петровића, Туђи говор у роману „Велики јуриш“ Слободана Владушића, Фијуре хармоничног прозивурјечја у роману „Прича о пријоведачу“ Милована Данојлића, Фијуре мисли у роману „Р. Ц. Неминовно (нова верзија)“ Владана Матијевића, Слика Београда у фељтонима Мома Капора, Слика Сарајева у роману „Последњи лет за Сарајево“ Мома Капора и Синтаксостилеме реда ријечи оформљене ујединавањем црте као прифокусне паузе у роману „Тој је био врео“ Владимира Кеџмановића. Први рад посвећен

је трима семантичким круговима у приповиједи *Прича* Горана Петровића поетизованим метафором и њој блиским фигурама – хипотипозом, алегоријом и градацијом које су осложене екскламацијом, парцелацијом, онома-топејом, елипсом и кумулацијом. Петровићева *Прича*, дакле, приповијест је о причи-метафори која једина има дар да створи нови свијет у коме из празних глинених саксија, на прољеће изникну младари, сунцем уплетени. Други рад актуелизује репрезентолошке теме у вези са експресивним моделима туђег говора у *Великом јуришу* Слободана Владушића, великом роману о Великом рату. Њима, као и курзивним маркирањем одређених лексема, Владушић под рефлектор ставља унутрашње дамаре говорника/лика, открива њихова размишљања, читава осјећања, и читаоца тако стављана на позорницу Првог свјетског рата. Семантичким фигурама супротности – оксимороном, парадоксом, синкризом – у роману *Прича о њријоведачу* Милована Данојлића бави се трећи рад овога поглавља. Хармонична противурјечја су елементи, али и конструктивни принцип Данојлићевог романа који је сачињен од хармоничних опозиција у односу између оца и сина. Четврти рад бави се доминантним обиљежјима Матијевићевог романа *Р. Ц. Неминовно (нова верзија)*, а то су иронијско, иронично и фантастично (чудно и чудесно), које смо расвијетлити са два аспекта – наратолошког и лингвостилистичког. И пети и шести рад односе се на дјела Мома Капора. Први се бави сликом Београда и језичко-стилским средствима којима је она осликана у Капоровим фељтонима, а други сликом Сарајева и онеобичајењима којима је она насликана у роману *Последњи леђи за Сарајево*. Иако се оба рада баве Капоровим стилем и изражајним средствима којима су представљена ова два града, нисмо их ујединили јер се корпус жанровски разликује. Они стоје један уз другога у овој књизи да би илустровали значајне, непремости-



ве разлике у пишчевом доживљају у вези са градовима у којима је живио. Посљедњи рад овога поглавља тематизује синтаксостилеме реда ријечи настале поступком осамостаљивања употребом претфокусне паузе, те анализира структурне типове ексцерпирание из Кецмановићевог романа *Тој је дио врео*.

Два су рада што чине друго поглавље – *Стил драме* – и проучавају лингвостилистичка доминантна обиљежја у драмским остварењима Душана Ковачевића и Александра Поповића. Ријеч је о драмама *Шта је то у људском дићу шћо ја води љрема љићу* и *Развојни љућ Боре Шнајдера*.

*Стил српске љрозе и драме* књига је која уједињује стилистичке, репрезентолошке и наратолошке теме и проширује моја досадашња истраживања која су се односила углавном на стилистику реда ријечи. Проучавала сам стил значајних српских писаца, живих и вјечно живих. С тим у вези, аутор се нада да ће ова књига што обједињује умјетничку вриједност стилских фигура и стилема и њихово структурно ткање у књижевним текстовима српских писаца – прозаиста и комедиографа – односно која се бави *удаљавањем од уобичајеној* у српској прози и драми, приближити те теме онима којима је бављење стилем српске књижевности блиско.

Београд, 23. марта 2023. године

Аутор



## **СТИЛ ПРОЗЕ**



## СЕМАНТИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ ПРИЧА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА

Приповијетка *Прича*<sup>1</sup> Горана Петровића, објављена у збирци *Осврво и околне приче* 1996. године, поред осталих приповиједака из ове збирке, које се баве темама постмодерне поетике, односима стварности и фикције, јаве и сна, колебањем између чудног и чудесног и историје, мотивом приче и снаге ријечи, актуелизује и тему нетипичну за рану фазу пишчевог стваралаштва – односно казује о отуђености и усамљености обичног човјека, наднесеног над својим промашеним животом. Ово је семантички двослојна приповијест, метадијагетички задата двјема темама, једној о настајању приче и њеном животу у стварности, и другој о средовјечној, остављеној госпођици Станислави Т., приповједачевој комшиници, коју је извјесни Хранислав, неколико дана уочи вјенчања, напустио, и сада након пуних тридесет година „њених продужених децембара“ најавио посјету. Хомодијагетички наратор, у часу када се „управо спремао за једну од својих прича“, на молбу несрећне комшинице Станиславе, која жели да види своју велику љубав, „али не и да он види њу, такву каква јесте“, вођен студиозно осмишљеним упутствима своје супруге, „иако није хтио да попусти, све док се није предао“ учествује у измишљеној причи Станиславиног живота, у којој је он њен зет, а његова

---

1 (П) у: Горан Петровић, „Прича“, *Унутрашње дворите*, Лагуна, Београд, 2018.

супруга њена кћерка. Приповијест о стварном Станиславином животу, у семантичком смислу, функционише као метафора – у цјелини и појединостима. С друге пак стране, прича о њеном срећном животу представља својеврсно потирање метафоричног значења из кога израста нова метафора. Све што је у пренесеном, аналогном значењу, као ознака припадало њеном усамљеничком животу (*ѡаучина на ѡаваници, скучене шаре на ѡеѡиху, меланхолија са оїледала, сеѡни кућни уїлови*), у срећној *ѡричи* је склоњено, обрисано, сакривено и очишћено. Ријеч је, дакле, о контрапоступку, брисању једне приповијести, преобликовању *фикцијске стварности* у *фикцију стварности*. У имагинарној причи о срећном Станиславином животу, поетску метафору као доминантно обиљежје приче о њеном стварном животу парадоксално замјењују слике свакодневице:

Она не само да је пресложила цео тужан живот Станиславе Т. у ниске радосних дана, већ се побринула да се у њеном стану нађу наше фотографије из младости, а на зиду портрет непостојећег мужа, наводно је Сташа већ пет година била удовица. (П, 91)

Метадијагетички токови приповијести смјењују се од приче о тужном животу, која је уједно и стварносна и фикцијска, преко приче о срећном, оствареном животу која са стварношћу није тангента, изузев у актерима као везивним елементима, до разоткривања неистинитости приче, гдје се пројављује њена варљива природа, и на концу, до прихватања стварности, поновно метафорички осликане Станиславиним уздахнутим пребирањем *мркосних ѡромуїца земље* у празним глиненим саксијама. И у овој приповиједи, као и у многим другим прозним дјелима, Петровић је оживотворио своју поетичку ноту о судбини приче:

Прича је некада становала на ивици света. Свет је био тепсија обрубљена приповедањем. Касније, када је почео да се шири и заокругљује, свет је халапљиво појео своје ивице, па сада на те остатке можеш да наиђеш готово свуда, чак и у дубокој унутрашњости.

Имајући у виду Сартрову сентенцу да „човек не постаје писац зато што је одабрао да каже извесне ствари, већ што их је одабрао да их каже на извештан начин“, а стваралаштво Горана Петровића управо томе и свједочи, у раду ћемо се бавити изражајним средствима, односно стилским фигурама на којима почива стилогеност ове Петровићеве приповијетке, а из досадашњег дијела рада јасно је да је ријеч о метафори и њој блиским фигурама – хипотипози, алегорији и градацији. Оне су у приповијести ослужене и другим стилским фигурама – екскламацијом, парцелацијом, ономатопејом, елипсом, кумулацијом, итд. Метафора је фигура настала „преношењем значења по аналогији, по некој сличности“, односно утемељена је на „постојању најмање једне заједничке семантичке компоненте између два језичка знака која омогућује везивање означеног једног језичког знака за ознаку другог језичког знака“. (Ковачевић 2000: 165) Она се у *Причи* реализује у три основна семантичка блока концентрисана око ликова ове приповијести – Станиславе Т., Хранислава, те наратора и његове супруге. На самом почетку, именовањем ликова, односно одабиром њихових имена, писац унапријед одређује и њихове судбине. Станислава Т. је жена стамена, постојана и непомична, а Хранислав именом својим проноси славу и њоме се води. Она остаје у своме дому, бринући се о тешко покретном оцу и неколико глинених саксија. Хранислав пак одлази у туђину и постаје богат, водећи фирму која тражи срећу и продаје је да би нашла још већу.

Велике теме Станиславиног живота омеђене су цикличним семантичким круговима – *невесели усамље-*

нички живої, неосїварено мајчинсїво, нага. Значењска раван у вези са Хранислављевим животом реализована је посредством семантичких језгара – *шуђина*, *усїјех*, *їражење среће*, док су ријечи-теме које се односе на наратора-актера и његову супругу – *їрича* и *їричање*. Већина наведених синтагми и лексема у приповиједи су посредно исказане метафорама, и то најчешће оним поетским, уско контекстуално условљеним.

Тематски блок *невесели усамљенички живої* Петровић поетизује сљедећим метафорама:

- (1) Била је то пријатна жена, али се сјај у њеним очима задржавао кратко – лепо се видело да је од својих педесетак година имала најмање *їридесеї са їродуженим децембрима*. (П, 87);
- (2) Моја је жена по тепиху *рашчешљала скучене шаре, оїледало їредрисала од вишка меланхолије*, да нам буде комотније – *расїарила време на два зидна часовника*, а у подрум *їренела сеїније кућне улове*. Ја сам извршио неке потребне поправке, заменио шум воде у чесама, из славине *їреїредїо ноћно каїање, одсїранио звук їросїрукої закључавања из драве, заїиснуо їлуву їишину їаркеїа* стотинама ситних, живих корачаја. (П, 92).

Метафорички израз у првом наведеном примјеру (1) изражен је синтагмом са главним чланом исказаним контекстуалним супстантиватом *їридесеї* са ненаведеном, редукованом именицом *їодина*. Изостављањем комуникативно редундантне лексеме, већ наведене у микроконтексту, информативно се истиче супстантиват.<sup>2</sup> У

---

2 О фигури супстантиватици, новој фигури коју је установио М. Ковачевић, те о њеним структурним типовима и стилогености видјети у раду: М. Ковачевић, „Нова стилска фигура – фигура супстантиватика“, *Сїилисїїка и їрамаїїка сїилских фїїура*, Кантакузин, Крагујевац, 2000.



овом случају то је број година које је Станислава провела без *сјаја у очима*. Семантичко жариште метафоре почива на неконгруентном атрибуту исказаном конструкцијом са+инструментал – *са њродуженим децембрима*, чијим се декодирањем открива њено денотативно значење, а то је самачки, усамљенички живот. Дакле, дугих тридесет година самоће. О таквим децембрима приповиједа и Андрић у приповиједи *Јелена, жена које нема*: „Дошли су децембарски дани, они сиви дани пред крај године, кад самци људи отказују позиве за вече и роне све дубље у своју неподношљиву самоћу.“

Друга наведена потврда (2) која припада овом тематском кругу реализована је у форми хипотипозичке метафоре сачињене од низа кумулативних слика, детаља из Станиславиног самачког стана. Кумулативно се нижу хипотипозичке слике чија динамичност и ужурбаност почива на глаголским лексемама *рашчешљаиши, њребрисаиши, расџаријиши, њрениши, заменијиши, њреџредбијиши, одсџиранијиши, заџиснујиши*, а њихова фигуративност на лексемама и синтагмама у функцији објекта. Самачки живот најприје је посредно именован детаљима из Станиславиног стана, из којих зјапе самоћа и учмалост, а потом те устајале, прашњаве ситнице приповједач и његова супруга жустро склањају, бришу и поправљају. Они преслажу тужни живот Станиславе Т. у *ниске радосних дана*. И информативно, и метафоричко жариште су на хомофункционалним мултиплицираним елементима у функцији објекта, а то су синтагме: *скучене шаре, ојледала са вишком меланхолије, сиџнији кућни ујлови, шум воде у чесмама, звук џросџрукој закључавања*, итд. Њихов заједнички семантички садржалац јесте управо Станиславин усамљенички живот. Цијелу текстну секвенцу могли бисмо подијелити на два дијела – први, у коме наторова супруга брише прашке меланхолије и сјете, и други у коме приповједач покушава поправити оне веће

туге и затиснути их *сїоїїнама живих сїїних корачаја*. Овим живим хипотипозичким сликама Петровић отјелотворује Станиславин тужни живот, који читаоцу постаје опипљив и чујан, препознатљив и стваран.

Семантички оквир *неосїварено мајчинсїво* поступком *маїтеријализације метафоре* (Мешцерјаков, 2005: 475), који је у теоријским списима о Петровићевом дјелу већ уочен, репрезентује наредни примјер:

(3) Живела је неудавана, готово је цео свој век провела *їазећи їешко їокреїної оца и неколико їлинених їосуда у којима нишїа није расло, чак ни случајна їрава*. (П, 87);

(4) А шта то она гаји у *їим їразним саксијама у їрозо-ру?* (П, 93).

Цијела Петровићева приповијест усидрена је у и око синтагме *їразне їлинене їосуде*, која се појављује неколико пута у роману. Она је метафора Станиславиног тужног живота, али и њеног неоствареног мајчинства. У тим глиненим посудама је, као и у њој и њеном животу, све пусто и празно. У структурном смислу, овај (3) примјер оформљен је „докидањем уоквирењем“ (Шкиљан према Ковачевић 2000: 177), односно елидирањем комуникативно редувантног глаголског прилога *їазећи* у склопу глаголско-објекатске синтагме, чиме, примарно, ову конструкцију можемо сврстати у елипсу. Међутим, будући да објекатска синтагма *неколико їлинених їосуда* има метафоричко значење детерминисано зависном реченицом *у којима нишїа није расло, чак ни случајна їрава*, те да представља остатке њеног неоствареног живота у коме обитава само она, али и њену тињајућу наду, конструкција је, заправо, зеугмичка, уско контекстуално условљена. Превођењем конотативног значења синтагме *їазећи неколико їлинених їосуда* у основно значење добијамо

конструкцију *ѡазећи још неусахлу наду*. Хранислављево зачуђено питање (4) упуђено приповједачу-актеру на крају приповијетке разоткрива причу о причи и објелодањује Станиславин стварни живот. У глиненим саксијама, јунакињином животу, нема радости ни измаштане дјечије граје, нема ничега, посредно поручује Петровић.

Иако лексема *нада* ниједном експлицитно није наведена у тексту, изузев на једном мјесту гдје је писац стидљиво преводи у прилог *узнадано*, јесте, заправо упориште Станиславиног живота. У приповиједи је актуелизована метафоричким изразом:

- (5) Ипак, она их је с пролећа, увек изнова *узнадано* износила на балкон. Зими би, да не мрзну, једну до друге, *брижно ређала ѡустје ѡлинене зделе у окна своје невеселој живојѡа*. (II, 88).

Пети наведени (5) примјера поновно хипотипозички осликава Станиславин невесели живот, али му даје и неку сјетну наду. Стилгеност ове потврде почива на лексеми *окна*, надређеном члану и метафоричком ријечју у склопу беспредлошке генитивне синтагме. Окна су искре неког сретнијег живота, а у њима су брижно чуване, пуне глинене посуде – нада. Од свих досад ексцерпираних примјера овим се јасно открива суштина метафоре, која се по Блеку разазнаје тек интеракцијом неметафоричког дијела, *оквира*, са метафоричким фокусом, *жаришићем* (Блек 1986: 55–78). Метафора израња из онеобичајеног споја *окна живојѡа*.

*Туђина, усјѡјех и ѡражење среће* окоснице су Хранислављевог живота, а Петровић својим онеобичајеним литерарним поступком и поетским метафорама успијева и овдје апстрактне појмове да учини опипљивима, и то управо онако како то А. Ристовић објашњава. Оне „тим лаким фантастичарским исклизнућем добијају и једну додатну симболичну вредност.“ (Ристовић, 2004: 684)

- (6) Описивао нам је шта је све радио – како је *йосѣиѣо несумњив усѣех*, реч „несумњив“ је *дваред йодвукао*: како је именован за *савейника Владе*, реч „влада“ је *изѣоворио значајним шайаѣом*; како је *йосѣао сувласник једне од ѣамошњих највећих рударских комѣанија*, реч „највеће“ је *йроѣраѣио ширењем руку*. Истина, жена га је напустила, а деца живе далеко од њега. [...] учинило ми се да је у соби од толиких величина постало тесно. (П, 95);
- (7) *Ех, шѣеѣа, да којим случајем дођосѣе у йролеће! Само да видѣѣе шѣа све ѣу ниче! Шаренило! Лане су ѣу и йѣиѣе навраћале! Дивоѣа! Па се сунце уѣлеѣе! Па целу ноћ осѣане! Кад вам кажем! Не разликујеѣе дане и ноћи!*  
 Да, да, само наша земља може да роди нешѣо ѣако чудесно – промрмљао је гост одсутно. (П, 94);
- (8) Туђина је богата срећом, у нас је она реткост – рекао сам, не без одређене зависти.  
 Можда – колебљиво је потврдио Хранислав. – Али пре свега се морају преврнути огромне количине несреће. Не можете ни замислити та непрегледна брда јаловине. Знате, срећа више није ствар судбине. Морате познавати и имати најсавременију технологију.  
 Ипак, срећа је срећа. Кад је једном нађете, можете сасвим безбрижно да живите.  
 Не, млади човече – одговорио је Хранислав. – Када нађемо комадић среће, продајемо га да бисмо могли да наставимо наша испитивања и ископавања. Непрестано улагање је веома важно. (П, 95).

Стилистичка маркираност наведеног (6) примјера, који припада тематском кругу концентрисаном око семе

усѝех, остварена је формом климаксне семантичко-стилистичке градације, и то њеним синтаксичким (под)типом (в. о томе у: Катњић-Бакаршић 1989: 136–142). Додавање најмање једне семантичке компоненте од најмање три елемента у градационом низу „доводи до емотивне обојености цијелог израза“ (Ковачевић 2000: 139), што потврђује и овај примјер. У климаксном низу се налазе три реченице – како је *ѝосѝѝѝао несумњив усѝех, како је именован за савѝѝѝника Владе и како је ѝосѝао сувласник једне од највећих рударских комѝѝанија*. Климаксној градацији и семантичком степеновању набројаних реченица посебну емфатичност прибављају нараторови коментари који слиједе иза сваке градационе јединице, којима се упућује на информативни фокус и емоционално најистакнутију лексему. У првој реченици градационог низа то је лексема *несумњив, дваред ѝодвучена*, у другој лексема *влада, значајним шайѝѝѝом изѝоворена*, а у трећој атрибут *највећа, ѝроѝѝраћена ширењем руку*. Дакле, Хранислављев успјех сачињен је од „великих“ ријечи и гестикулације, он је помпезан, али и јалов. Градационом низу у ексцерпираном (6) примјеру опонентна је посљедња реченица којом се обезвређује сав тај бесмислени успјех и изједначава Станиславин и Хранислављев усамљенички живот. Приповједач иронично у наставку запажа да је у просторији *од ѝѝолико величина ѝосѝѝало ѝѝесно*. Стилогеност овога примјера почива, дакле, на комбинацији неколико фигура – синтаксичкој градацији, додатно емфатички обојеној приповједачевим „дидаскалијама“, контрасту и иронији.

И наредна (7) потврда у структурном смислу, у појединостима, репрезентује синтаксички подтип семантичко-стилистичке градације сложен екскламацијом, елиптичним реченицама и парцелацијом, док у цјелини представља алегорију. Климакским низањем екскламативних реченица, исцјепканих и сажетих, у приповје-

дачевом одговору на Хранислављево питање шта Станислава гаји у глиненим посудама, постиже се изузетна афективност, емфатичност и експресивност. У покушају да оправда постојање празних глинених посуда у окнима невеселог Станиславиног живота, усхићеност говорничка расте, а машта хиперболично буја до неслућених граница, до птица и сунца уплетеног у прољетно саксијско цвијеће. Врхунац градацијског низа урушава се реченицом која слиједи. Хранислав потврђује да *само наша земља може да роди нешто тако чудесно*. Његово расположење ишчитава се у ауторској дидаскалији. Он је то одсутно промрљао. Лексема *чудесно* на први поглед уједињује и обједињује све невјероватне побројане слике, али не! Она им се супротставља. Ако су чудесне, онда ликови и читалац „морају прихватити нове законе природе којима би та појава могла бити објашњена“ (Тодоров 2010: 42). Исказом наведеним у ауторској дидаскалији та могућност се искључује. Начин на који Хранислав реагује на те „чудесне“ призоре урушава, заправо, могућност чудесног и преводи га у алегоријско. Чудесно остаје у домену недосањаног и жељеног, неког другог никад непрежаљеног свијета, али не и проживљеног и могућег. У тренутку када Хранислав и читалац приповједачеве ријечи протумаче као алегорију, чаролија чудесног престаје, а осмишљена прича радосног Станиславиног живота неповратно се распршује.

Оно што одређује Хранислављев живот у туђини јесте опкружено и темом *изражења среће*. У приповиједи је приказана кратким дијалогом између наратора-актера и Хранислава коју репрезентује посљедња наведена (8) потврда. *Differentia specifica* овога и претходног примјера почива на потенцијалној неодлучности, односно могућем колебању између чуднога и чудеснога у осмом примјеру и прихватања стварности као једине истине у седмом примјеру. Посљедњи (8) ексцерпирани примјер

из овог тематског круга уводи елементе фантастичног у приповијест, тако што је могуће да се читалац пита да ли Хранислав заиста тражи срећу у рудницима или је то све алегоријска прича. Уколико би неодлучност читаоца између могућег (објашњивог) и немогућег (необјашњивог) била константна, овај дијалог би ушао у сферу фантастичног. Уколико би пак ову причу читаоци схватили као алегорију, фантастично би престало да постоји. С друге стране, наратор-актер недвојбено учествује у разговору, без имало чуђења. И у једном и у другом случају јасно је да ова прича посредно подражава Хранислављев живот, дакле, оба значења су присутна, а самим тим и неовисна од читаочевог тумачења, што јој по Тодоровљевом провјерном моделу прибавља статус алегорије. „Прво, алегорија подразумева постојање најмање два значења исте речи; у неким случајевима каже нам се да основно значење мора нестати, а у другим да оба морају бити заједно присутна. Друго, то двоструко значење у делу је експлицитно назначено: оно не потиче од читаочевог тумачења, било оно произвољно или не.“ (Тодоров 2010: 62) „Мању“ срећу, живот са Станиславом, он је замијенио одласком у туђину и непрестаним, халапљивим, прорачунатим тражењем „веће“ среће. И у овом примјеру, као и многим другим, Петровић докидањем метафоричког значења, „постваривањем“ апстрактних појмова, заправо, гради нову проширену метафору – алегорију, „суперфигуру“ (Тодоров 2010: 61), како је још Тодоров назива.

*Прича, речи и ѝричање*, које су у вези са наратором и његово супругом представљају семантички оквир метафоричких израза, што репрезентују примјери:

- (9) Пошто је неколико тренутака *разлѐдала њо сѝо-лу расуѝе речи*, управо сам се спремао за једну од својих прича, Станислава Т. је са два прста опширно размакла капке (...) (II, 88) ;

(10) *Исїовесїи наше їошїе је шушкала їо сїїолњаку*,  
више нисам знао шта је моја, а шта њена *їрича*... (П,  
89);

(11) Уздржи се од својих описа, пусти да се живот сам од  
себе *їрейрича*. (П, 92).

У ексцерпираним примјерима лексеме *речи*, *їрича*, *їрейричайи* представљају покретачке елементе у поступку превођења фикцијске стварности у метафикцијску стварности. Приповијетка *Прича* тако постаје и прича о настанку приче у којој се преплићу улоге приповједача, аутора и јунака. Хомодијегетички наратор је уједно и аутор приповијести. Чувши Станиславину *исїовесїи која је шушкала їо сїїолњаку*, баш у часу када су ријечи нове приче биле *расуїе їо сїїолу*, приповједач и његова супруга одлучили су да осмисле нову, љепшу причу о комшиничином животу. Наведене лексеме, уско контекстуално условљене, представљају јединствене, *ауїорске* метафоре животног потенцијала, клице неког новог, можда срећнијег живота. Њихова експресивност и афективност почивају на способности да оживотворе Станиславин уснули и увели живот, јер је прича исто што и живот који *їреба їусїиїи да се сам їрейрича*. Прича је у *Причи*, заправо, једина жива. Аналогно томе, оне су примјери непрозирне, поетске метафоре.

Са лингвостилистичког становишта корпус нам је понудио структурне типове метафора остварене у форми зависне синтагме са неконгруентним атрибутима (надређеним чланом као метафоричком лексемом), зависне синтагме са више конгруентних атрибута (поетске метафоре), те у форми реченице и везаног текста (хипотипоза). Метафора је у приповиједи ослужена и другим стилским фигурама, зеугмом, ономатопејом, кумулацијом, градацијом (синтаксичком), елипсом, парце-



лацијом, а понегдје као проширена метафора прераста и у алегиорију. Експресивном и емфатичком вриједношћу издвајају се потврде настале комбинацијом више фигура, а међу њима је најистакнутија потврда (7) оформљена градацијским низом екскламативних реченица.

С обзиром на то да се метафоричко значење у Петровићевој приповиједи могло ишчитати искључиво посредно преко ширег смисаоног и реченичног оквира, уско контекстуално условљено, што смо у раду и показали, експресивност *Приче* почива на, како то Ковачевић истиче „јединој правој метафори“, а то је она поетска, која ствара илузију „приказујући свијет у једном новом свјетлу“ (Рикер 1981: 123). А таква је и цијела Петровићева *Прича*, приповијест о причи-метафори која једина има дар да створи нови свијет у коме из празних глинених саксија, на прољеће изникну младари, сунцем уплетени.

## ЛИТЕРАТУРА

- Блек 1986: М. Блек, „Metafora“, *Metafora, figure i značenje*, Београд: Prosveta, 55–78.
- Катнић-Бакаршић 1989: М. Катнић-Бакаршић, „Tipovi gradacije“, *Uporabno jezikoslovlje*, 136–142, Ljubljana.
- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилистика и драматика стилистских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Мешцерјаков 2005: С. Машцерјаков, „Фантастика и реалност у роману *Ојсага цркве Св. Сјаса* Горана Петровића“ у: МСЦ: *Научни сасјанак слависта у Вукове дане 15–18. 9. 2004. др. 34/2*, 471–476, Београд.
- Рикер 1981: Р. Ricoeur, *Živa metafora*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Ристовић 2004: А. Ристовић, „Ближњи и ближње у прози Горана Петровића“ у: *Лейойис Мајице српске, јог.*

180, књ. 474, св. 5, 680–693, Нови Сад.

Тодоров 2010: С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*,  
Београд: Službeni glasnik.

## ТУЋИ ГОВОР У РОМАНУ *ВЕЛИКИ ЈУРИШ* СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА

Роман Слободана Владушића *Велики јуриш*,<sup>3</sup> објављен 2018. године, у тематском смислу представља потпуни заокрет у односу на претходни роман *Ми, избрисани*. *Ми, избрисани* је први сајбер-роман у српској књижевности, „роман видео-игра“, са одликама крими-приче, чија је радња смјештена у два свијета – стварном и свијету интернета. Разумијевајући књижевност као „упориште за часне људе и поуздане сведоке живота и догађаја, које је монтирана историја изоставила“, Слободан Владушић романом *Ми, избрисани* баш на такав, вјеродостојан и понегдје до суровости огољен начин приповиједа о свим сувишним, неупотребљивим и избрисаним људима – онима који свијету не доносе профит. С друге стране, *Велики јуриш* се бави и великом темом српске историје, јунаштвом и страдањем српских војника у Првом свјетском рату, исприповиједаном из концептуалне позиције хомодијегетичког наратора. Приповијест прати судбину српског поручника Милоша Војновића, и то из перспективе приповједача-учесника, од Крфа преко Кајмакчалана до Солунског фронта. У жанровском смислу, ово је поливалентно штиво у коме се преплићу елементи

---

3 (ВЈ) у: Слободан Владушић, *Велики јуриш*, Лагуна, Београд, 2018.

историјског и фактографског са елементима чудног и чудесног. Историјски су – догађаји описани у роману (судбина српске војске на Крфу и Виду, битка на Кајмакчалану, Солунски фронт) и неки од ликова, „јунаци на рубовима историјског памћења“ како их Владушић назива (Станислав Краков, болничарка Фани де Грот). Све остало је фикција која се „обилно хранила на историјским чињеницама“. Елементи фантастике су народно сујевјерје, снови-халуцинације и измаглице-магновења Милоша Војновића, којима он предвиђа будуће догађаје, прича о девет патуљака који једу несрећне дјевојке у јавној кући и мистична прича о поријеклу црних рукавица. Оне су лице и наличје рата, симбол храбрости на почетку и кукавичлука на крају романа, оне су разлог због кога се рат памти или заборавља:

Постоје два рата, господине, казао сам му, један који се памти и други који се заборавља. Зато постоје и они који стишћу зубе и они који јаучу. Први рат памте, други га заборављају. И једни и други, међутим, у рату гину. Доктор се осмехнуо: А ви? Памтите или заборављате? (ВЈ, 13).

Зашто доводимо у везу ова два наизглед потпуно различита романа? Иако се они тематски разликују и на први поглед немају никакву заједничку особину, изузев можда жанровске поливалентности и елемената фантастике – један актуелизује теме савременог доба, други, оне историјске – они, заправо имају једну интерферирајућу, а можда и најбитнију црту, уједно и пишчеву досадашњу књижевну преокупацију – а то је мотив *избрисаности, заборава, њоврајка из заборава*. У роману *Ми, избрисани* она је експлицирана насловом, док је у посљедњем књижевном остварењу Слободана Владушића одређена маркетиншком напоменом издавача, на предњим корицама,

испод наслова, гдје стоји да је ово „роман о људима који су се вратили из заборава“. И не саму ту. Синтагма *ми, издрисани* појављује се и на посљедњим страницама романа, а изговара је/мисли Милош Војновић уочи великог јуриша, смрти и краја рата:

Био сам спреман.

Моји војници су већ загазили ногама у удубљења у рову, спремни да искоче.

Чекали су само мој знак.

Погледао сам на сат.

Пет и тридесет.

Било је време.

Било је време да се вратимо. *Ми, издрисани.* (ВЈ, 172)

Оно што је онеобичајено у овом дјелу јесте разлика употреба курзивом ауторски маркираних дијелова текста (лексема, синтагми и реченица) у склопу туђег говора, управног и неуправног. Ауторски и курзивно обиљежени дијелови текста јављају се и у секвенцама у којима тако маркиране јединице имају деиктичку улогу, односно најчешће указују на антецедент, или имају помјерено, фигуративно значење, и то строго контекстуално условљено. Са лингвостилистичког становишта у раду се бавимо репрезентацијом туђег говора, односно његовим директним и индиректним преношењем, које заправо у језичком смислу, у роману, *из заборав* изводи *јовор* лика, свједочи његовом постојању. Њиме се и јунаци ове приповијести оживотворују, отимају од заборав. Међутим, у анализу смо укључили искључиво оне моделе и подмоделе ових конструкција у којима се појављују и курзивно обиљежене лексеме, те се бавили њиховом функционалном и експресивном вриједношћу. Сву терминологију која се односи на моделе и подмоделе туђег говора преузели смо од М. Ковачевића (в. о томе у: Ковачевић 2012: 13–38).

Управни говор нужно садржи два структурна елемента – говор лика и ауторску дидаскалију (Ковачевић 2000: 246). Будући да је говор лика туђи говор, он се ортографски маркира цртом, која га одваја од конференсе, и наводницима. Иако је у Владушићевом роману он најчешће тако ортографски и маркиран, издвајају се структуре управног говора курзивно обиљеженог, са ауторском дидаскалијом у постпозицији (1), интерпозицији (2) и антепозицији (3), те подмодели управног говора ортографски обиљеженог наводницима у оквиру којег су уметнуте курзивно маркиране јединице. Тип курзивно маркираног управног говора са постпонованом ауторском дидаскалијом репрезентују наредни примјери из романа:

- (1) *То је сиџурно Краков, помишљам.* (ВЈ, 420); *Поїинуо је на време, помислио сам.* (ВЈ, 414); *Има још времена, помислио сам.* (ВЈ, 470); *Да, њо је ѡај бајоней,* мислим. (ВЈ, 455); *Ех Кајмакчалан,* помислио сам и ништа нисам разумео, осим да је људска величина само један тренутак, пре кога и после кога нема ничега осим божанске таме. (ВЈ, 469); *А ми ћемо да урадимо баш њо,* казао је. *Ми ћемо да баш овде ѡродијемо фронї,* маму ли им њихову. (ВЈ, 465); *Чија су моја сећања,* питао сам се у себи. (ВЈ, 444).

У роману се издвајају и потврде реплике дијалога комбиноване са курзивно маркираним туђим говором са постпонованом ауторском дидаскалијом:

„Познајем је.“

„Нисте заљубљени у њу?“

*Шїа му је сад ѡало на ѡамей?*, помислио сам. (ВЈ, 386).

Управни говор са изостављеном конференсом репрезентују прве двије реченице које су ортографски маркиране наводницима. Трећа пак реченица остварена је у

форми основног модела управног говора, с тим што је од претходних разликује употреба курзива намјесто наводника. И у овом примјеру, као и у многим претходним, курзивом је обиљежен помишљени говор лика, и то нараторов.

Наводимо и примјере, којих је и најмање, а који потврђују структуре уведеног управног говора маркираног курзивом са конферансом у интерпозицији:

- (2) *Да, помислио сам, ѿо је Фани де Гроѿ.* (ВЈ, 345); *Када смо са њим, шапућу, ни о чему не ѿреба да мислимо.* (ВЈ, 234); *Нема више времена, помислим, нема више времена да се зайочне нова дѿѿка.* (ВЈ, 184).

Из романа смо ексцерпирали и примјере структурног типа курзивно обиљеженог говора лика и антепоноване ауторске дидаскалије:

- (3) Пуковник је онда казао: *Ви ћеѿе, ѿосѿогине ѿоручнице, са вашом чеѿом да улеѿиѿѿе у дуѿарске регуѿе на Безименој коси.* (ВЈ, 465); А глас му је одговорио: *Поручник ће једне вечери засѿаѿѿи и неће се више ѿробудѿѿи. Сан ће му неѿримеѿно ѿосѿаѿѿи смрѿ, а рукавице ће осѿаѿѿи ѿеѿи. Ако ѿо будеш желео.* (ВЈ, 459); Знао је неколико речи српског, а кад би ме видео, говорио би: *Серѿо, доно, ѿоѿро јуѿро*, иако никад нисам долазио ујутру. (ВЈ, 454); А Енглеz му је онда казао: *Сада ми се смејеш, али ћеш у једном ѿренуѿѿу да ѿоверујеш у ову ѿричу.* (ВЈ, 427); Враћа се кући у Италију. Каже: *у смрѿ.* (ВЈ, 407).

Разликовно обиљежје уведеног управног говора са постпонованом (1) и ауторском дидаскалијом у интерпозицији (2) у односу на тип управног говора са антепонованом конферансом (3), у Владушићевом роману, почива у највећем броју примјера на разлици између помишљеног и изговореног управног говора. Наиме, курзивно

маркирани говор лика са постпонованом ауторском дидаскалијом у роману подразумијева, према критеријуму неизречености, помишљени говор лика, и то најчешће хомодијегетичког приповједача. Глаголи који су употребљени у прва два подмодела уведеног управног говора у склопу ауторске дидаскалије утемељени су најчешће на семантичкој компоненти неизречености (*йомислиїи, мислиїи, йиїйаїи се у себи*), док су глаголи у саставу конференсе у трећем подтипу заснивају на компоненти изречености (*казаїи, одїовориїи, їовориїи*). Искључива употреба курзива умјесто наводника у дословном преношењу говора лика, у овом роману, карактеристична је заправо само за преношење помишљеног говора хомодијегетичког приповједача. У другим случајевима она је факултативна и замјењива са употребом наводника као уобичајенијих ортографских маркера говора лика.

Издвајамо један примјер у роману у коме се појављују сви наведени подмодели управног говора:

„Онда играмо ајнц. Играмо тако и пијемо.“

Тачније, *найїјаиш їа*, помишљам.

„Пијемо, играмо, пијемо, играмо. Мене кренула карта.“

Тачније: *вешїина дељења*. (ВЈ, 189)

Примјер репрезентује напоредну употребу слободног управног говора са изостављеном ауторском дидаскалијом и уведеним, неизреченим управним говором ортографски маркираним курзивом, у другој цитираној реченици, те неуведеним управним говором, у четвртој реченици. Диференцијална црта употребе курзива у односу на употребу наводника у управном говору почива на семантичкој компоненти изговорености односно помишљености. Дакле, аутор курзивом маркира помишљени говор јунака романа – Милоша Војновића. Тако курзив постаје графостилемски сигнал размишљања хомодијегетичког приповједача, који чак и својим графем-



ским одликама подсећа на етеричност и заталасаност мисли насупрот озбиљности изговореног.

Уведени управни говор формално обиљежен употребом наводника у чијем саставу се појављују курзивно маркиране секвенце репрезентују наредни примјери:

- (4) а) „Тај Блекстоун је био понор, поручниче. Био је усамљен и патио је због тога...*као робијаш у самици*, говорио ми је. Он се никад не би убио, поручниче. [...]“ (ВЈ, 451);
- б) „Рекао ми је да је захвалан што му нисам казала да би *оне желеле да нас ѝави живо ѝ* као да се ништа није догодило. *Оне не желе ни ѝи ѝа*, казао ми је.“ (ВЈ, 379);
- в) Стојановић шапуће: „Не знам какав је то бугарски официр који је *ово урадио*.“ (ВЈ, 419); „Чекају нас“, казао је војник до мене. „Али *ово* не очекују“, одговорио му је други показујући на сузавац. (ВЈ, 432).

Први наведени примјер (а) подразумејева уметање фрагментарног цитата, односно дословно наведеног исказа говорника, ортографски обиљеженог курзивом, у већ пренесени управни говор. С обзиром на то да се не остварује у моделу неуправног говора, што је случај са *фра ѝмен ѝираним у ѝравним ѝвором* (в. о томе у: Ковачевић 2012: 21), потврде овога типа јесу, заправо, само начин ортографског одвајања једног управног говора од другог, гдје је први маркиран наводницима, а други курзивом. Да је ријеч о секвенци туђег говора, потврђује и ауторска дидаскалија – *ѝворио ми је* – која прати курзивно обиљежени сегмент – *као робијаш у самици*. Уметање цитата овдје има и улогу документовања већ изречене тврдње – „био је усамљен“. Други цитирани примјер (б), који репрезентује преношење туђег говора у саставу управног говора, показује да су модификације и комбинације употребе туђег говора многоструке. У основи овога модела јесте неуведени управни говор, ортографски обиљежен

наводницима. Међутим, синтаксичка структура прве цитиране реченице у примјеру представља основни модел неуправног говора са ауторском дидаскалијом у главној реченици и репродукованим говором у форми зависне реченице. Уметање курзивно обиљежене секвенце такође је отклон од стандардног модела. С обзиром на то да је ауторски курзивно маркирана и остварена у синтаксичкој форми неуправног говора, без обзира на то што је цијела конструкција омеђена наводницима, поставља се питање да ли је ријеч о фрагментарном цитату. Имајући у виду критеријум слагања глаголског и замјеничког лица, курзивом маркирани дио представљен је из концептуалне позиције аутора, гдје је аутор у исто вријеме и онај који говори. Да је ријеч о фрагментарном цитату, конструкција (да би) *оне желеле да настави живој* гласила би (да би) *оне желеле да наставим живој*. Слагање категорије лица из перспективе аутора карактеристично је за структуре слободног неуправног говора под које се овај примјер такође не може подвести будући да цијела конструкција има обиљежја основног модела неуправног говора, односно садржи и ауторску дидаскалију у форми главне клаузе и везивни елемент. Дакле, курзивом истакнути дио у саставу репродукованог туђег говора не представља ниједан од могућих подмодела туђег говора. Његово истицање искључиво је експресивне и емфатичке природе. Опозиција *желети*/не *желети* у овом контексту једнака је опозицији *живјети* (*надајти се*)/*умријети*. Остварена је у два модела преношења туђег говора, неуправном и управном, те у два глаголска облика, потенцијалу и презенту. И то нимало случајно. Индиректно пренесени туђи говор са глаголом *желети* у потенцијалу дао би нежељену наду човјеку чије су супруга и кћерка мртве. Он је не жели као што *не желе* сад ни *оне ништа*. Њихова смрт и немогућност да било шта желе су присутне ту, у садашњем времену и директно

пренесене у форми управног говора. Томе свједочи и дио текста који слиједи: „Оне су сад мртве и не желе ништа. А да су живе, желеле би да буду с њим. Али оне су мртве и више не могу да буду са њим. Једино он може да буде са њима.[...] Тако ми је казао.“ (ВЈ, 379). Ове реченице исказане су у форми слободног неуправног говора у коме се преплићу и сједињују, „складно спајају“ (Бахтин 1989: 79) ауторска и унутрашња концептуална позиција лика.

У саставу основног модела управног говора обиљеженог наводницима курзивно маркиране јединице у роману имају и диектичку функцију (в). У првом примјеру овога подтипа демонстративна замјеница *ово* указује на антецедент, реферише на претходни дио текста: „На кочеве су били набијени људи. Тела су им већ помодрела. [...] Слабашан ветрић је био пун њиховог смрада.“ (ВЈ, 418). Улога јој је анафорска јер представља „супституцију као ново именовање антецедента“ (Ковачевић 2007: 50). Њоме се актуелизује и мјесто на коме се говорник налази, у непосредној близини стравичног покоља српских војника, који уједно приповједача присјећа и подсјећа на Остерлинов монструозни злочин у Солуну. Друкчије речено, курзивно истакнута замјеница диектички не реферише само на претходни дио текста већ дистантно и на претходни сегмент приповијести. Тиме она постаје и наративни конектор. У другом примјеру, курзивно маркирана замјеница *ово* форички упућује на лексему *сузаваци*, што нам открива ауторов коментар у конферанси. Са аспекта функционалне реченичне перспективе, оно што ову демонстративну замјеницу истиче поред њеног маркирања курзивом јесте и њено мјесто у реченици. Реченица која претходи реченици са маркираном замјеницом одговара основном граматичко-семантичком моделу П+О, док је у реченици са маркираном замјеницом распоред реченичних чланова обрнут – О+П. У функцији објекта, и то антепонованог, смјештеног у јаку ини-

цијалну реченичну позицију, нашла се управо курзивом истакнута лексема, чиме је добила и статус реме.

У подмоделу управног говора са изостављеном ауторском дидаскалијом и наводницима обиљеженим говором лика, из романа смо ексцерпирали и потврде структура у којима су курзивом обиљегане лексеме интонационо наглашена мјеста (5) у реченици:

(5) а) „Имате ли неку идеју, поручниче, зашто вам је мајор поменуо Чевртију?“

„Колико се сећам, мајор *није* поменуо Чевртију, господине мајоре.“

„Није?“

Калафатовић се као био зачудио.

„Није“, одговорио сам. (ВЈ, 50);

б) „А шта би вама највише одговарало, капетане? Мислим, Венизелосу.“

Насмејао се.

„Претпостављам да то *није* *грујо* питање које сте имали намеру да ми поставите.“

„Није, али ме и то занима.“

„*Нама* би највише одговарало да се на Солунском фронту пуца. Што више то боље. Тада би Грчка *морала* да изабере страну. [...] (ВЈ, 329);

в) „Сувише ми је кошћураво.“

„Шта значи то *кошћураво*?“ (ВЈ, 319);

г) „Значи, обавјештајна служба се обавештава преко аустријских новина? Свака част – поуздан извор.“

„Тако је, поручниче: ако знате да их читате.“

„Ја у новинама читам оно чега у њима нема. Једино ме *џо* занима.“ (ВЈ, 133);

„Зато што сам желео да вам кажем како ја *џо* нисам урадио.“

„Шта јој нисте урадили, капетане?“

„Видећете, поручниче“, казао је капетан. „Можда.“ (ВЈ, 445).

Курзивно интензификоване јединице у потврдама овога типа (5), са аспекта функционалне реченичне перспективе, представљају мјеста са истакнутом информативном вриједношћу. Наиме, с обзиром на то да репрезентују говор лика у домену разговорног функционалног стила, оне нису онеобичајеним редом ријечи наглашене већ се у роману поентирају управо употребом курзива. Дакле, курзивно маркирање у примјерима овога типа представља ауторово директно обиљежавање реченичног акцента, којим се сигнализује фокализација, односно маркира информативно тежиште које у овом случају није условљено распоређивањем информативно истакнутих јединица у јаке реченичне позиције. Љубомир Поповић у својој студији *Ред речи у реченици* истиче да су реченични акценат и одговарајућа реченична мелодија сигнали и интензификатори фокуса што одговара прије свега усменој комуникацији. „У писаном тексту се тежиште не обележава, сем што се понекад истиче употребом посебног типа слова или евентуално растављањем фокализоване речи на слоге, а и поентира се употребом стилске паузе.“ (Поповић 2004: 94).

У првој наведеној потврди (а) истакнута лексема *није* у овом дијалогу представља информативно и интонационо најнаглашенији члан. Њоме се оповргава подметнута тврдња у претходном исказу, а њеним каснијим понављањем она се и провјерава. У наредном цитираном примјеру маркиране су три лексеме – *друјо*, *нама* и *морала*. У форми *одсјечној дијалога* (Принс 2011: 129) смјењују се реплике два саговорника чија су политичка и идеолошка становиште супротстављена. Лексема *друјо* упућује на пријашњи сегмент текста у коме се наводи да ће саговорник поставити два питања. Постављено питање надилази форму углађеног разговора и поприма лични карактер. Маркирана лексема *нама* опонира раније употребљеном *вама*. Тиме се наглашавају различ-

те, удаљене и супротстављене идеолошке тачке гледишта учесника у разговору. Курзивом истакнута лексема *морала* сасвим је експресивна, емоционално и иронијом обојена у датом контексту. Њоме се испољава љутња српског војника због грчке неутралности у Првом свјетском рату. У наредном примјеру (в) редуплицирана је и курзивно истакнута лексема *кошћураво* којом се тако подвлачи њено фигуративно, саговорнику непрозирно значење, те интонација наглашава. Као и у основном моделу управног говора, и у управном говору у форми дијалога реплике, курзивно маркиране лексеме употребљене у њему могу имати и форичку функцију, што показују посљедња два ексцерпирана примјера (г).

Курзивом обиљежене лексеме остварују се, у Владушићевом роману, и у моделима и подмоделима неуправног говора. Први тип неуправног говора са курзивно обиљеженом лексемом у саставу зависне изричне клаузе репрезентују сљедећи примјери:

- (6) Тома ми предвече каже како ће он лично да убије тог *бујарскої гада* који је наредио да се *ово* уради нашим војницима. (ВЈ, 430); Онда им је тај официр казао да је јуриш пропао зато што су *били обавешћени*. Неко их је обавестио које су бугарске батерије уцртане на мапама српске артиљерије. (ВЈ, 311); Казао ми је да сам те рукавице имао *йре* Славковице. (ВЈ, 363); Говори ми да сам заслужио да се после свега *макнем* са фронта. (ВЈ, 302); Ћирило прича како се одред *наїчовечанском* снагом одржао 19. августа деветсто четрнаесте, на положајима код села Завлаке. (ВЈ, 157); Додао је и то да уме да буде *блаїонаклона* према вишим официрима. Тако је чуо. Додуше, не бесплатно. Пуковници су се на то значајно насмејали. Када је доктор Монк отишао, пуковник Миливојевић је казао да такву

благонаклоност сигурно није показала према доктору. Да јесте овај би ту *сјознају сачувао за себе*. Не би је поделио са нама. (ВЈ, 26).

У посљедњем наведеном примјеру аутор курзивом обиљежава лексему *блајонаклона* у функцији предикатива, чије се метафоричко значење декодира реченицом – „додуше, не бесплатно“, која открива нову семантичку компоненту ове лексеме. Аутор је најприје истиче, скрећући на њу пажњу, а потом њено значење и појашњава. По својој семантичкој природи, она је перифрастички еуфемистична јер замјењује лексему са значењем *ѝросѝиѝуѝика*. С обзиром на то да се курзивно маркирана лексема реализује у склопу основног модела неуправног говора, поставља се питање да ли се она може подвести под дословни неуправни говор, гдје се у склопу неуправног говора налази и фрагментирани цитат, директно пренесен говор лика, или је ријеч искључиво о ауторској маркираности фигуративног значења. Одговор лежи управо у реченицама које слиједе. Значење маркиране лексеме понавља се у саставу основног модела неуправног говора, али не више као придјев већ као именица *блајонаклоносѝ* у синтагми *ѝаква блајонаклоносѝ*, гдје је јасно да је управо та ријеч већ употребљена у говору лика. Маркирана је заправо њена експресивност, наглашена њена комуникативна вриједност и курзивом истакнута и промијењена интонација, и све то у склопу модела дословног неуправног говора. Дакле, њена експресивност почива на фигуративности језика лика коју је аутор уочио и дословно пренио.

Експресивни тип слободног неуправног говора, у Владушићевом роману, изузев редукације ауторске дидаскалије, а самим тим и зависног везника између управне и зависносложене реченице, остварује се ортографским ауторским маркирањем само једне лексеме:

- (7) Док смо чекали информацију о превозу, он нас је понудио француским коњаком. Извињава се што нема ракије. Није пијаница, али му недостаје. Њен укус. И мирис.

Заправо, недостаје му све.

Недостаје му *Србијица*. (BJ, 81)

У саставу пренесеног, неуправног говора лика, а неуправан је јер је остварен у форми трећег лица, издваја се курзивом маркирана лексема *Србијица*. Приповједач чак накнадно и објашњава то обиљежавање коментаром – „док изговара те речи, глас му се тањи“. Дакле, она се и интонативно разликује од остатка исказа, али и семантички. Придодаје јој се хипокористично значење, лик у туђини отаџбини тепа као дјетету. Пренесени туђи говор сложен је и парцелацијом и палилошким понављањем, те иако је пренесен неуправном формом, експресиван је и емфатичан. Осликава човјека који узбуђено, исцјепканог даха говори о Србији, далекој отаџбини.

Синтаксичко-ортографски подмодел неуправног говора јесте и експресивни неуправни говор. Његова специфичност почива на употреби упитника намјесто тачке на крају индиректно пренесеног туђег говора у форми зависно-упитне реченице. Иако су потврде овога подмодела неуправног говора карактеристичне за овај роман, ми овдје издвајамо потврду, у којој је у пренесени говор лика уметнута и курзивно обиљежена лексема:

- (8) Наредник Тома ме је онда питао шта је потпоручнику Кракову било *иако* смешно? (BJ, 82)

Курзивом истакнути прилог *иако* овдје има и дијектичку функцију. Маркирана лексема реферише на претходни сегмент приповијести. Интересантно је и то да је она у сагласју и са нестандартном употребом упитника на крају реченице. Њима се појачава и двоструко акту-



елизује интерогативна комуникативна функција, те евоцира и експресија лика у примарној говорној ситуацији – а то је запитаност, зачућеност.

Аутор курзивом обиљежене лексеме не употребљава искључиво у склопу модела туђег говора, мада је њихова употреба ту и најчесталија. Оне се појављују у двије основне функције и у текстним секвенцама које немају везе са директним или индиректним преношењем говора лика, а то су – ауторско истицање фигуративног значење (Гледам његово лице, покушавајући да нешто *видим*. Узалуд. (ВЈ, 188)) и дијектичка функција која има или улогу текстуалног конектора или чак има улогу наративног конектора јер упућује на претходни дио приповијести (Ја међутим, одмах примећујем да *шај* грчки који сада струји из Методијевих уста, није *онај* грчки који сам чуо у шатору војводе Вука. Интонација је сасвим различита. (ВЈ, 180)).

И да закључимо. Слободан Владушић *Великим јуришем* васкрсава заборављене и избрисане српске јунаке Великог рата не само приповијешћу него и специфичним језичко-стилским и репрезентолошким средствима. Најприје, честим индиректним и директним преношењем туђег говора, али и курзивно маркираним лексемама, понегдје синтагмама и реченицама, у оквиру и мимо њега. А оне су стилогене, дакле и експресивне јер аутентично објелодањују говор, начин говора (интонацију), мисли и емотивна стања јунака ове приповијести. Остварују се у неколико модела и подмодела туђег говора – уведеном управном говору, изреченом и помишљеном; у саставу неуведеног управног говора; у основном моделу неуправног говора, у експресивном слободном неуправном говору. Употребне вриједности ауторски курзивом истакнутих јединица, најчешће лексема, али и синтагми и реченица, јесу експресивност, емфатичност, реченични акценат и поентирање информативног те-

жишта, дословно преношење говора лика, те реферисање на антецедент. Иако се неуправним говором репродукује садржај управног говора из перспективе аутора, чиме се потискује и замагљује његова примарна експресивност и емоционалност, Слободан Владушић у *Великом јуришу* онеобичајеним поступком курзивног маркирања лексема и њиховим уметањем у ткиво неуправног говора открива изворни говор лика, и не реметећи структуру неуправног говора, објелодањује осјећања и експресију говорника о коме се посредно казује. С друге стране, у моделима и под-моделима управног говора курзивно маркирање одређених лексема у фокус ставља ријеч на којој је реченични акценат, а тиме упућује и на информативно тежиште исказа. Писац курзивним маркирањем актуелизује и скоро редитељски прецизно фокализује, под рефлектор ставља, унутрашње дамаре говорника/лика, открива њихова размишљања, читава осјећања, и читаоца тако не оставља у гледалишту већ уводи на позорницу Великога рата, од Крфа, преко Кајмакчалана до Солунског фронта, и то из унутрашње, проживљене перспективе ликова. А у лингвостилистичком смислу поступак је подједнако експресиван колико и лексеме њиме обухваћене.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1989: М. Вахтин, *О роману*, Београд: Nolit.
- Ковачевић 2007: М. Ковачевић, *Србистичке теме*, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Ковачевић 2012: М. Ковачевић, „О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора“, *Српски језик, Сјудије српске и словенске*, серија I, год. XVII, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика Београд, 13–38.

- 
- Поповић 2004: Љ. Поповић, *Ред речи у реченици*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, prevela sa engleskog Brana Miladinov, Beograd: Službeni glasnik.



ФИГУРЕ ХАРМОНИЧНОГ ПРОТИВУРЈЕЧЈА  
У РОМАНУ ПРИЧА О ПРИПОВЕДАЧУ  
МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА

Роман *Прича о њриповедачу*<sup>4</sup> (2009) Милована Данојлића паратекстуалним елементима, својим насловом, али и аутопоетичким поднасловом *Оглед из аутофикције*, најприје казује да је пред нама прозно остварење писца чије је стваралачко умијеће у дослуху са теоријом приповједања и њеним базичним појмовима – причом и приповједачем, а потом и проблематизују питање наративне инстанце у саставу наративног текста. Пратећи приповијест дознајемо да је ово прича о дјечаку који одлази на пут, из Рудне Главе, завичајног села, у Београд, са оцем, „свемоћним и глувим божанством“ који „како је одлучио да ме поведе на пут, тако му, у току ноћи, може доћи да се попишмани: ником низашта не одговара, обећања га не обавезују“ (ПП, 15), то је прича о оцу и сину, „два нарогушена слабића огрезла у бесмислено непријатељство“, прича о њиховом *болном, најорном, безизледном* односу *јуном несавладљиве муке*. Ово је прича о дјечаком трагању за собом и слободом исприповиједана из концептуалне позиције хомодијагетичког наратора са унутрашњом фокализацијом, односно аутодијагетичког приповједача, узимајући у обзир критеријум његовог фикционалног статуса, као и ауторово објашњење

---

4 (ПП) у: Милован Данојлић, *Прича о њриповедачу*, Оглед из аутофикције, Матица српска, Нови Сад, 2009.

дато у поднаслову. Дјечак је приповједач чија је нарација оформљена по моделу два ја – ја које Ђриловиједа и ја које доживљава (в. о томе у: Штанцл 1987), а начин приповиједања, односно концептуална позиција условљена је дјечаковим свјетоназорима, дубоко проживљеним осјећањима и промишљањима о оцу, одраслима, граду, селу, слободи, књижевности, писању. А она су најчешће, скоро увијек, задата моделима са бинарним опозицијама – син/отац, град/село, дјеца/свијет одраслих. Значењски су супротстављена, а језички неријетко исказана синтаксичким и стилистичким супротностима – фигурама хармоничног противуријечја.

Удвојеност, овај пут не супротстављена већ уједињена у лику приповједача – протагонисте и аутора, реализована је посредством изненадних кратких коментара аутора, тј. аутора-функције,<sup>5</sup> како га је назвао Мишел Фуко, истог онога који је насловом и поднасловом објединио, али и раздијелио приповједача као јунака приче и аутора који наративни текст експлицитно одређује као аутобиографско штиво. Он се први пут у дјечаковој приповијести обраћа читаоцу на 56. стр. и то у трећем лицу као хетеродијагетички наратор:

Ова прича не признаје јединство времена и простора, њена главна личност нема јасно утврђен лик, а животни век јој се креће између десете и седамдесете године. Поодавно одрасла, што не значи да је освојила зрелост:

---

5 Под појмом аутор-функција Фуко подразумева онога који „надмашује самог аутора и не односи се увијек на „лично име“ самог писца. „Било би исто толико погрешно поистоветити аутора са стварним писцем колико и поистоветити га са измишљеном личношћу која говори; аутор-функција оперише у самом том раздвајању и удаљавању.“ (Фуко: 39–40). Томе у прилог иду и ауторове ријечи на крају романа: „Причу сам испричао живећи је, и проживео измишљајући је. Ако је то био задатак, онда сам га испунио.“ (ПП, 283)

она се не достиже простим нагомилавањем годишњих доба. Није се – нисам се – битно померио од онога што сам на почетку видео и разумео. (ПП, 56).

Посљедњом реченицом у којој се наводи одрични облик презента помоћног глагола *јесам* у саставу перфекта, у два лица – трећем једнине и првом једнине, у контакт-ној позицији, али ипак осамостаљени цртама – *није се / нисам се њомерио* стапају се и два гласа, два приповједача у једну главну личност која нема јасно утврђен лик. Она је и дјечак и приповједач и аутор и остарјели писац у истом часу и разуђеном објективном времену. Изузев што разоткрива дјечаков идентитет, тј. поистовјећује га са собом, садашњим и некадашњим, аутор из екстрапозиције, дистанцирано казује и о времену приповијести. Узимајући у обзир Женетово поимање приповиједања схваћеног као „вербални представљачки модус темпорално устројених ситуација и догађаја“ (Принс 2011: 123) и наратологије која проучава односе између приче и наративног текста, те приповиједања и наративног текста, дакле, бави се проблемима времена, начина и гласа (Женет према Марчетић 2003), у роману су односи времена приповиједања и објективног времена, односно одступања од нултог степена нарације, једнаки оном што Женет назива дескриптивним паузама. У вези са редослиједом нарације, односи псеудовремена приповиједања и времена приче ахрони су и елиптични, гдје се под временским елипсама подразумевају приповједачеве ретроспекције, повратак у прошлост, који не одговара тренутку приповиједања већ се реализују прескакањем одређеног временског сегмента. То се прије свега односи на субјективно приповједачево вријеме, дјечакове ре-минисценције, асоцијативна ткања у која се умрежавају догађаји из прошлости са онима садашњим, без јасне структуре и хронологије, по диктату мисли и осјећања.

У једном тренутку наратор-аутор коментарише вријеме приче из далеког будућег времена у односу на вријеме приповиједања, напушта приповијест, отвара нови мета-наративни ток:

Удаљио сам се од средишта приче, ако тако нешто, у овој расправи, постоји; оставио сам дечака да стоји крај пијачне тезге, узнапредовао двадесетак година испред онога што мисли, али оваква удаљавања су, чини ми се, оправдана, и до њих му је веома стало. Правац приче је једноставан, исход предвидљив, дешавања су обична и свакодневна; занимљив је, донекле, начин на који се она одсликавају у свести јунака. (ПП, 167).

Надаље, претапања времена и простора, отцјепљивање лика приповједача од приповједача протагонисте, сличности у разликама и супротности у истостима, удвојености и уједињења приповијести, ликова, времена и простора, дјечакова магновења саткана од чежње за слободом и минулог страха од оца *зайисивач*-коментатор овако описује:

Дечак који се у бесаници припрема за путовање и записивач из прохладног келтског сумрака, у месецу у коме сазревају имеле, нашли су се у брзом возу који жури уназад; време се изједначава са простором, и почетак с крајем. Записивач је присвојио сва лица једнине и множине, све временске токове, помешао прошлост и садашњост, оно што је било и што је могло бити, начинио смешу која прилично верно одсликава његову непромишљену и неизбежну пустоловину. Увиди су, у међувремену, добили потпуније називе, заогрнули се јачим и тачнијим речима, проширили се и обогатили, али им је срж остала иста. Исти је сплет живаца из кога потичу, иста нестрпљивост у савлађивању препрека и раздаљина. Недовољна одређеност места и часа требала би да назначи свеprisутност. Јединство места и



времена иде уз јасно утврђене задатке; нас, који се вртимо у себи, та погодба не обавезује. Сва су збивања равноправна, ситнице нас разголићују колико и велики потреси, накнадна сазнања су у органској вези са првобитним подстрецима. Вихор расутих делова се слаже у почетни, овлаш оцртан оквир. Малом усамљенику који се одриче сна приповедач нуди моћ расуђивања проистеклу из његове жудње, наде и страха. У ковчегу сећања који је после бродолома пао на дно океана истом снагом светлуца драго камење и вештачки накит уобразиље. У поимању побуда приповедач ослушкује трептаје дечаквих живаца, зов његове глади; у у мени се задржала жеђ која га је, крајем децембра, оне ружне и збивањима претрпане године, једне ноћи удавила. (ПП, 84–85).

Као што се и у приповијести вријеме и простор претачу, а лица једнине и множине у гласу приповједача смјењују реферишући на свеприсутност приче која је била и јесте и приповједача који мијења ликове, тако се и у дјечаковом *сйлейу живаца* и мисли преплићу осјећања везана за оца. Он их проживљава и продубљује, сопствена промишљања супротставља очевим, поредећи себе и њега потцртава непремостиве разлике, из сјећања васкрсава однос у коме они као *доксери њред сусрећи, ѡѡрају сйор без исхода, доброї или лошеї*, и додаје „ово између нас је нерешиво“, али уједно и очев одраз види у себи будућем.

У лингвостилистичком смислу поред кумулативних низова<sup>6</sup> са мултипликованим именским лексемама, који одговарају дугим дескриптивним пасусима у којима се

---

6 О структурним типовима кумулације писао је Милош Ковачевић у раду „Кумулација“ у књизи *Стилистика и граматика стилских фигура*, а о типовима кумулације у вези са онеобичајењима у реду ријечи у стандардном српском језику Нина Милановић у раду „Кумулацијске структуре и стилистика реда ријечи“ у књизи *Огледи из синтаксостилистике*.

нижу дјечакова промишљања, одбљесци сјећања, интроспекције, односи између оца и сина, као и све описиване опозиције исказане су и фигурама семантичке супротности.

Прва међу фигурама које подразумевају компоненту адверзативности јесте оксиморон (1). У структурном смислу он се најчешће остварује у форми супстантивних синтагми са конгруентним атрибутом (1a) у којима су у семантичкој супротности, контрадикцији, значењска компонента именице и конгруентног атрибута. То потврђују најмногобројнији примјери овог структурног типа оксиморона ексцерпирани из романа:

(1a) Јесте, били смо исџокрвни сџираници које је смрт приближила замагливши простор између нас; у смутњи и невиделици ништа јој, сем гриже и посмртног кајања, није стајало на путу, а грижа, мучећи нас, делује и подстицајно, тражи путеве самоизлечења. (ПП, 80); Још је понајбоље овако како се мора, док се гледамо као длицки сџираници и нетрпељиви сапутници, у неизвесности у којој није речена последња рећ... (ПП, 200); Стајаће као сувишни савџодавац, непрекорачиви видик, утврђена ширина проласка кроз век (...) (ПП, 202).

Како се по ријечима М. Ковачевића оксиморон користи за именовање „изузетних, често на први поглед невјероватних, комплексних догађаја, ситуација или стања“ (Ковачевић 2000: 96), није ни чудо што је баш ову фигуру писац употријебио да би исказао мучни и замагљени однос оца и сина препун оџимања и кидана, џрзања у суџроџним џравцима, двосмисленосџи и џроџивречносџи, како каже, „које отежавају давање јасније слике о њему, али и о мени“ (ПП, 86). Поготово што дјечак-приповједач, у једном тренутку, оца назива и двојником. У оксиморонској супстантивној синтагми у примјеру: Путовање, како га ја видим, јесте немо џричање приче, њено савлађивање

из корака у корак, невидљиво бележење онога што се у простору отвара и предочава, повест која се удешава и развија у путнику који, за себе опричава оно што гледа. (ПП, 52,) која је уједно и аутопоетичка забиљешка изречена из концептуалне позиције дјечака-приповједача, наративни текст поистовјећује се са замишљеним путописом, извјештајем у коме се збрајају утисци, ситнице и детаљи, распричава о упечатљивим појединостима, узбудљивој опипљивости садашњице, тихује – немо прича прича – која обитава у путнику-путописцу, кроз призму његових доживљаја се рефлектује и тако оживотворује.

У роману се оксиморонске субординиране синтагме неријетко уланчавају у координиране, као у примјеру:

Ниси ми отац, Спасоје Васићу; ниси, и не можеш бити: превише си разборит и ситничав, користољубив и приглуп, дрхтиш над сваком паром; ниси у стању да одмахнеш руком, није ти урођен тај покрет јосјодској сиромашњива и веселој очајнишијива својствен гологузим племићима са Балкана, ниси научио да се тешиш мишљу о општој пропадљивости и пролазности, туђе ти је осећање да ће све пре или после отићи до ђавола, да је најпробитачније унапред се одрећи сваке добити, па и многих задовољстава, е да би се освојило нешто мало јудииничкој сјокоја и удоје среће. (ПП, 279).

Ипак, експресивност наведене потврде почива не толико на уланчавању оксиморона колико на онеобичајеној семантичкој дисхармонији између појмова што образују оксиморон. Те семантичке компоненте су у некој врсти сликовитог, чак поетичког противурјечја. *Весело очајнишијиво, јосјодско сиромашњиво, јудиинички сјокој* могу осјећати само слободни и од материјалног јарма ослобођени људи, они који немајући ништа имају – све.

Језичка форма оксиморона реализује се и у субординираним синтагмама са неконгруентним атрибутном (16):

(16) Ја сам *ѿуђин* и у родној кући, *сѿранац* међу блиским, а тамо где ме нико не зна, тамо сам оно што је у вези са многим видљиво, човек међу људима, онај који тек треба да се покаже, коме ништа не претходи, нити се икакав реп вуче за њим. (ПП, 145).

Оксиморон се остварује – рјеђе – и у форми глаголских синтагми, и то са глаголским прилогом (1в) као детерминантом што потврђују и наредне потврде:

(1в) Чекају ружна изненађења и лукаве обрте, јер несреће долазе са правилношћу климатских промена, па су се наоружали, решени да их, *све живећи, не доживе*. (ПП, 34); Слутећи оно што у себи окрећу, што *не мислећи мисле* и у полумишљењу осећају, пратим их и у бездане у које се, можда, не спуштају. (ПП, 50).

Одлика потврда овога типа (1в) остварених у *Причи о ѿријоведачу* јесте супротстављено уједињење истог глагола, најприје у форми одричног облика глаголског прилога садашњег, потом у форми презента и обрнуто, гл. прилог садашњи и одрични облик презента.

У саставу глаголских синтагми детерминанта може бити исказана и приједлошко-падежном формом:

*У ѿриближавању се ѿромашујемо*, додирујемо се споља и неспретно; није нам допуштена питама доброта; наша блискост се потврђује крутом оданошћу и савесношћу у извршавању међусобних обавеза. (ПП, 73).

Изузев у субординираним синтагмама оксиморон се једино може остварити још у субјекатско-предикатским везама са копулативним и семикопулативним глаголима (1г). Из романа су ексцерпирани следеће потврде:

(1г) *Наше ѿишћење је ѿлуво*, оно не зна за благе и топле речи, оно не зна за благе и топле речи, за шапутање и уживање у малим стварима: послован, сапутнички дијалог, напорна међуупућеност, стално спотицање,

безизлазна укрштеност. (ПП, 72); *Веселје им је мрачно*, веселе се као да трпе гадне болове; да се ослободе пробада у души, разбијају чаше. (ПП, 34).

Све наведене потврде оксиморона без обзира којем структурном типу припадају у роману најчешће интензификују сукоб између дјечака жељног слободе и оца, немилосрдног господара, који у сину препознаје некадашњег себе, па га се стога и плаши, зазире од њега и вијек проводи у нетрпељивом ћутању и изненадним грубостима. Удвојеност ова два лика узајамно се преплиће, потиरे и изнова израња, као у огледалу, гдје се и један и други плаше свог одраза у ономе другом. Њихов сукоб је вјечан и нерјешив. Они су истокрвни странци чији живот промиче у глумом општењу. Везује их сродство, а раздваја заједничко животно тамничење и различита животно обзорја.

Довођењем у везу појмова са инкомпатибилним семантичким компонентама у реченичним или надреченичним структурама образује се још једна фигура „хармоничне дисхармоније“ (Ковачевић 2000: 113) – а то је парадокс (2). Парадоксичка јединица као изневјерено очекивање, изненадност, увијек је финално позиционирана. То потврђују и наредни примјери:

(2) Изигравање послушности ме је испуњавало једном врстом настраног уживања: могу ја и тако кад хоћу, *умем да уживам у ономе шћо не волим!* (ПП, 16); Једина драгоценост којом у овом часу располажем је сан. *Одричем ја се, ућолико лакше шћо ме ни он неће.* (ПП, 13); Старији укућани, а с њима и покоји позајмичар и комшија, поседају испред кућног прага, са шакама положеним на колена, и тако се, понекад по читав сат, *одмарају буљећи у свейћо оледом који све обухваћа, а нишћиа њо-себно не зајажа.* (ПП, 49); Веља Пандур – право презиме Ристивојевић – је случај за себе: *живи на селу, а није*

*сељак*. (ПП, 60); *Пуцамо на далеко и високо*, а овамо, кад погледамо, *руке су нам љразне*. (ПП, 66).

По својој експресивној и емфатичкој вриједности у роману се издвајају потврде оксиморонских структура и парадокса чија фигуративност почива на уједињењу искључујућих елемената. По својој стилогености у роману се издваја парадоксички примјер у форми афоризма: *Ко ѿд се овде роди жив се закойа у земљу*, (...) (ПП, 62), који је пропраћен приповједачевим коментаром „од ње ништа друго не види и не чује, земља му је у глави, блато на обући.“ (ПП, 62). Казујући о Вељи Пандуру који се „уздигао изнад околине“ села и његових мјештана, уобичајеним поступком контрастирања, довођења у везу опонентних појмова, Данојлић насупрот његове снажљивости, виспренности и знатижеље ставља живот сељана. Док он живи „једноставније и безбрижније од свих мештана, чију је судбину чудом избегао“, сељани од земље ништа не виде и не чују. Експресивност финализованог парадоксичког сегмента – *жив се закойао у земљу* – појачана је употребом фразеологизма *жив се закойаиши* у значењу *сам себе казниши* уз приједлошко-падежну конструкцију *у земљу* која није саставни дио фразеологизма. Финално распоређена, поентирана и додата окамењеној фразеолошкој конструкцији, лексема *земља* представља информативни фокус цијеле реченице, поготово што се, у семантичком смислу, у њој окончава и из ње ниче нови живот, земљорадници од ње живе и на њој умиру.

Док се код оксиморонских структура на семантичком плану уједињују супротности, антитезу, још једну фигуру семантичког противурјечја, карактерише „приближавање супротности“ (Ковачевић 2000: 104). На структурном плану оксиморон се реализује у субординираним синтагмама или субјекатско-предикатским везама, а антитеза у координираним синтагмама или

у моносубјекатским реченицама. Према критеријуму посматрања субјекта антитетичке структуре у роману реализоване су, по правилу, као конструкције са вишеаспектним субјектом (3):

(3) Толико је њприродних и нењприродних, сћварних и измишљених потреба, да би њихово подмиривање довело до експлозије свемира, чија се унутрашња повезаност и постојаност чувају мудрим обуздавањем. (ПП, 55); Он има своју рачуницу, ја своју. И рагујем се, и не рагујем се; ово није оно што замишљам и прижељкујем, али би се могло искористити и преусмерити; иако није у мојим рукама, могло би се окренути на добро. (ПП, 9); И Наум је у његовој власти, па ме се и њиче и не њиче.; Могло би бити, а може и изостати; ако се изјалови, изгубићу нешто до чега и јесам и нисам држао. (ПП, 11); Наизменично га мрзим и волим, страхујем и жалим га; и даље је опасан, али је још више збуњен и немоћан. (ПП, 23); Увек ту негде, око мене, безимен и свеимен. (ПП, 72); Жмуре као да су на рубу понора, одсујни и свејрисујни, препуштени таласању што их, у широким и нечујним замасима, дојиче и заобилази. (ПП, 50).

Приписивањем различитих својстава истом субјекту доводи до његовог цијепања, дијељења, удвајања, па се смисаоно та два супротстављена појма заправо односе на двије концептуалне позиције или су реализоване у различитом времену. Разновременост, тј. наизмјеничност реализације супротних особина које се односе на субјекат често је творбено начело антитетичке фигурације:

Постојање се наизменично зайшамњује и разведрава, сад болећиво, сад пријатно; кроз свет промичу чисти и празни обрасци спасења, савршени, и због савршенства неприменљиви у животу. (ПП, 50).

Стилогеност антитезе управо и почива на прибли-

жавању, а не спајању антитетичких појмова чија семантичка супротност не мора бити ни истоаспекатска ни временски симултано реализована. Управо привид истоаспектности и истовремености прибављају јој статус стилске фигуре. Ако узмемо, на примјер, из романа ексцерпирану потврду антитезе: Спреми му џемпер, ноћи су ладне: то се односило на мене: ја сам то неименљиво, подразумевајуће *му*, његово умањено и одметнуто *ја*, *ѿоѿомак и суѿарник*, *ѿород и изрод* с којим не успева да ступи у ближу везу, као што сам и ја у месецима кад се сричу прве речи, пропустио да му протепам та-та, нежну речцу која се искрада између тек изниклих зуба, па му се сада, у шеснаестој, обраћам неодређеним мрмљањем, или пуним именом, како то чине они који су му непознати и туђи. (ПП, 72), семантичке компоненте у координираној синтагми – *ѿоѿомак и суѿарник* и *ѿород и изрод* – нису дословни антоними, али су у односу разноаспекатске семантичке супротности, условљене различитим концептуалним позицијама. Лексеме *ѿоѿомак* и *ѿород* прилазе из објективне фокализације, фактичког стања, док њима супротстављене лексеме – *суѿарник* и *изрод* – репрезентују очеву тачку гледишта и његово мишљење о сину. Семантичка компонента лексеме *ѿоѿомак*, у основи, може да подразумемијева и семантичку компоненту *суѿарник* или јој се онтолошки супротставља. У другој координираној синтагми – *ѿород и изрод* – компоненте припадају истом семантичком пољу, имају исту архисему, с тим што конотација лексеме *изрод* претпоставља онога који се одродио, у значењском смислу искључио или је искључен из породице, није достојан свога рода, а самим тим му се и супротставио. Значење компонената у примјеру: Увек ту негде, око мене, *безимен и свеимен*. (ПП, 72) јесте супротстављено, али не и у денотативном значењу. Дјечак опет говори о оцу чије име још као дијете није успио протепати, па је стога и *безимен*. Свеимен јер



је свеприсутан, у свему и увијек, у мислима и осјећањима дјечаковим.

У роману се издвајају и потврде антитезе изрека назване синкриза (4), коју карактерише грамадикализована супротност гдје се контрастни појмови не односе на исти субјекат:

(4) Јер је свако чаробно далеко нечије досадно близу, и свако чудесно ѝамо некоме обично овде, и нико није задовољан оним у чему је. (ПП, 67); То што се између нас испречило, то је, рекао бих, збир злих, неотклонивих осећања. Да их превазиђемо, требало би се из основе променити: за њеѝа касно, за мене рано. (ПП, 17); Мене вуче слобода, а њеѝа жеља, или навика ѝосѝодарења; слобода је моја стална и неодложна потреба, као ваздух и вода, а он јој, нехотице, по праву родитељског старешинства, стоји на путу. (ПП, 18); Отац би, свакако, осетио колико се гушим ту где сам, као што се, уосталом, и он гуши, само што он нема куд, а мени се чини да имам, и да је одлагање поласка на пут чисто губљење времена. (ПП, 21); Тамо ѝде ја слуѝим муѝина обећања, он види нејасне оѝасноѝи; чему се радујем, он од ѝоѝа зебе; ѝѝо мене мамѝ, ѝо њему ѝреѝи. (ПП, 21); Он више нема речи ни начина, а ја их никад нисам ни имао, нити сам их тражио. (ПП, 22); Он се укоѝао у своје, ја бих да се иѝчуѝам из свеѝа ѝоѝа, да се отнем из беспуђа у коме су они као код куће, да победим немоћ која ми се споља навалила на душу, да побегнем из средине у којој сам се, на сваком кораку, разголитио и осрамотио, да никад не сретнем људе који о мени знају оно што не желим да се зна. Тешко му је, тешко ми је, али нам се тегобе не сабирају и не допуњавају, него једна другој сметају. (ПП, 24); Кућа се исѝразнила а авѝија наѝунила деѝом, све га стигло одједном, лупило га доласком лудака, па испада да су му они све донели, посебно против њега приредили. (ПП, 70); Он верује: довољан разлог да ја сумњам.

(ПП, 66); И очев сан о бољем животу је изван постојећег и видљивог, само шио би он да ја осйвари у йросйору, док се ја уздам у време. Мени йрийдага суйрашњица, она ме нестрпљиво чека, а он је кроз своју суйрашњицу йро-йушњао. (ПП, 68).

Иако стилогеност ових примјера не почива, као што је то случај код антитезе, на привидно симултаној супротности појмова који се односе на исти субјекат, него се особине придодују различитим субјектима, а тиме и не представљају приближавање супротности, већ само низање супротних појмова, она у Данојлићевом роману представља врло битно изражајно средство којим се именују и истичу супротности у особинама, промишљању, животу оца и сина. Све што један посједује, други нема, у шта један вјерује, у то други сумња, док једном вријеме истиче, други тек у њега закорачује. Све што један јесте – други није.

У *Причи о йријоведачу* фигуре супротности ступају у интерсекцијске односе једна са другом, али и са осталим фигурама. Са кумулацијом у дескриптивним пасусима, са градацијом (*Гледао, није видео; видео, није разумео; разумео, ја йрезрео и одбацио*. (ПП, 35)), хомографијским и хомофонијским фигурама (Они су се заклели правом животу, нечему што је досадно и безнадежно, са чим се није шалити, за шта ја нисам био дорасйао ниши ћу кад одрасйем дорасйи. (ПП, 29)), хијазмом (Ђура Јакшић је стално патио од беспарице, због чега се пропио; йио је из очајања, и очајавао збој йића. (ПП, 216)).

Фигуре *хармоничне дисхармоније* у роману *Прича о йријоведачу* Милована Данојлића реализују се на свим језичким нивоима, синтагматском, у саставу субординираних и координираних синтагми, реченичном и надреченичном, прерастајући у читаве параграфе у којима се до најтананијих појединости, крупних ситница, у везу доводе појмови – супротстављени, чиме се интен-

зификују њихова појединачна својства и истичу њихове разлике. У противурјечној вези најчешће су семантичке компоненте које се односе на дјечака-приповједача и његовог оца, њихова осјећања и погледе на свијет. Међутим, уједињене или приближене супротности некада су и у њима самима, раздијељенима и сукобљенима са самим собом, колико и један са другим, јер један од другог потичу и један кроз другога живе. У наратолошком смислу цијепање приповиједног тока условљено је такође подијељеном фокализацијом – на приповиједање из перспективе дјечака-наратора и аутора који с времена на вријеме коментарише приповједача и приповијест. У лику приповједача, судећи по поднаслову који реферире на то да је ово аутофикцијска проза, ако је вјеровати писцу, дјечак-приповједач јесте и аутор који је „причу испричао живећи је, и проживео измишљајући је“ (ПП, 283). И вријеме приповијести се претаче и растаче у два тока, као што се и у антитетичким фигурама у роману субјекат дезинтегрише, а својства која му се придодају нису истовремена. Све речено иде у прилог тези да су хармонична противурјечја елементи, али и конструктивни принцип Данојлићевог романа који је од хармоничних опозиција сачињен.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилистика и драматика стилистских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Марчетић 2003: А. Марчетић, *Figure pripovedanja*, Београд: Народна knjiga.
- Милановић 2017: Н. Милановић, *Опреди из синтаксо-стилистика*, Источно Ново Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, prevela sa engleskog Bрана Мiladinov, Beograd: Službeni glasnik.
- Штанцл 1987: Ф. Штанцл, *Тийичне форме романа*, са немачког превела Дринка Гојковић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Фуко, Мишел. *Шта је аутор?* [https://kupdf.net/download/sta-je-autor-misel-fuko\\_58e62153dc0d607446da9814.pdf](https://kupdf.net/download/sta-je-autor-misel-fuko_58e62153dc0d607446da9814.pdf). 19. 7. 2018.

## ФИГУРЕ МИСЛИ У РОМАНУ *Р. Ц. НЕМИНОВНО* (НОВА ВЕРЗИЈА) ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

### *Увод*

Владан Матијевић, „брутални креатор књижевних светова изведених из сваке равнотеже“ (Хамовић, 2018) са наглашеним осјећајем за „апсурдно смешно“ (Марчетић, 2018), романом *Р. Ц. Неминовно* (1997) „начинио је снажан продор у српску књижевност“ (Хамовић, 2018). Нова верзија романа, објављена 2017. године, по пишчевим ријечима друкчија је од прве (1997) захваљујући новој, стилски преобликованој реченици.<sup>7</sup> Све остало је, условно речено, старо – и ликови, и фабула, и композиција. Матијевићев „роман о случају“ јесте приповијест о фантазмагоричној љубави и злочину наизглед обичног општинског чиновника Радомана Циврића, званог Неминовно. Упркос очекиваном, и унапријед одређеном, дакле, предестинираном Радомановом схватању стварности и њеној апсурдној, гротескној баналности, јунак овога романа ствара и један нови свијет који се темељи на његовој ирационалној и предимензионисаној љубав према Слободанки Киш. Апсурд почива, са једне стране, на Циврићевом преобликовању и/или прихватању свега ирационалног као стварног (од онога фантастичног до умишљеног), а са друге, на читаочевом прихватању чудесног у књижевном свијету, али уједно и на

---

7 „Може се рећи да роман није нов, али да његове реченице јесу.“ Преузето 10. 1. 2019. са: (<https://www.danas.rs/nedelja/neminovno-ali-novo/>).

зачућености над поступцима и схватањима Радомановим. И не само то, у књижевном свијету романа срећемо Читаоца и Писца, Циврићеву жену вјештицу, папагаја Доминга, литерарне ловце, те композициону структуру са елементима интертекстуалности, која је остварена уметањем пјесама, ауторских дидаскалија, анкете, драмског текста и увођењем извода из рецензија. Дакле, читаоцу је све прихватљиво узев Неминовног.

И језик романа, односно његова *нова* реченица примарно је онеобичајена употребом Циврићеве поштапанице *неминовно*, увијек маркиране курзивом,<sup>8</sup> којом свезнајући приповједач сугерише да је она у сржи јунаковог фразеолошког и идеолошког становишта<sup>9</sup> и његовог погледа на стварност, од кога се уједно дистанцирају и наратор и читалац и остали ликови. У свјетлу философије апсурда, потпомогнут Матијевићевим зналачким наративним поступком, Радоман Циврић израста у лик друштвено неприлагођеног, отуђеног и усамљеног човјека свјесног предодређености људског живота, сизифовски котрљајући оно своје *неминовно* од баналности преко имагинације до само њему схватљивог смисла. Другим ријечима, у свијету коначности и апсурдно баналном свакодневном понављању идентичних радњи, Р. Ц. Неминовно изненадном љубављу према колегиници Киш надилази и себе и сопствену стварност. Међутим, Р. Ц. није камијевски трагичан јунак. Он не умије да сагледа реалност, па самим тим ни да јој се супротстави. Од потенцијално трагичног јунака он прераста у јунака-карикатуру, а то писац остварује преувеличавањем и исмијавањем. Дакле, доминантна обиљежја романа су чудесно

---

8 О употреби фрагментарног управног говора код Матијевића, односно курзивом маркираних лексема видјети у: Милановић (2017: 232–234)

9 У раду смо термине фразеолошка и идеолошка тачка гледишта употребљавали према (Успенски, 1979).

и иронично, с тим што једно друго најчешће искључују. Односно, гдје има ироније, фантастике нема или је престаје бити. Ефекте фантастичног, иронијског и ироничног Матијевић постиже двама начинима – приповједним поступцима (неподударањем у тачкама гледишта) и лингвостилистичким (употребом хиперболе).

Феномен ироније истраживале су, и још то чине, многе науке и научне дисциплине, од реторике, лингвистике, књижевности, философије, психологије, антропологије до културологије, прагматике и семантике. У ужем смислу ријечи, она се везује за Сократов начин говора, који је служио за подучавање саговорника. Притворно се служећи незнањем, Сократ је ученике стављао у позицију онога који подучава, да би потом, постављајући врло сложена питања, показао да њихово знање није потпуно. Иронију Квинтилијан касније описује као реторичку фигуру којом се изражава „супротно од онога што се говори“. (Квинтилијан 1985: 44–53) Савремена лингвостилистика под иронијом подразумијева фигуру хармоничног противурјечја „у којој је задати смисао супротан ономе што је казано“ (Ковачевић 2000: 115). Обједињујући утицаје класичне грчке философије (Сократ, Аристофан) и савремене њемачке философске мисли (Кант, Фихте) Ф. Шлегел наводи да се „романтичарска иронија“ као философски метод реализује тако што се „речи и дефиниције померају изван домаћаја њихове уобичајене употребе, чак до тачке на којој се ломе, преламају“. (в. о томе у: Бошковић 2008: 30–43) Правећи дистинкцију између ироније и хумора Анри Бергсон (1993) дефинише иронију као „оно што би требало да буде, претварајући се да верујемо да је то управо оно што постоји“, док Ж. Женет (2002: 207) тврди да иронија „доноси антифразу на чињенички суд, а хумор на вредносни“. Иронија је, дакле, појава која умногоме надилази област проучавања стилских фигура и функционише у језику и мишљењу.

Фантастично као жанр најпрецизније дефинише Цветан Тодоров истичући да је оно увијек смјештено на граници између два жанра, чудесног и чудног, те да „*traje samo onoliko koliko i neodlučnost zajednička čitaocu i liku, na kojima je da odluče da li ono što oražaju potiče ili ne potiče od stvarnosti kakva ona jeste prema opštem mišljenju*“ (Тодоров 2010: 42).

У раду ћемо најприје указати на наративне поступке засноване на неподударању тачака гледишта (уп. Успенски 1979) који су средства изражавања апсурдно комичног, ирационалног и ироничног у Матијевићевом роману. Они се реализују у три типа корелацијских отклона од тачке гледишта, и то у међуодносима концептуалних позиција – главног лика, свезнајућег приповједача и читаоца – 1) неподударање становишта лика и читаоца; 2) неподударање становишта наратора и лика и 3) неподударање тачке гледишта наратора и читаоца. Потом, у другом дијелу рада бавићемо се хиперболом, чија употреба резултује иронијом или је пак средство за постизање чудесног.

### *Иронија условљена нейодударањем тачака гледишта*

По мишљењу Ј. Делића, са Матијевићем, у српску прозу, долазе „неки нови ђаволи“, а он постаје Булатовићев насљедник, али у исто вријеме и близак сродник европске књижевности, „од Раблеа и Маркиза де Сада у Француској, до Гогоља и Булгакова у руској књижевности“ (Делић, 2018). „Метастазираним апсурдом“ у који урањају сви његови јунаци, „више лутке, више приказе и карикатуре, него стварни ликови“ (Пантић према РС, 120) Матијевић жанровски закорачује у свијет ироније, тачније, по Фрајовој методолошкој подјели у категорију *иронијског жанра*, гдје је јунак по моћи слабији од читао-



ца (в. о томе у: Фрај 2005: 45–46). И јунак и читалац у Матијевићевом роману Р. Ц. *Неминовно*, најприје се, управо по Тодоровљевој парадигми разумијевања фантастичне књижевности, колебају између *чудној* и *чудесној*. Потом, јунак по природи слабијега склизне у стварност и природним законима оправда необичну појаву, *јосћварности* је, и тим се поступком определијели за – *чудно*. Читалац пак новим правилима природе озакоњује необично и ступа у жанр – *чудесној*. Будући да се фантастично заснива на заједничкој неодлучности читаоца и лика, њихове различите концептуалне позиције и избори у Матијевићевом роману, те *неојравдано јравдање* натприродног, својствено Неминовном (лику), заправо се преламају и прожимају, те од фантастичног творе – иронијско. Томе свједочи и наредни ексцерпирани примјер:

R. C-ova mršava ženica zvala se Ranka, ali su je svi zvali Veki, zato što su mislili da je veštica. Često bi i on u tu glupost poverovao pošto su ručkovi koje je spremala bili neukusni, jednom je u čorbi našao krilce slepog miša, po ceo bogovetni dan je šaputala vradžbine, a umela je i da leti na metli, međutim, na kraju bi odagnao tu mogućnost. Ovo je vek prosvetčenosti i u njemu, *neminovno*, ne mogu živeti veštice, zaključio bi R. C. Letenje na metli, koje je Veki ponekad upražnjavala, pravdao je njenom željom za visinama i snovima iz mladosti kada je maštala da postane stjuardesa. Ostale čudne sklonosti supruga nije smatrao da je potrebno da objašnjava. (RC, 13).

У првој реченици наведеног примјера свезнајући приповједач посредно карактерише Циврићеву супругу као вјештицу, употрејевивши глагол у 3. лицу множине (*звали су је Веки зајћо шћћо су мислили да је вјешћица*). Он се дистанцира од општег мишљења о њој. Другом реченицом, тачније лексемом *јлујосћ*, наратор открива Радоманов став о општем мишљењу, али га доводи и у

стање неодлучности. Са једне стране, чињенице показују да она заиста и јесте вјештица, а са друге, он одбацује ту могућност, правдајући је здраворазумским схватањем да је „ово век просвећености“. Надаље, и још једну нестварну појаву (*лећење на мейли*) главни јунак оправдава женином жељом да постане стјуардеса. Будући да јунак антитефразом реагује на чињенични суд и да је задати смисао супротан од онога што је казано, недвосмислено је ријеч о иронији, али и о супротстављању двије концептуалне позиције – позиције лика и читаочеве. Читалац, наиме, прихвата чудесно као чињенични суд. Друкчије речено, све што приповједач нуди као онострано, а читалац прихвата, јунак романа оправдава стварним. Са читаоачвог аспекта јунак улази у сферу иронијског, док он остаје у чудесном.

Однос свезнајућег приповједача и лика у Матијевићевом роману такође указују на неподударане идеолошке и фразеолошке тачке гледишта засноване на приповиједању са фразеолошке концептуалне позиције неког одређеног лика, с тим да се тај лик вреднује са неке друге тачке гледишта. Приповједач и лик заузимају исту фразеолошку позицију, али на идеолошком плану, заправо, лик представља предмет ауторовог вредновања, којим се наратор од ње очуђује. Овај поступак јесте „један од типичних средстава за изражавање *ироније*“ (в. о томе у: Успенски 1979: 147–149). То репрезентује и наредни примјер:

Pesme je R. C. prestao da piše onoga dana kada ga je šefica Anđa uhvatila da po marginama službenog lista ređa svoje hijerogliffe. On se uplašio, pa se spetljavao, pa je pocrveneo, pa je poželeo u zemlju da propadne. Ona je rekla hmmm, odmahnula glavom, okrenula se i otišla. Zbog nedoličnog ponašanja na radnom mestu R. C. je tada izgubio deset odsto svog mesečnog dohotka, ali i inspiraciju za poeziju. Taj drugi gubitak je bio stoodstotan i večan. (RC, 16).

Стилогеност прве реченице цитираног одломка почи-ва на инверзији објекта који се нашао у иницијалној рече-ничној позицији, и то испред субјекта и предиката. Ова-кав распоред реченичних конституената подразумева информативну наглашеност онеобичајено позиционираног објекта. „Антевербална позиција објекта у реченици српског језика сматра се отклоном од основног граматич-ко-семантичког реда ријечи. Смјештањем у иницијалну позицију објекат постаје информативни фон реченице, поготово уколико је и предикат финално распоређен.“ (Ђеклић 2021: 31) Лексема *ѝесме* добија статус реченичног фокуса у склопу проширене рематске структуре, додатно онеобичајене уметањем тематског субјекта. Она је, дакле, у центру читаочеве пажње. Нараторова фразеолошка тач-ка гледишта, која се подудара са ликовом, исказана је по-слједњом реченицом ексцерпираног одломка. Идеолошка тачка гледишта и чињенични суд, пак, потпуно се удаља-вају од тог становишта. Приповједач са иронијом нагла-шава и преувеличава Циврићев губитак – *сѝодсѝоѝни и вечни*. Послједња реченица не само што је семантички иронијска него је и хиперболизована.

Међуодноси приповједачеве и читаочеве концеп-туалне позиције у роману остварују се експлицитним и посредним ословљавањем читаоца. Овим поступком на-ратор неочекивано иступа из своје уобичајене позиције и дистанцира се од читаочевог становишта. У оваквим секвенцама *Писац*, „тај стари, свезнајући приповедач“ (РС, 56), обраћа се читаоцу објашњавајући му своје на-ративне поступке, неријетко исмијавајући његово стано-виште или становиште лика, и то најчешће у тренуцима када се читаочева тачка гледишта почне стапати са гле-диштем лика. Читачево идеолошко становиште удаља-ва се од позиције лика и приклања приповједачевом. Друкчије речено, нараторолошком металепсом приповје-дач, прекорачујући границу између фикције и ствар-

ности, прекида читаочеву илузију о вјеродостојности становишта лика. Динамика нараторове позиције у односу на читаочеву доприноси иронији, док је динамика читаочеве позиције условљена гледиштем приповједача карактеристична за гротеску (в. о томе у: Успенски 1979: 176–180). Приповједачева обраћања читаоцу у роману увијек су изненадна, гротескна и комична и у сагласју са Матијевићевом аутопоетичком биљешком: „Јесте и ругање мој начин борбе, али и огољавање стварности и увеличавање и карикирање појава, лица и догађаја из овог времена.“ (Матијевић 2012: 100) Сљедећи примјери то и потврђују:

- 1) Tužan zbog nerazumevanja okoline (dragi Čitalac zna da je to bio problem svih izuzetnih ljudi), R. C. je prestao da se raspituje. (RC, 136);
- 2) Она ће му миловати образе, čelo, bradu, uši, nos, usne... (Mada to od njega niko nije tražio, dragi Čitalac je dodao kosu, veđe, trepavice, vrat i ramena. Time je pokazao da prati radnju romana, što je za svaku pohvalu.). (RC, 129);
- 3) (Pisac je uzeo letvu, okrenuo je na kant i dragog Čitaoca vratio među zgrade. Tvoja uloga je da čitaš, a ne da ometaš, rekao mu je.) (RC, 124);
- 4) Iako ove reči samokritike nisu bile u R. C-ovom maniru, dragi Čitalac u njima nije video ništa neobično, ni zloslutno, pa mu zato Pisac ukazuje na njihov značaj. Tim rečima R. C. je ispoljio sumnju u svoju bitnost, što je prvo vidljivo naprnuće dotad čvrstog ega. (RC, 122).

Први наведени примјер, који репрезентује приповједачев отклон од претпостављеног читаочевог/опште-прихваћеног становишта, остварен је иронијом. Наиме, наратор се користи дедуктивним закључивањем са првом премисом која је заједничка лику и читаоцу – *неразумеванње околине је проблем свих изузетних људи* и другом премисом која припада становишту лика – *Р. Ц. је тужан*

збој *неразумевања околине*, што доводи до конклузије – *Р. Ц. је изузећан човек*. У овом случају, читалац прихвата приповједачеву тачку гледишта којом је речено оно што смислом није задато, дакле – иронично. У четвртом примјеру свезнајући приповједач упозорава читаоца *на њрво видљиво најрснуће Р. Ц-овој доћад чврстој еја*. Читалац се, по нараторовом виђењу, успавао, „упловио“ у лик, прихватио његово мишљење, па га опомиње и опет чини антифразу на читаочево виђење и чињенични суд – а то је да *Р. Ц. има чврстој еја*.

Са нараторолошког аспекта иронијско и иронично значење се у роману *Р. Ц. Неминовно* остварују супротстављањем фразеолошких и идеолошких тачака гледишта између читаоца и лика, приповједача и лика, те приповједача и читаоца.

*Хипербола у функцији иронијској, ироничној  
и фанћасћичној (чудној и чудесној)*

Хипербола је стилска фигура преувеличавања, које подразумејева „неспојивост наведеног и реалног“. (Ковачевић 2000: 115), а њена „stilogenost роћива на својеврсном дијалогу који се успоставља између neutralnog и hiperboliziranog израза, у коме је дошло до замјене сема квантитета“ (Катнић Бакаршић 1996). Оно што везује фантастично и хиперболу јесте чињеница да су „superlativ и preteranost у fantastičном pravilo“ (Тодоров 2010: 90). Однос између хиперболе и ироније почиња на чињеници да се хипербола „kroz druge trope и figure, као metaforu, metonimiju, sinegdohu, antifrazu, uopće ironiju и uzvike рокушава ројачати и опирати се на njih“ (Симеон I, 1969: 475).

У зависности од језичког нивоа на којем се реализује, у Матијевићевом роману су се издвојили сљедећи типови хиперболских структура:

- Структуре са хиперболизованом једном лексемом:  
Stanar se zvaо *Možekonjurepdaiščupa*. (RC, 32);
- Хипербола реализована синтагмом:  
*Najseksepilniji balkanski pisac od Homera pa naovamo*, Vladan Matijević (u daljem tekstu On), sedeo je i pisao. (RC, 161);
- Хипербола исказана реченицом:  
*Na asfaltu je ostalo udubljenje od težine malopre ispuštenog dinara*. (RC, 21); *R. C-ove suze su kapale na ulicu, pa su se u njima davili mravi. Vredni mravići – neplivači*. (RC, 133); *Semafor je nastavio da menja boje, a on je toliko dugo stajao na pešačkom prelazu da su izviđači počeli da ga koriste za orijentaciju, pošto se po njemu, sa severne strane, nahvatala mahovina*. (RC, 135);
- Структуре у којима је хипербола исказана двјема реченицама, гдје је преувеличани израз изречен другом реченицом:  
R. C-ov pogled je pao na džip parkiran ispred stanice i spasonosna ideja mu je sinula. (*Pogled je olubio džip*, ali ništa strašno, trebalo ga je samo malo ispeglati kod limara, onda naneti tanak sloj gita, pa prešmirglati sitnom, pa vodenom šmirglom, i kod nekog farbara, koji ima dobar kompresor, prešpricati.) (RC, 122); Dino je počeo da se smeje, istina kiselo. *Kap kiseline mu je pala sa usana na pantalone i progorela ih*. (RC, 72); Veki je zinula kao peš. *U njenu usnu duplju uleteo je pevac Domingo i prekrio se jezikom*. (RC, 127); *Možekonjurepdaiščupa je tako, skroz neometano, sakupljao ženske gaćice [...]. Fabrika ženskog veša uvela je i treću smenu jer je na tržištu primećena nestašica gaćica, pogotovu crnih, čipkanih*. (RC, 33);

- Хипербола која се реализује на нивоу текста најчешће је ослужена метафором, персонификацијом и кумулацијом:

*Ženska radoznanost ujeda nesrećnu devojku. Slobodanka Kiš se neminovno brani, damskom torbicom udara odvratnu neman po iskeženoj njušci, ali to joj ne pomaže, ova je i dalje grize svojim oštrim zubima. (U R. C-ovoj svesti otelotvorena ženska radoznanost najviše liči na čudovište nastalo ukrštanjem hrčka i dinosaurusa.)* (RC, 47);

Možekonjurepdaiščupa je skočio kao munjom pogođen i zakukao, joj, izvini, gazda, ja ko neki papak zaboravio da te poslužim rakijom. [...] Njihova borba se ubrzo rasplamsala. [...] Možekonjurepdaiščupa je navaljivao, preklinjao i molio, dubio na glavi, stajao na rukama, izvodio kolut napred, kolut nazad, pravio zvezdu, most, tunel, sipao rakiju sebi na kosu, devojčuri u nedra, mućkao je po ustima, [...] (RC, 83) .

Из романа је ексцерпиран само један примјер структура првог типа и односи се на перифрастичну кованицу насталу од фразеолошког израза – *може коњу реи да ишчуиа* → *снажан је*. Иако припада уобичајеним фразеолошким, окамењеним хиперболама, њена стилогеност почива на графостилемском нестандардном спојеном писању лексема у наведеној конструкцији, те чињеницом да се њоме именује један од ликова. Стилигеност примјера другог типа почива на његовом преувеличаном, али и ироничном значењу. Приповједач се, по већ описаним моделима, „рута“ свима (увријеженим друштвеним ставовима, ликовима, читаоцу), па и себи самом, односно исмијава и себе исмијавајући тако и друге. И примјери трећег структурног типа ослужени су бритким хумором, хиперболизовани до апсурда – у *Циврићевим сузама даве се недужни мрави*, а њејово дујо, замишљено сјајање на

семафору *ѿрајало је ѿолико да му се на сјеверној сѿрани ѿијела нахваѿала маховина*. У Матијевићевом роману најфреквентније су потврде четвртог типа. *Differentia specifica* ових структура темељи се на денотативном значењу прве реченице, чије се значење тек наредном реченицом перифрастично развија и хиперболизује, те постаје неподударно са примарно исказаним неутралним значењем. Хипербола која се реализује на нивоу текста као надреченичног јединства неријетко је у блиској вези са другим фигурама. Међутим, оно што је чини семантички доминантном јесте унапријед хиперболизовани израз који се у наставку још више, понекад и климаксно, интензификује. Овај се тип разликује од осталих и по обиљежју чудног или чудесног. На примјер: (Usled toga je poscrveneo, a uši su mu se zapalile. Bio je prinuđen da sa zida otkači ručni aparat za gašenje požara. [...] Belom penom što je izlazila iz mlaznice ohladio je jedno uho, zatim je mlaznicu uperio ka drugom. [...] Sigurno se dive mom besprekorno spretnom rukovanju protivpožarnim aparatom, zaključio je R. C. Velika Guza je prestala da jede, Dino je odložio digitron. (R.C. 75)). Ексерцирани фрагмент примјер је хиперболе која се од а priori ироничног преобликовала у чудно. Такво значење јој је обезбиједила посљедња реченица, којом се фактички потврђује употреба *ѿроѿивѿожарноѿ айарѿѿа за ѿашење од сѿида ѿоцрвењелих ушију*. Од свих наведених типова хиперболе у роману *Р. Ц. Неминовно* најстилогенији су примјери посљедњег, петог типа, који се реализују на нивоу текста и који су најчеће у семантичком сагласју са неким другим стилским фигурама.

С обзиром на то да „fantastična književnost posebno nastoji da opiše njene preterano naglašene oblike, kao i njena različita preoblikovanja ili, ako hoćete, izobličjenja“ (Тодоров 2010: 132), употреба хиперболе у овом жанру, па и у оним граничним – чудном и чудесном – неизоставна је, с тим да у таквом књижевном свијету она прераста у на-



глашено чудно, хиперболично чудесно или пак потпуно „склизне“ у фантастично.

### Закључак

Доминантна обиљежја Матијевићевог романа *Р. Ц. Неминово* (нова верзија), иронијско, иронично и фантастично (чудно и чудесно), у овом раду покушали смо расвијетлити са два аспекта – наратолошког и лингвостилистичког. Наратолошком анализом дошли смо до закључка да се ефекти иронијског и ироничног (и фантастичног) у роману остварују неподудараном фразеолошких и идеолошких тачака гледишта лика, приповједача и читаоца, односно резултат су Матијевићевог изванредног и комплексног наративног поступка. Са лингвостилистичког аспекта, доминантна фигура мисли којом се постижу ови ефекти јесте – хипербола. Са једне стране она је средство којим се постиже иронично, појачава иронијско значење, а судјелује у фантастичном. Са друге пак стране хипербола представља и саму суштину ових феномена, јер све што перцепирамо као фантастично јесте и надприродно, дакле у опозицији са стварним „преувеличано“, а све што је иронично до крајности је неподударно са смислом.

### ЛИТЕРАТУРА

- Бергсон 1993: А. Bergson, *Смећ: есеј о значењу комичног*, превео Срећко Дžамонја, Београд: Lapis.
- Бошковић 2008: А. Вошковић, *Песнички хумор у делу Васка Попе*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Делић 2018: Ј. Delić, *Савремена српска проза*, преузето 10. 1. 2019. са: <https://moravainfo.rs/2018/11/u-trsteniku-predstavljen-knjizevni-portret-vladana-matijevisa/>.

- Хамовић 2018: D. Hamović, *Savremena srpska proza*, preuzeto 10. 1. 2019. sa: <https://moravainfo.rs/2018/11/u-trsteniku-predstavljen-knjizevni-portret-vladana-matijevice/>.
- Катнић Бакаршић 1996: M. Katnić Bakaršić, *Gradacija (Od figure do jezičke kategorije)*, preuzeto 18. 1. 2019. sa: <http://www.stilistika.org/marina-katnic-bakarsic-gradacija>.
- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилска и драматска стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Квинтилијан 1985: М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника*, превео Петар Пејчиновић, Сарајево: Veselin Masleša.
- Марчетић 2018: А. Марчетић, *Savremena srpska proza*, preuzeto 10. 1. 2019. sa: <https://moravainfo.rs/2018/11/u-trsteniku-predstavljen-knjizevni-portret-vladana-matijevice/>.
- Матијевић 2012: V. Matijević, *Метоари, амнезије*, Београд: Službeni glasnik.
- Милановић 2017: Н. Милановић, *Опегди из синтаксиски стилистике*, Источно Ново Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Нортроп 2005: F. Nortrop, *Anatomija kritike*, prevela Gorana Raičević, Novi Sad: Orpheus.
- Симеон I 1969: R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva I*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Тодоров 2010: С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić, Beograd: Službeni glasnik.
- Теклић 2021: Н. Теклић, *Суси стилскички*, Београд: „Филип Вишњић“.
- Успенски 1979: В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd: Nolit.
- Женет 2002: Ž. Ženet, *Figure V*, preveo Vladimir Kapor, Novi Sad: Svetovi.

## СЛИКА БЕОГРАДА У ФЕЉТОНИМА МОМА КАПОРА

### 1. Увод

Момо Капор, „скрушени летописац Београда“ (ХБ, 29), о својој опсесивној књижевној теми и хронотопу умјетничког стваралаштва – Београду – граду-јунаку многих романа и прича, калећи свој књижевни стил, писао је најприје цртице, фељтоне и репортаже у најчитанијим београдским ревијама и новинама тога времена, а потом их објављивао обједињене у књигама огледа (како их је он сам називао) и вјешто уграђивао у своја прозна дјела. Није ни чудо а ни новина да се многи понављају<sup>10</sup> у више књига и романа. Марљивом читаоцу и истраживачу Капорових дјела покатакда се неочекивано укаже по-

---

10 Једна од доминантних карактеристика Капоровог стила јесте и оно што Бранко Стојановић у студији *Момо Капор од цинс-џрозе до џрозе у маскирној униформи* назива „кружењем и удомљавањем текстова“, те напомиње да „та аутоцитатност-аутореференцијалност, у Капоровом случају природна и саморазумљива, много доприноси семантичкој и идејностилској кохезији текста и засад је далеко од тога да делује као да аутор ‘преписује самог себе’ (Стојановић 2006: 56). Стојановић такође додаје; „(...) Све је то из истог лонца! Е, тако је и са Капоровим текстовима: све је то из Капоровог сарајевско-београдског-њујоршког лонца, заправо из пишчеве главе, и залудан је сваки покушај да се, колико-толико, систематизује јављање истородних мотива, тема и начина њиховог литерарног уобличавања и (каснијег) премештања или варирања! Уосталом све је то још један доказ да Капор заиста пише једну књигу” (Стојановић 2006: 59).

зната реченица или читав један аутоцитатни пасус, негдје већ прочитан. Ријеч је о аутентичним капоровским кохезивним ткањима која асоцијативном пређом увезују два књижевна свијета, преплићу два стила (публицистички и књижевноумјетнички) и жанра. И „изненађују познатим“. Иако се Београд мотивско-тематски појављује у више Капорових књижевних остварења, изабрали смо она изворна, фељтонска штива, живописна а бритка, у којима је *Бели Град* тамо гдје није, а није гдје јесте, и јесте што јесте, он је у обично необичним Београђанима, љепотицама са Косанчићевог венца, у калдрми Улице краља Петра, шеширима, укусима хране, трошним кућама, језику, на каменом бријегу изнад Саве и Дунава, између Истока и Запада, у свјетским градовима, у ситницама, у идеји, у духу. Он је јунак фељтона – *Хало, Београд*,<sup>11</sup> *011*,<sup>12</sup> *Исток – Запад*,<sup>13</sup> и *Водич кроз српски менталитет*.<sup>14</sup>

Београдска трилогија, *011*, *Исток – Запад*, *Хало, Београд* појавила се први пут 1991. године у Београду у издању *Просвете* и „спада у сам врх Капорове књижевности, у нешто најерудитније, најцеловитије, најдуховитије што је на српском језику о Београду написано до данас“ (Стојановић 2006: 61). Наслов *011*, како сазнајемо, предложио је Капору Пуриша Ђорђевић, да би касније овај симбол Београда, његов позивни број, постао мотив на многим пишчевим илустрацијама. У двјеста петој и претпоследњој цртици књиге *011*, аутопоетичкој ноти, Капор који је „још увек свој најомиљенији писац!“ (*011*, 159), иронично и квазинадмено открива зашто је требало да напише ту књигу: „Шта ми је друго преостало, сем да седнем за писаћу машину и напишем *011* – књигу о Бе-

11 (ХБ) у: Момо Капор, *Хало*, Београд, Дерета, Београд: 2019.

12 (011) у: Момо Капор, *011*, Дерета, Београд: 2019.

13 (ИЗ) у: Момо Капор, *Исток – Запад*, Дерета, Београд: 2018.

14 (ВСМ) у: Момо Капор, *Водич кроз српски менталитет*, Књига Комерц, Београд: 2017.

ограду и његовим житељима, да бих имао шта да читам преко викенда...“ (011, 159). Директно пишчево обраћање Београду у наслову књиге фељтона *Хало, Београд*, дозивање овога града-јунака са ненормираном употребом номинатива умјесто вокатива, помало објешењачки и враголасто, открива природу њиховог блиског, пријатељског односа. Тако могу разговарати само два добра стара знанца. Ипак, за разлику од наслова, у тексту фељтона, та блискост је неуобичајена, најчешће посредна, измакнута. Понекад се чини да писац посматра Београд и Београђане издалека, као странац. С друге пак стране, он се са Београдом по блискости и једнакости поносно пореди: *У сваком случају, и Београд и ја смо довољно сџари да више не славимо рођендане. Диђао сам одавно од њих руке, али Београд – џај неизлечиви Нарџис, сваке јодине још увек очекује цвеће, јоклоне, честџиџке, џисмене задџџке, новинске уводнике јуне зајриџнуџој дивљења...Како ја само не мрзи?* (011, 9). Корпусу за наше лингвостилистичко истраживање додали смо и *Водич кроз српски менџалиџеџ* у коме се налазе према пишчевим ријечима „приче намењене путницима који долазе и пролазе, о Београду, пуњеним тиквицама, Скадарлији, Ади, ракији, плескавици, шајкачи, београдским девојкама“ (Ђорђевић према Стојановић 2015: 215).

Описи Београда у фељтонима Мома Капора синтетичу, с једне стране, репортерску дистанцираност, ненаметљиво откривање историјских и података које само најстарији Београђани знају, а са друге, распричаност, емоционалност која се пројављује у херцеговачкој, оштрој, патријархалној љубави према овом граду као према најрођенијем, неријетко обојеном осмјехнутим грдњама и мангупским досјеткама. И наравно у дескрипцији која је код Капора у лингвостилистичком смислу утемељена на античким стилским украсима и фигурама у чијој потки јесте онеобичајено преношење слике, ства-

рање илузије, друкчији поглед на свијет. Ријеч је о – поређењу, метафори, персонификацији, таутологији и хипотипози. С обзиром на обимност корпуса а ограничен простор у раду, у анализу смо уврстили (само) примјере са експлицитно наведеном лексемом *Београд*, и то искључиво у структурним ткањима са експресивном и афективном вриједношћу.

## *2. Линівосїилисїичка анализа слике Београда у фељїонима Мома Кайора*

У Капоровим фељтонима Београд се дескриптивно транспонује поређењем, најчешће проширеним.<sup>15</sup> Поређење подразумијева „зближавање, суоднос двију појава, који се темељи на њиховој сличности или подударану у некој особини или својству, и на темељу тога се једна од тих појава сликовито показује тиме што се успоређује с другом“ (Р. Симеон 1969: 100). Оно обавезно садржи поређену јединицу (компаратум), поредбену јединицу (компаратум) и поредбену ријеч (*као, сличан, њоуиї, налик на*, итд.). Основно обиљежје ове семантичке стилске фигуре, по мишљењу већине аутора, јесте сликовитост компарандума, који мора бити јаснији и познатији појам од онога који се пореди, а функција поређења јесте појачавање афективности изражаја (Р. Симеон 1969; М. Ф. Квинтилијан 1985; З. Шкроб, А. Стамаћ 1986; И. Тартаља 1998). У ексцерпираним потврдама из Капорових фељтона лексема *Београд* увијек је поређена јединица, док је поредбена јединица најчешће остварена у форми проширене слике, хипотипозе, што ове примјере чини изузетно стилогеним. Из корпуса су се издвојила два доминантна типа поређења – проширено поређење осложено персонификацијом у

---

<sup>15</sup> О проширеном, сликовитом поређењу види опширније у: Ј. Јовановић 2007: 141–168.

склопу компарандума (1, 2) и хипотипозичко поређење чији компарандум садржи материју/ствар као стожерну јединицу (3). То потврђују наредне потврде:

(1) У зимским месецима Београд изгледа као сѝари, ѝројали ѝосѝодин, који је одавно гуѝао руке од себе и ѝо-ѝионоу у беду и ѝрљавиѝину. Још се увек може наслути-ти како је некад био отмен: подигнемо ли поглед према небу, високо, докле нису могле да досегну блатњаве ули-це и наша урођена немарност и оно што се у говори-ма зове данашњица, видећемо остатке некадашњг сјаја – китњасте фасаде у осипању, бетонске фигуре вила и атланта на куполама, којима су кише и ветрови поотки-дали руке, носеве и земаљске кугле на плећима. Славна имена донатора и задужбина „на ползу отечеству“ пре-крива прљава скрама заборавана.

Топи се снег, па се подмукла паланка увлачи попут кишне глисте у град помоћу свог вековног блата, које је стигло и до самог центра; увукло се у кићене пасаже, у улазе кућа, попело се уз степеништа наших домова, уву-кло нам се у душу.

Бљузгавица, бљузгавица, бљузгавица...(011, 102)

(2) На благом септембарском сунцу, Београд се лењо умива као велики сањиви мачор...

Захваѝи левом шайом Саву – опере Нови Београд!

Захваѝи десном Дунав, па сѝере сиву скраму са старих здања од Калемегдана до Славије.

Сѝресе са себе скеле и ѝокаже својим грађанима да нису тикве без корена; да потичу од Београђана који су умели да подигну палате, које својом неокласичном лепотом могу да се мере са најлепшим зградама Беча и Париза.

Разѝрне, затим, сећања и оѝкрије да су га пола века на-мерно посипали пепелом и чађу као Пепељугу, само да не стигне на велики бал осталих европских градова – само да изгуби памћење и заборави ко је и какав је некад био...

Чак је и нова бакарна купола на Храму Светога Саве позеленела од завидљивих погледа оних који нас воле! Срећом, црква је на време одвојена од државе јер би, сигурно, и она у међувремену пропала, као и толике друге ствари које су биле под државном заштитом. *Београд је ове јесени њолико леј да бих чак и ја радо живео у њему!* (ХБ, 23).

(3) Гледан с воде, *Београд њодсећа на брод који се њреко уића Саве у Дунав ујууио на дују њлвидбу иишезлим њанонским морем*. Његов камени прамац – Калемегданска тврђава, сече таласе ових двеју река. О град се разбијају воде, магле, време и историја. Ретки су градови који имају срећу да им две тако велике и моћне реке спирају сам праг пред који је природа, попут свадбених букета, бацила с неба зелене бусене речних ада. (ВСМ, 14);

Што се тиче језика, иначе, *Београд је одувек личио на њрави вавилонски мравињак*. Сем српског, у њему се вековима равноправно говорио и турски, а шпански је стигао заједно са прогнаним Јеврејима Сефардима и оставио иза себе мноштво чудних речи и узречица. (ХБ, 105).

У првој реченици првог наведеног примјера (1) лексема *Београд* у улози је компаратума и пореди се конструктом *излџедати* као са компарандумом исказаним синтагмом *стиари, њройали њосјодин*. Потом се поређење проширује и продубљује односном реченицом чија стилогеност почива на сликовитом односу фразеолошке глаголске конструкције *дићи руке (од нечеја/себе)* и глагола *њњњнууи*. Иако фразеолошка глаголска структура *дићи руке од нечеја* има значење глагола *одусијати, зайосијавиуи, зайусијиуи* (Ћосић 2008: 414), она се у наведеном примјеру, уско контекстуално условљена, преображава у перифрастичну конструкцију. У томе јој „помаже“ и глагол *њњњнууи*. Београд подигнутих руку са ногама које тону у *беду, њрљавиуиину* и *вековно блаио*, пред очима читалаца израња као лелујава силуета вре-



мешног, отменог господина са шеширом у трошном капуту, подсјећа на титрави, заглушени одбљесак свијеће која спаја земљу са небом. Подигнемо ли поглед високо према небу видјећемо остатке његовог некадашњег сјаја. Капорова слика Београда у *зимским месецима* сва је магловита, кишна, композиција је усправна, перспектива се зракасто шири од доље према горе и неодољиво подсјећа на призоре из филмова Андреја Тарковског. Мемла паланачког духа подрива његове темеље, урива се у пукотине, гамиже према души његових житеља.

На *блаом сејшембарском сунцу* (2) Капоров Београд потпуно је друкчији од оног зимског. Као и у претходном примјеру поређење је оложено персонификацијом. Док се у првом примјеру граду придодају људска својства, у другом он личи на животињу. Лексема *Београд* посредно је, преко глагола *умивајши*, по сличности доведена у везу са сањивим мачором. Као и у претходном примјеру (1) поређење се преображава у цијелу хипотипозичку слику. Њена еспресивност почива на глаголским лесемама (*захвајшиши*, *сјресјши*, *јоказашши*, *разјрнуши*, *ојкриши*) које персонификовано описују шта све Београд чини у рану јесен на бријегу изнад Саве и Дунава. И њихова иницијална реченична позиција их додатно наглашава, али и открива шире рематско језгро. Глаголи овдје имају отварачку улогу. Иако су сликовити изрази у књижевности најчешће статични, обилују придјевима кумулативно нанизаним, малобројним глаголима стања и збивања, ова Капорова минијатура није таква, или боље речено, није сва таква. Она обједињује двије слике – прву статичну, а другу динамичну. Прва је статична – Београд подсјећа на сањивог мачора који се умива. Иако су глаголи у реченицама које слиједе контекстуално семантички подређени глаголу *умивајши*, они ипак граду дају замајак, удахњују му живот, чине да се разбуди, дише, помјера, регенерише, а тако и призоре динамизују. Аутор на крају

екскламативно и шеретски дописује – *Београд је ове јодигне ѿолико лей да дих чак и ја радо живео у њему!*

Поређење уведено глаголом *јодсећаиши* у трећем примјеру (3), гдје је Београд у компаратуму упоређен са бродом који је кренуо на дугу пловидбу ишчезлим Панонским морем, својом експресивношћу прераста у снажну пјесничку слику, један грандиозни лирски пејсаж. На њему је град-брод о чији се прамац разбијају воде, магле, вријеме и историја. Маестралност *сликарској ѿера* у овој хипотипози, уведеној поређењем, Капора с правом уврштава у најдаровитије сликаре Београда.

Персонификација, „очовјечење неживог, тј. приписивање човјекових особина предметима и појавама из неживе природе“ (Ковачевић 2000: 33), у Капоровим фелтонима, као што смо у претходним примјерима већ и видјели, врло често учествује у језичко-стилском осликавању Београда. Ова стилска фигура подразумијева везу двије лексема, а остварује се најчешће у глаголској категорији ријечи. *Очовјечење* Београда у нашем корпусу појављује се у три типа персонификацијских веза – *неживо* (Београд) – *дио ѿијела човјека* (4); *неживо* (Београд) – *људска особина/стање* (5) и *неживо* (Београд) – *илајоли који се односе на човјечије дјеловање* (6):

(4) *Београд на свом длану има жуљеве, има ожилке, поседује чврстину пријатељског стиска руке, снагу опасне песнице, мекоћу миловања. Њејови су ѿрсѿи путеви што воде у бели свет: путеви стари, царски, сељачки, колски, аутомобилски, магистрални и они што пресецају небо исписујући за собом дуге беле пруге. ....* (ВСМ, 12);

(5) *Нећу да чекам са Београдом Нову годину! Београд, уосталом, и не уме да се забавља као други, срећнији градови. После сваке пијанке, он има нейодношљиву їрижу савесѿи.* (011, 74);

- (6) Да ли због климе или тешког карактера, Београд се за Нову годину завлачи у куће и тамо једе тишину, тром и мрзовољан. (011, 74); Београд се буди из другог зимског сна, тромо бауља кроз тамни фебруарски тунел и излази у превремено пролеће што голица ноздрве и чула...(ХБ, 122).

Персонификација у првом наведеном (4) примјеру почива на превођењу неживога у живо посредством лексема са значењем дијела човјечијег тијела. Београд антропоморфизацијом поприма особине човјека. Он има дланове и прсте и на њима ожиљке и жуљеве и чврстину пријатељског стиска руке. Персонификација ове ексцерпиранине потврде не само да је утемељена на антропоморфном свјетоназору већ се реализује и посредством синегдохе. И не само то. Пишчево виђење, односно *очовјечење* Београда, доведено је до краја, до потпуне метаморфозе, он је човјек а не град, јер су његови прсти путеви што воде у бели свет, а не обрнуто, како би то персонификација налагала. Овај град у Капоровој визури има и људске особине, и то оне најтананије. Он има чак и *нейодношљиву їрижу савесїи* (5). Поред ова два врло стилогена типа персонификације, из корпуса смо ексцерпирали и оне који су и најфреквентији, а везују се за транспновање неживога у живо посредством глагола који означавају људско дјеловање (6). У наведеним примјерима овога типа *зимски* Београд, као што то код Капора у претходним потврдама поређења већ видјесмо, тром је и мрзовољан, бауља и завлачи се у куће. И већ се указују два различита лица очовјеченог/оживљеног Београда, оно зимско, оронуло, тромо и тмурно и друго, ведрије и умивеније, прољећно и топло јесење.

У Капоровим фељтонима Београд се најчешће осликава, сагледава и појашњава у саставу структура са непунозначним, копулативним глаголом *диїи*. Односно,

лексема *Београд* се распоређује у субјекатску позицију, а перифрастична конструкција у позицију неглаголског предиката. Иако је таквих примјера у нашем корпусу много, издвојили смо два најстилогенија:

(7) Ништа тако добро не објашњава Београд као ове три речи које изговарамо већ на аеродрому, када се враћамо кући: *Београд је Београд*. У тим речима има љубави, има топлине, има дивљења и осећања да смо безбедни; у њима има среће што се живи на једном тако згодном месту као што је Београд.

Јер ако нисте ништа значајно учинили у свом веку, довољно је већ и то да сте успели да живите у Београду – неоствареном сну многих Југословена. *Београд не воли да се слика*.

*Мрзи ја да њозира. Мрда се. Не исиада лејо на фојо-џрафијама и увек личи на неко друјо месјо.*

Није то Париз који уме да се мази са сликарима. Ни Лондон, који зна да се умиљава фотографима. Ни Рим, што се кити сувенирима.

Ни Беч, згодан да се угравира на пепељару.

Ни Москва, која лепо изгледа када се смести у стаклену куглу са снежним пахуљицама.

Ни Берлин, од којег могу да се направе дивни привесци за кључеве.

Ни Будимпешта, која воли да се нашминкана излежава на шареним тањирима испод топлог риблиг паприкаша.

Ни Истанбул, са зубима од злата.

Ни Атина, камени притискивач за старе рукописе...

Мало је ствари у њему које већ нигде нисам видео. Можда само три: његове реке, небо и људи. Из та три прастара елемента рађа се јединствени дух Београда. (ВСМ, 10); Београд је ипак – Београд! Није нам лако у туђини, када нас притисне носталгија за нашим градом, а још нам је теже кад нас притисну мала и велика нужда! (011, 127);

(8) *Београд није сав у Београду.*

Много већи део *Београда* је у чежњи за *Београдом* која га чини лепшим него што, у ствари, јесте.

*Београд* је у *београдским кафанама* *по свету* у којима се сакупљају „наши“...

„Скадарлија“ у Ричвуду (Њујорк). „Балкан“ у Сиднеју. „Четири брезе“ у Бриселу. „Дара“ у Паризу. „Ла ћоса“ у Каракасу. „Београд“ у Минхену. „Кинг Петар“ у Вашингтону...

*Београд* је у *џреши* на *гну кокшела* „менхейн“ коју управо сише једна срећно удата, осамљена Београђанка што у римском „Кафе Греко“ резимира свој живот – да ли је све то, заиста, вредело толико труда: би ли боље живела да се удала за свог Микија и остала на Вождовцу?

*Београд* је био и у *бриселском ресторану* „Стара Србија“ поред Гранд плаца, када нас је власница Добрила, некадашња „црна дама српске поезије“, питала шта је са песником Бранком Миљковићем, а ми јој испричали како се претворио у споменик на Калемегдану! Запањила се! Како споменик када је она том споменику штопала чарапе и кувала пасуљ када је био потпуно непознат?

*Београд* је и у *Хамилтону* (Канада), где нас један остарели коњички официр краљевске војске пита дува ли још кошава три, седам или двадесет и један дан, а кошаве већ дуго ни за лек... Дојадило јој, изгледа, то што није успела да нас одува са овог брега, па сад цвили и завија тамо негде у руским степама.

*Београд* је у *кућама оних шито су били џринуђени да ја најусти*, поневши са собом понеки његов делић, испресовани калемегдански цвет у хербаријуму, неку књигу, рецепт за мусаку од плавих патлиџана, надимке ишчезлих лепотица и лепотана, фотографију матураната Треће мушке гимназије (школска година 1956–57), мазни београдски акценат, који

није успео да поквари чак ни енглески.

Ни стара Кнез Михаилова, ољуштених фасада и пропалих тротоара са локвама, није више на Кнез Михаиловој! Она је на стопалима остарелих шета-ча, који ни на једном светском булевару нису могли да ухвате корак некадашње „штрафте“.

*Београд је на фојбографијама њокојних мајки, очева, бака и дедова*, који у животу нису путовали даље од Земуна, а сада са слика благо посматрају њујоршку дневну собу по којој се размилео свет што чаврља на седам језика.

*Београд је* тамо где закиселимо макар само једну главицу купуса у лавабоу и од ње савијемо сарме, да се похвалимо Аустралијанцима или Аргентинцима нашом храном.

*Београд је* у начину на који Београђани примају госте по свету; *Београд је* на иконама Светог Николе и Светог Јована, најчешћим београдским славама – иконама које су путовале до Канаде и Новог Зеланда; *Београд је...*

*Београд није у Београду.*

*Београд је* у свим оним Београђанима који још увек не могу или не смеју да се врате. Али, ни ја више нисам овде, већ негде другде, одакле очајнички покушавам да се вратим самом себи...

*Београд није у Београду јер Београд, у сивари, и није град – он је мейџора, начин живота, ујао леданања на сивари.*

*Београд је у идеји која ојлођава свеи иде јод да се пренесе њејов дух.* Он је у неком вицу, у случајном гесту, у урођеној лежерности са којом се примају победе и порази, тамо где је јединица за мерење стила – шарм.

*Београд је* у Прагу на Вацлавским намјестима, где се Чеси буне против глупости, насиља и лажи, четрдесет година после Београда. Дух Београда се расуо

по Варшави, Будимпешти и Софији, као да лаки ехо онога што је Београд извео још четрдесет и осме.

*Београд* је у именима малих Швајцараца, Француза, Швеђана, Немаца и Американаца, чије су мајке Београђанке.

*Београд* је у кажипрсту кад окрећемо 011.

*Београд* је у изразу „без везе“, ма на ком се континенту изговорио.

*Београд* је расуи на све четири сйране свеиа.

Чезнем да једног дана сви ови Београди буду на окупу. (ХБ, 49–52).

Први примјер (7) структура са лексемом *Београд* у функцији субјекта, копулативним глаголом *бији* и именским предикатом остварен је по моделу логичке таутологије –  $A=A$ , гдје се лексема *Београд* уједно нашла и у позицији субјекта и у позицији именског предиката. Овај Капоров примјер одговара Витгенштајновом схватању (Витгенштајн 1960) да свака таутологија припада језичком симболизму, те да ниједна не подражава слику стварности већ дозвољава свако могуће стање. Тако је и у овом примјеру – Београд се аксиомски изједначава са самим собом, а потом се кумулативним низом са анафорским понављањем гл. *имаји* у 3. лицу једине презента и објашњава шта те *речи* значе. У њима *има љубави, има љојлине, има дивљења и осећања да смо безбедни; у њима има среће*. Дакле, Београд је све то, али није и као свако други. Он није ни Париз, ни Беч, ни Москва, ни Будимпешта, ни Берлин. За Капора, Београд је лијеп и скоро неупоредив. Примјер обједињује неколико стилских фигура – таутологију, персонификацију (*Београд не воли да се слика.*), анафорско и полисиндетско понављање. И окончава се конклузијом која истиче његова различовна обиљежја. Београд је омеђен трима есенцијалним, прастарим елементима из којих израња његов дух,

а који га разликују од осталих свјетских градова. То су његове ријеке, небо и људи. На опозицији или боље речено релацији (јер суштинске опозиције и нема, већ само поређења по различитостима) материјално/духовно, писац најприје кумулативно гомила мноштво ситница, бјелосвјетских дрангулија у којима Београда нема, предмета по којима се други градови препознају, те их доводи у релацију са оним што Београд јесте. Београд је сав етеричан, духован, не воли да позира, љепота Београда је неухватљива.

И у другом примјеру (8) непунозначни глагол *диџиџи* представља спону између лексеме *Београд*, у синтаксичкој функцији субјекта, и именског предиката<sup>16</sup> исказаног приједлошко-падежном конструкцијом. Прва реченица установљена је на одричној вези између субјекта и именског предиката, тј. одричном облику 3. лица једнине презента глагола *диџиџи*, док је у свим наредним реченицама, умноженим и реализованим у паралелним реченичним везама, копулативни глагол *диџиџи* у потврдном облику. Оно у чему Београд није, у првој реченици, а није сав у себи, јесте у осталим реченицама – *расуџи на чеџири сџирани свџиџа* – у бриселском ресторану, у Хамилтону, на старим фотографијама Београђана који су га морали напустити, на обући београдских шетача. Београд је, дакле, свугдје у свијету гдје су се настанили његови некадашњи житељи. Реченица – *Београд није у Београду*, из перспективе актуелног реченичног рашчлањивања, рефренски се као тема понавља три пута. Трећи пут њоме се отвара рематско језгро, упућује на информативно тежиште цијелог примјера, Капор поентира – *Београд није у Београду јер Београд, у сџивари, и није џрад – он је мџџафора, начин жи-*

---

16 О именском предикату исказаном приједлошко-падежним конструкцијама типа – *Београд је у београдским кафанама* – види у М. Ковачевић 2007: 123– 124.



вои̑а, у̑ао̑ иледања на с̑ивари и идеја која о̑илођава свети̑ иде̑ јод се љренесе ње̑ов дух. Као и у претходној потврди у везу се доводе материјално и духовно, али се актуелизује и просторни однос овдје/тамо, Београд/свијет. Док у првом (7) анализираном примјеру Капор одговара на имплицитно питање шта је Београд, у другој (8) потврди он даје одговоре на питање гдје је Београд. Имајући у виду смисаоне односе у структури везаног текста, оба наведена примјера почивају на дедуктивном принципу закључивања – од општег ка појединачном, од апстрактног ка конкретном. Инвокативне реченице *Бео̑раг је Бео̑раг* и *Бео̑раг није сав у Бео̑рагу* – имају отварачку улогу, у њима су појмови општег карактера који се даље у тексту разлажу и конкретизују. Посматрано и из перспективе смисаоних релација Београд је апстрактни појам који се најприје самим собом, таутолошки, објашњава, а затим и појединачно одређује и идентификује по принципима различитости и истости – са другим(а).

Иако су у Капоровим фељтонима, са лингвостилистичког аспекта, слике Београда примарно и доминантно реализоване посредством проширеног поређења, таутологије и хипотипозе, фигура најчешће употријебљених у садејству, из корпуса смо ексцерпирани и примјере који се могу подвести под неколико структурних типова метафоре (види о томе у: Ковачевић 2000: 19–39). У поређењу са осталим семантичким фигурама које нам је корпус понудио, потврда метафоре у вези са лексемом *Бео̑раг* је најмање. Разлог томе је пишчево већ очигледно становиште да је Београд и сам метафора, дух и идеја. Као такав, он се апстрактнијим и не може објаснити. Копулативну (9), апозитивну (10), хифенску (11), лексичку (12) и поетску (13) метафору репрезентују наредни примјери:

- (9) Гледајући ове призоре, капије и балконе, човек може и да чита историју Београда и његових градитеља,

сазнајући да овај *град није реја без корена*, већ да у њему постоје многе цивилизацијске наслаге. (ВСМ, 126);

- (10) У сваком случају, и Београд и ја смо довољно стари да више не славимо рођендане. Дигао сам одавно од њих руке, али *Београд – њај неизлечиви Нарцис*, сваке године још увек очекује цвеће, поклоне, честитке, писмене задатке, новинске уводнике пуне загрцнутог дивљења...

Како га само не мрзи? (011, 9);

- (11) Ти људи, који и поред свега остају у *свом граду-раскрићу ветрова*, све док га историја руши и сатире у пепео прекривајући земљом и наслагама лишћа трагове ранијих насеља и ишчезлих цивилизација, кадри су да увек изнова подигну свој град, лежерно и без великих претензија – град по мери човека. Град који неће застрашити путника-намерника својом величином, али ће га стотину невидљивих нити заувек привезати за своје срце. (ВСМ, 11);

- (12) Тако живе у различитости Сава и Дунав, свако за себе... Али када се сретну, запене од радости сусрета, док их са висине, с филозофским миром, посматра *Бели Град*... (ВСМ, 16);

- (13) Људи одрасли *на каменом брећу* испод тако узбудљивог екрана морају да буду широког геста, бурних нарави и променљиве ћуди. (ВСМ, 11)

Копулативна метафора, настала докидањем поредбене ријечи, садржи метафоричко *јестие* које „изједначава“ појам у субјекту са појмом у предикативу. Потврда (9) овог структурног типа метафоре, посредством одричног облика копулативног глагола (*није*), доводи у везу Београд са *рејом без корена*. Конструкција у предикативу

фразеолошког је карактера и означава особу без поријекла. Значење је, дакле, транспоновано преко фразеологизма, а употреба баш овог израза умјесто денотативног примјеру додаје ноту ироније.

У реторичкој теорији о метафори као скраћеном пређењу копулативна метафора би представљала први ниво сажимања, а апозитивна други. У том смислу она настаје елиптирањем копуле, гдје предикатив заузима синтаксичку позицију апозиције. Умјесто копуле у ексцерпираним примјеру (10) нашла се црта и интонативно издвојила метафорички израз *ѿај неизлечиви Нарѿис*. Дедуктивним принципом закључивања Капор увијек појашњава изречено. Овај пут то чини мултипликацијом хомофункционалних јединица у кумулацијском низу у коме набраја шта све то Београд прижељкује за свој рођендан. И у овој потврди, као што то код Капора обично бива, преплиће се више стилских фигура, што резултује детаљним описима, фином нијансирању, живописним, колоритним сликама.

Метафоризација Београда остварује се и у полусложеничким хифенским структурама. „То (...) спајање именица нема само формални карактер, оно сугерише прерастање ‘двопојма’ (неметафоричког и метафоричког) у један појам, чиме се још више него у апозитивној метафори потиру семантичке компоненте различитости између уједињених појмова. „ (Ковачевић 2000: 26) Принципом зближавања неметафоричког појма *ѿрад* и метафоричке синтагме *раскрѿиће веѿрова* настаје у ексцерпираним примјеру (11) хифенска метафора *ѿрад-раскрѿиће веѿрова*. Метафорички фокус *раскрѿиће веѿрова* у овој потврди двоструко је кодирано. Најприје се односи на денотат са значењем мјеста гдје се сударају разнострани вјетрови, а потом и конотативно на мјесто на коме се сударају војске и народи. Ово друго значење открива наредна синтагма – *све док ѿа историја руши и сайиуре у ѿеѿе*.

Језичку метафору оформљену декомпозицијом сло-  
женице *Београд* у двије лексеме *Бели Град* са промијење-  
ним, одређеним придјевским видом, репрезентује дванае-  
сти (12) ексцерпирани примјер. Иако је ријеч о очигледној  
асоцијативној вези између имплицитног неметафоричког  
појма и метафоричке језичке замјене *Бели Град*, а самим  
тим и узусна и објективизирана, у конкретном контексту  
она прибавља статус поетске метафоре. Београд је *Бели  
Град* не само што је творбено од те двије лексеме сачињен  
већ и зато што је *филозофски миран* и уздигнут, поновно  
сав спиритуалан и неухватљив. Поетском, просторном,  
сликовитом метафоричком синтагмом *на каменом дрећу* у  
потоњем наведеном примјеру транспонује се значење Бе-  
ограда. Као и у претходној (12) потврди Београд је високо,  
наднесен над својим двјема ријекама.

### 3. Закључак

Слика Београда у Капоровим „београдским“ фељто-  
нима *Хало, Београд, 011, Исцок – Зайаг, Водич кроз  
српски менталиити* у стилогеним структурама које са-  
држе експлицитно наведену лексему *Београд* реализује  
се у неколико типова семантичких фигура – поређењу,  
персонификацији, таутологији и метафори. И све пред-  
стављају хипотипозичке слике или су оложене другим  
фигурама. Транспоноване значења у поређењу, у фељто-  
нима, остварује се у структурама са поредбеном ријечју  
*као*, конструкцијом *изгледајти као* и посредством глагола  
*погсећати*. У већини ексцерпираних потврда Београд се  
поређењем *очовјечује* или по сличности упоређује са жи-  
вим бићем (1,2). Поређење у цитираним примјерима има  
отварачку, синтетишућу функцију којом се на почетку  
износи тврдња, да би се потом та тврдња образложила,  
описала. Код Капора слика Београда заиста јесте једна  
цијела умјетничка творевина, најприје пажљиво скици-

рана, фино осмишљена, прецизно контурисана. Али она није само слика, Београд се креће, помјера, живи и осјећа. Језичко-стилско осликавање Београда постиже се и персонификацијом која се не остварује само поређењем, посредно. Семантичким критеријумом издвојила су се три типа персонификацијских веза – *неживо* (Београд) – *дио њијела човјека* (4); *неживо* (Београд) – *људска особина/стање* (5) и *неживо* (Београд) – *илајоли који се односе на човјечије дјеловање* (6). По својој експресивној и емфатичкој вриједности из корпуса су се издвојиле двије текстне минијатуре Београда које почивају на таутологији. Обје карактерише представљање Београда као нематеријалног, духовног, етеричног. Инвокативне реченице у овим примјерима (7, 8) – имају синтетишућу улогу, у њима су исти појмови доведени у апстрактну везу, која се потом у тексту објашњава и примјерима конкретизују. Иако су у Капоровим фељтонима, са лингвостилистичког аспекта, слике Београда примарно и доминантно реализоване посредством проширеног поређења, таутологије и хипотипозе, фигура најчешће употријебљених у садејству, из корпуса смо ексцерпирали и примјере који се могу подвести под неколико структурних типова метафоре – копулативну (9), апозитивну (10), хифенску (11), лексичку (12) и поетску (13). Метафоризација (у ужем смислу ријечи) Београда лингвостилистички је поступак који Капор најрјеђе користи у сликању *града-раскрића вейрова* у београдским фељтонима. Разлог је јасан будући да се Београд, град који се ни по чему материјалном не разликује од осталих градова, доводећи у везу са *дружим*, увијек по духу и идеји разликује. Он је неухватљив и нематеријалан, у њему има свега што и у другим градовима има, но битније је да је он свугдје, као *идеји која оилоћава свей*, понајвише у некадашњим становницима расутих по свијету, у њиховим успоменама. Београд је сав метафора па се метафором не да ни описати. Јер – *Београд је ипак Београд*.

## ЛИТЕРАТУРА

- Јовановић 2007: Ј. Јовановић, О синтаксичким и стилским особеностима изградње сликовите представе (на примеру пословичких поређења), *Српски језик XII/1–2*, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, 141–169.
- Квинтилијан 1985: М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника*, Сарајево: Veselin Masleša.
- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилска и прамајинска стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Ковачевић 2007: М. Ковачевић, *Српски стилске теме*, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Симеон 1969: R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Стојановић 2006: Б. Стојановић, *Момо Кајор – од цинс-џрозе до џрозе у маскирној униформи*, Београд: Рашка школа.
- Стојановић 2015: Б. Стојановић, *Проза џозној Кајора (2000–2010)*, Београд: Свет књиге.
- Тартаља 1998: И. Тартаља, *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Шкроб, Стамаћ 1968: Z. Škreb, A. Stamać, *Uvod u književnost*, Zagreb: Globus.
- Ћосић 2008: П. Ћосић и сарадници, *Речник синонима*, Београд: Корнет.

## СЛИКА САРАЈЕВА У РОМАНУ ПОСЛЕДЊИ ЛЕТ ЗА САРАЈЕВО МОМА КАПОРА

### Увод

*Последњи лет* за Сарајево<sup>17</sup> Мома Капора, написан 1995. године, а објављен 1998. године,<sup>18</sup> јесте својеврсни роман-албум са приповједачки ретроспективно посложеном сликама живота стјуарда Слободана Боба Деспота, „пишчевог двојника и портпарола“ (Стојановић 2006: 263), који се на прослави годишњице матуре у хотелу Јуџославија, у Београду, среће са школским друговима из Сарајева, али и са самим собом. Прелисћавајући албум Деспотовог живота, на прослави која се претворила у „комеморацију родном граду“ (ПЛС, 25), Капор читаоца истовремено вртложно и стрмоглаво води плесним подијумом кроз евергрин мелодије тога времена у извођењу оркестра Носџалџија – *The green, green grass of my home, La vie en rose, Only you, Fascination, Stardust, Living on the frontline, I will survive, I found my love in Portofino, Venti quattro mille baci*, и многе друге. Оне су и називи поглавља Капоровог романа. Иако Капор цртачки спретно описује детаље из Деспотовог раскошног љубавног живота, скице са путовања из егзотичних и европских градова, он тог „лепог и успешног мушкарца на интер-

---

17 (ПЛС) у: Момо Капор, *Последњи лет за Сарајево*, Књига-комерц, Београд, 2004.

18 Роман је најприје самостално објављен у подгоричком Октоиху, а потом у Сарајевској трилогији заједно са Чуварем адресе и Хроником изгубљеног града.

континенталном небу“ (ПЛС, 10), на крају живота и почетку приповијести, приземљује у *Јуџославију*, на скуп „очајних бродоломника“ (ПЛС, 11) из Сарајева, града кога Деспот амбивалентно доживљава. Сарајево је уједно и котлински град „где се тачно не распознаје на ком месту престају светла стрмих махала што се пењу уз брдо, а где започињу звезде“ (ПЛС, 26), али и град коме је „било писано да с времена на време стргне сопствену заводљиву кожу и разголити пред светом крвави сплет мишића, жила и крвних судова, све до самих костију и њихове труле сржи, да истргне запушаче из рупа из којих ће покуљати смрад и тама“ (ПЛС, 22).

Имена ликова (Слободан Боб Деспот, Балкански, Бела), оркестра (*Носџалиџа*), хотела (*Јуџославија*), кћеркиног парфема (*Eternity*), називи поглавља, као и наслов романа јесу „симболотворни амблеми [...] Капорове свеколике уметности приповедања“ (Стојановић 2006: 258). Име романа – *Последњи леџ за Сарајево* – вишезначно је. У денотативном смислу, оно упућује на стварни догађај<sup>19</sup> који је послужио Капору као подлошка за његово писање. У пренесеном значењу, синтагма *јоследњи леџ* сликовито је, у роману, објелодањена Деспотовом игром над животом и смрћу, цеховским плесом касапико, који је подсјећао на „трагику последњег лета галеба“ (ПЛС, 215), у којем је јунак овога романа „раширивши руке попут крила“ (ПЛС, 213), кружио над „Сарајевом у пуном бехару“ (ПЛС, 216), лебдио као дервиши, у магновењу, на

---

19 Као потку за ову књигу Капор је искористио стварни догађај и личност Стеве Попова, pilota ЈАТ-а који је у априлу 1992. године извукао из Сарајева преко 40000 сарајевских Срба, превезавши их у Београд боингом 707. Попов је летио по петнаест пута од Батајнице до Београда како би извукао народ из Сарајева. Најупечатљивији догађају у том надљудском подухвату био је када је једна мајка у страху и пометњи заборавила на аеродрому свог трогодишњег сина.



граници овога и онога свијета док му, на концу, кћеркин прамен косе, што је мирисао на *Eternity*, није заклопио очи и виноу га у вјечност. Наслов романа садржи и лексему *Сарајево*, подређени члан синтагме, у функцији неконгруентног атрибута, која, заправо, представља тематски оквир ове приповијести.

#### 4. Линивостилистичка анализа слике Сарајева у *Последњем лећу за Сарајево*

Све досад у раду ексцерпираних потврде из *Последње леће за Сарајево*, а са разлогом смо их навели баш у овом великом броју, недвојбено указују да је Капоровом роману својствена сликовитост, као начин организације текста, која се остварује посредством метафоре, метонимије, синегдохе, перифразе, поређења, персонификације – доминантних језичко-стилских обиљежја овога романа. Сликвитост као упоришно својство језика романа реализује се у широком структурном спектру, почевши од оних кратких форми, „минијатура“, како И. Тартаља назива тропе поредећи их са развијеним сликама (Тартаља 1998: 132), па све до перифрастичних метафора и алегорија. Капор их најчешће међусобно ослужава, па тако твори цијеле мозаике настале комбиновањем више тропа. У раду ћемо се искључиво бавити лингвистичком анализом слике Сарајева, односно онеобичајеним структурним ткањем (стилематичношћу) и експресивном вриједношћу (стилогеношћу) стилских фигура којима се она објелодањује у овом Капоровом роману.

Родни град Боба Деспота у *Последњем лећу за Сарајево* тематизован је кроз призму јунакове перцепције, одређене личним и колективним искуством. Сарајево се у роману, изузев у наслову, први пут спомиње у синтагми „његов некадашњи град Сарајево“ (ПЛС, 11), и ближе

одређује двама конгруентним атрибутима – *његов* и *некадашњи*, који показују природу јунаковог односа према том граду. То је, дакле, град од кога се на самом почетку приповијести дистанцира, иако му је некада припадао. Перспектива јунака приповијести просторно се мијења и преплиће, па град посматра, доживљава и описује из његовог средишта, одозго или одоздо. Виђење Сарајева „изнутра“ односи се на сцене из Деспотових дјечачких и младалачких дана, када је он живио у том граду и са њим. Сlike сарајевских улица су динамичне и живе, брује од звукова, алаукања, одзвањају од тепсија, миришу на лој, љепљиве су и влажне и одају утисак лавиринта. Кад град посматра одозго, са неба, из авиона, при слијетању, тад је он углавном лијеп, успаван, у колијевци котлине, зелен и драг. Он је над њим замишљен и наднесен. Деспот пак осјећа и његове унутрашње, подземне дамаре и трења, режање и шкргуте. Подземна перспектива предодређена је јунаковим осјећањима. Она произлази из Деспотовог бића и његове саживљености са градом, чији су дух, како то Капор вели, само рођене Сарајлије добро познавале. Слика града је, с једне стране, саздана на техници „колажа и симултаности“ (Владушић 2012: 25), која је својствена модерној књижевности, али је, с друге стране, усидрена у библијској тематизацији града и распета између двије крајности, еманације добра и еманације зла, гдје поглед одозго представља „позицију контемплације“ над градом, а поглед од доле демонизацију града (Пике према Владушић 2012: 26). Говорећи о поетици простора Г. Башлар, прве слике назива топофилијама, „сликама срећног простора“, а друге „просторима борбе“ (Башлар 2005: 23).

Из концептуалне позиције главног лика, и то оне просторне, „одозго“, из авиона, Сарајево је представљено брижно, са нотом носталгије, помало дјечачки и занесењачки:

- (1) Знао је, ма где живео, увек ће му недостајати колевка йрада у койлини *йде се йачно не расйознаје на ком месйу йресйају светйла сйрмих махала шйно се йењу уз дрго, а йде зайочињу звезде.* (ПЛС, 26);
- (2) [...] када би се спуштао из белих облака на аеродром свог родног града). Док би летео изнад йе зелене койлине, размишљао је како предео који је тако волео невероватно личи на њејову йрву љубав: йомало замайљен, йоууљен, љуйко ойасан и влажан, баш као њене срнеће очи што су вириле испод надстрешнице од сјајне црне косе која је уоквирала бледо лице истакнутих јагодица. (ПЛС, 33);
- (3) Гледајући Сарајево из визуре птице [...], Боб није могао да примети ништа чудно на йом шареном йеиху йресеченом блисйавом ошйрицом реке, али када слетеше на потпуно пуст аеродром без иједног авиона, он осети нелагодност помешану са злокобним предосећањем. (ПЛС, 177)
- (4) Бобу се чинило да отима и односи из свог родног града све што може стрпати у авион. Када одвезе унесрећене житеље, вратиће се по зелена дрда, реку и најдраже сарајевске ујлове – можда онај код Койелмановој сйаи, или неки од йоседно драйх мосйова... (ПЛС, 179).

Прва ексцерпирана потврда (1) репрезентује тип метафоре остварене у форми беспредлошке генитивне синтагме са метафоричком ријечју (фокусом) у позицији надређеног члана – лексемом *колевка* – и неметафоричком лексемом у позицији неконгруентног атрибута – лексемом *йрад*. Метафора се проширује зависном реченицом која хипотипозички<sup>20</sup> надопуњује слику града у

---

20 Хипотипоза је фигура која подразумијева живи, сликовити

колијевци, обасјавајући га свјетлошћу која се узноси до звијезда.<sup>21</sup> У другом примјеру (2) Деспотов родни град преименован је, најприје, у *зелену коџлину*, а потом поређењем доведен у везу са *њејовом њрвом љубави* и још сликовитије дочаран њиховим заједничким својствима – придјевима *замајљен*, *џојџуљен*, *ојасан* и *влажан*. Ни ту се Капор не зауставља, но слику Сарајева продубљује још једним поређењем – *баш као њене срнеће очи* – и тако тка читаву таписерију сачињену од украсних орнамената. У трећем цитираном примјеру (3) Сарајево је представљено перифрастично, док у четвртој потврди (4) Деспотов родни град приповједач синегдохски поистовјећује са његовим *ујловима*, *брдима*, *реком*, *мостовима*. У свијести јунака оно је већ распарчано и расуто.

Будући да поетске слике „уопште не трпе мирне идеје, а нарочито не подносе дефинитивне идеје“ (Башлар 2005: 24) и слике Сарајева у Капоровом роману се трансформишу. Сарајево, вољени град, преображава се у Сарајево, град смрти. Представа Сарајева као еманиције зла, проистеклог зла, дакле, не и самог зла, у овом роману реализује се односом између нефигуративне јединице *Сарајево* и фигуративних лексема *џама*, *џројло*, *звер*, *неман махалски дух*. *Превођење* ријечи или мисли са једног на друго значење, односно њихово „изједначавање“ по сличности, гдје „метафоричко *је(сџ)* значи и *није* и *је(сџ)* као“ (Рикер 1981: 8), најбоље објашњава Капоро-

---

опис и остварује се увијек у форми најмање једне реченице. (в. о томе у: Ковачевић 2000: 36)

21 Тумачећи *Последњи лет за Сарајево* и наводећи управо овај примјер, Бранко Стојановић, један од најбољих познавалаца књижевног стваралаштва М. Капора, иронично запажа: „Да је, којим случајем, као што није, написао само ову реченицу, сваки муслимански писац био би примљен у АНУ БиХ. Мада, наравно, још постоји шанса – ако је препише и ако затаји извор.“ (Стојановић 2006: 267)

ву репрезентацију Сарајева, *ајокалијѝички разрушеној ѝрада*, у коме се буди зло, одређену уједно и индивидуалном и колективном перцепцијом овога града. Индивидуалном, која се односи на искуство јунака овога романа, и колективном, која је утемељена на чињеницама у вези са прогоном и страдањима Срба у овоме граду. На самом почетку романа, Сарајево је осликотворено синтагмама *само срце ѝаме и најдубља ѝмуша ѝамној вилајетѝа*:

- (5) Последње године преживели су у самом срцу ѝаме, слушајући сасвим изблиза њено злокобно било. (ПЛС, 16);
- (6) Њихове очи, дубоко усађене у измршавела лица пергаментиране коже, посматрале су га однекуд из најдубље ѝмуше ѝамној вилајетѝа, са оним уморним сажалењем са којим људи који су додирнули само дно патње гладају оне неким чудом неповређене и незреле. (ПЛС, 15).

Иконички карактер метафоре у првој наведеној потврди (5) остварен је у језичкој форми беспредлошке генитивне синтагме антропоморфнога типа (в. о томе у: Ковачевић 2000: 35) у којој се виђење свијета тумачи посредством имена дијелова човјечијег тијела. Декодирање пренесеног значења у овој потврди можемо представити наредним моделом: *неметафоричка јединица Сарајево = метафоричка јединица срце + неметафорички оквир ѝаме = неметафоричка јединица мрачно мјестѝо, ѝакао*. Стилוגеност другог цитираног примјера (6) почива колико на превођењу значења толико и на експресивној, архаичној лексици – лексеми *ѝмуша* и окамењеној метафори *ѝамни вилајетѝ*. Довођењем у контактну позицију два метафоричка фокуса са истим значењем, поготово у форми зависне синтагме, продубљује се и интензивира њихово значење.

Представљање *Сарајева* као мрачног подземног мјеста, града-пакла остварује се у роману и адвербијалном одредбом за мјесто – у *іроїлу*. Поновним двоструким превођењем посредно се доводе у везу тај град и мјесто пакла:

- (7) *Доле у іроїлу*, светлуцајући сумпорастим испарењима, дубоко и шумно, режала је наново разбуђена звер и варила жртве које је прогутала тога дана. Бобу се чинило како чује шкргут њених црних зуба и као да до њега, чак горе на небу, допире њен смртоносни лојави задах. (ПЛС, 191).

Просторну изванјезичку логичку метонимијску везу између денотата, засновану не на принципу аналогije као код метафоре, већ на подударности денотата, репрезентује наредни примјер:

- (8) Тада *Чаршију* обузимају они прастари напади свеопштег лудила. Из колико, до јуче, љупких шадрвана уместо воде шикну млазеви крви, а из хамама и безистана, из текија и ханова, покуља задах смрти уз заглашно алакање имама и алаукање жена које ударају у даире, таламбасе и тепсије, док се стрме махале обрушавају у град, гребући му европски премаз. (ПЛС, 22).

Ексцерпирани примјер (8), и то његова прва реченица, припада једном од најфреквентнијих типова просторне метонимије, засноване на релацији *назив насељеној мјесту* → *сјановници тјоја мјесту* (в. о томе у: Ковачевић 2000: 48–51). Метонимијска лексема *Чаршија* одговара неметонимијској синтагми *људи из Чаршије*. У наредној реченици она се, као што то код Капора обично бива, хипотипотички проширује и прераста у једну цијелу дескриптивну представу мозаички сачињену од низа апокалиптичких сцена. Преображавање „сличног у исто,

упркос разлици“ (в. о томе у: Рикер 1981: 212), остварује се у неколико семантичких равни у наредном примјеру:

- (9) У тим неочекиваним, брзим и подмуклим напади-ма Боб је веома рано открио друго, йодземно лице Сарајева, које никада није ступало у отворен сукоб ни са ким. Њихов циљ није био да победи, него да понизе изабрану жртву, да оставе у њеној души заувек срамни ожиљак. Понижење је било најубојитије тајно сарајевско оружје. У йом ојаком и йойуљеном махалском духу са дубоким коренима у йурском земану рафинирані зла, жртви се одузима чак и последње право да достојанствено, носећи своју судбину, оде чиста са овога света – она се пре тога мора докраја упрљати и унизити најподмуклијим начинима и средствима – од лажне срдчности на самој ивици ругања, преко добровољног одрицања од свега што јој је драгоцено и свето, све до улагивања целату који ће је докрајчити. Та висока школа подмуклости, која је Бобу била позната још од младалачких дана, са улица, игранки, стадиона и корзоа, као да је чекала свој прави тренутак да се појави из тамне сенке привидног благостања овога града што је био саздан на лажи и притајеном, добро сакривеном насиљу покрај кога су Сарајлије мирно пролазиле не желећи да се мешају, као да га и не примећују. Ако би га и запазили, тврдили су да се зло, свакако, дешава некеме ко га и заслужује и да је непристојно мешати се у то. (ПЛС, 128).

Лексема *Сарајево* је у подвученом и курзивом маркираном дијелу примјера у позицији неконгруентног атрибута и представља неметафорички оквир беспредлошке антропоморфне синтагме са метафоричким фокусом исказаним лексемом *лице*. У даљем дијелу наведеног примјера (9), ова метафора се усложњава, али и конкре-

тизује. У односу на њу претходна метафора, условно речено, постаје неметафорички израз, а наредна се трансформише у метафору у језичкој форми синтагме са жарриштем исказаним синтагмом *махалски дух*, која и сама садржи метонимијску компоненту – *махалски* – насталу супституцијом знакова, односно специфичним типом елиптирања неметонимијске синтагме *људи из махале*. Аналогно томе, махалски дух јесте дух људи који живе у махали. Наредне реченице хипотипозички експликују претходне метафоре лексемама које детерминишу дух сарајевске махале – *лажна срдачност*, *улаивање целашу*, *скривено насиље*. Њихови коријени, како Капор запажа, леже у турском земану. Стилогеност цијелога примјера подстакнута је и употребом турцизама.

Најупечатљивије слике Сарајева у роману јесу управо оне у којима га приповједач доводи у везу са *усјаваном немани*. Међутим, треба нагласити да не постоји ниједан примјер гдје се овај град по аналогији изједначава са чудовиштем. *Усјавана*, *џиновска*, *џириџајена звер* се налази испод града, испод његових темеља. Ово су уједно и најфрекветнији примјери у роману:

(10) *Та џириџајена звер* знала је мировати и по пола века.

У мирна доба *ојлашавала се џонекад џодмуклим режањем* или *џојмулим блеском у ујлу очију некој сасвим обичној човека у џролазу*, у изненадном тупом ударцу песнице у каквој случајној градској тучи или процеђеној псовки. Њено притајено постојање осећале су само рођене Сарајлије – они други што би долазили у овај заводљиви град нису примећивали ништа необично. Рађале су се генерације, живот је текао својим током, град се умивао и дотеривао за олимпијске свечаности, а испод темеља на којима је саграђен, непрекидно *је режала џириџајена звер* чије присуство, мада је пуних тридесет година живео по свету, непрестано осећао Слободан Деспот. (ПЛС,



23); У једном једином блеску он схвати да се она њодземна звер пробудила и да лагано али сигурно пузи ка аеродрому. (ПЛС, 177);

(11) Показивали су прстом иза себе, очију наливених стравом, у котлински град испод њих, као да од ужа-са губе моћ говора и као да се ради о некој џиновској немани која хоће да их поново усиса у своје ждрело њуно баруњној сумњора, крви и сѡерме. (ПЛС, 22);

(12) Док се сада сећао те давне пролећне ноћи у Сина-новој текији, Боб је био више него сигуран да је у том језивом магијском кругу било уписано све што ће се касније догодити граду Сарајеву и несрећној земљи Босни. Дервиши су својом игром славили и будили сарајевску усѡавану звер, а оне давне игле претвориле су се данас у светлеће куршуме и зраке ласерских нишана, које су избушиле и испробадале Бобов родни град. (ПЛС, 190).

Први примјер (10) из овог тематског круга пред-ставља и мјесто у роману гдје се први пут лексема *Сараје-во* замјењује метафоричком синтагмом *њриѡајена звер*. Метафоричност језика Капоровог романа, која повремено достиже и висок степен поетизације, упознаје нас и са унутрашњим асоцијативним нитима пишчевих мисли. Показна замјеница *ѡа* анафорски упућује на антецедент „као да је том граду било писано да с времена на време стргне сопствену заводљиву кожу и разголити пред све-том крвави сплет мишића, жила и крвних судова, све до самих костију и њихове труле сржи, да истргне запушаче из рупа из којих ће покуљати смрад и тама“ (ПЛС, 22), а потом се и додатно појашњава. Експресивну вријед-ност ова потврда умногоме дугује и ономатопејским глаголима који подражавају урлике пробуђене немани. Она је, као што рекосмо, под градом, али се њено прису-

ство пројављује и у изненадном „потмулом блеску у углу очију“ некога случајног пролазника. Дух зла, укотвљен у темељима овога града, живи и у неким његовим становницима. Откривањем семантичких слојева аналогично, дошли смо, заправо, до стожерне неметафоричке јединице, изведене из метонимијске лексеме, описане моделом: *īrag* → *људи у īragу*. Други примјер (11) утемељен је на поређењу, стилској фигури насталој суодносом „двију појава који се темељи на њиховој сличности или подударњу у некој особини или својству“ (Р. Симеон 1969: 100), чије је основно обиљежје, по мишљењу већине аутора (Р. Симеон 1969; М. Ф. Квинтилијан 1985; З. Шкреб, А. Стамаћ 1986; И. Тартаља 1998), сликовитост компарандума, који мора бити јаснији и познатији појам од онога који се пореди. Функција поређења јесте појачавање афективности изражаја. У ексцерпираној потврди поређење се остварује у форми зависносложене поредбено-начинске реченице са субординираним везничким спојем *као да*, и то уз потврдни управни глагол, што подразумијева да је реализација радње зависне реченице или нереална или само неизвјесна. Будући да појмови доведени у везу у поређењу имају и даље своје самостално значење, *Са-рајево* и *нека циновска неман* су појмови који сапостоје, и то у поредбеној форми одређеној реализацијом нереалне радње. Тиме су они, заправо, још у посреднијој, семантички дистактној вези. На поредбено-начинску надовезује се још једна зависна реченица која садржи три синегдохске јединице *баруџни сумџор*, *крв* и *сѣрма* у саставу синтагме *ждрело љуно баруџној сумџора*, *крви* и *сѣрме*, која садржи и нужни синтаксички услов, квантификативни детерминатор (в. о томе у: Ковачевић 2000: 63–64). Оне контекстуално условљено асоцирају на рат, убиства и силовања, управо оне појмове које Башлар изједначава са

просторима мржње и борбе<sup>22</sup>. У трећем ексцерпираним примјеру (12), који репрезентује Сарајево као простор мржње, откривају се и разлози пробуђеног зла метафорички представљеног као *йриџајена звер*. Цијела слика је помало мистична – дервиши, ред мухамеданских свештеника, чије име на персијском значи „онај који прелази границу“, дакле, прекорачује у духовни свијет, онострано, иглама буде ту *сарајевску усџавану звер*. Те исте игле, у Деспотовом магновењу, на посљедњим страницама романа, пробадају и његово срце. Сарајевска звијер је пробуђена, јунак романа је мртав.

### 5. Закључак

Сликовитост као упоришно својство језика романа *Последњи лејџ за Сарајево* Мома Капора најјасније се огледа у слици Сарајева, простору под знаком *доживљене актуелности*,<sup>23</sup> сабране у јунаковом искуству и актуелизоване буђењем *йриџајене звери* 1992. године. Представа Сарајева је дволика. Оно је истовремено и вољени град из младалачких дана, зелена котлина у бехару налик првој љубави – простор среће, али и мрачно мјесто – простор мржње. У роману је представљено из три просторне перспективе јунака – *изнуџра*, *одозіо* и *одоздо*. Виђење изнутра подразумијева описе свакодневног живота у Сарајеву, сјећања на дјетињство и младост. Носталгично промишљење о Сарајеву задато је концептуалном позицијом одозго, са неба, из авиона. Тада је родни

---

22 „Ти простори мржње и борбе могу се проучавати само уз позивање на ужарене материје, на слике апокалипсе.“ (Башлар 2005: 23)

23 Ријеч је о синтагми коју је користио Г. Башлар да објасни просторе који нису проживљени само у прошлости већ су и надаље живи и актуелни. (Башлар 2005: 138)

град Слободана Деспота зелена колијевка обасјана звијездама. Сарајево као простор гдје обитава зло описано је одоздо, из гротла и његових мрачних дамара. У раду смо се бавили лингвостилистичком анализом слике Сарајева, односно стилским фигурама посредством којих се она остварује. А то су поређење, метафора, метонимија, синегдоха и хипотипоза. Поређење је реализовано у структурама са глаголом *личийи*, те у форми зависносложене реченица са субординираним везничким спојем *као да*. У роману доминирају метафоре у форми беспредлошке синтагме, те поетска метафора и хипотипоза, као најсликовитија структура са метафоричним потенцијалом. Метонимија је реализована по моделу просторног преношења, а синегдоха по моделу дио → цјелина. Најстилогеније и најфреквентније су потврде у којима се комбинује више тропа, творећи тако комплексне метафоричке слике града Сарајева.

## ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Umetničko društvo „Gradac“: Čačak – Beograd.
- Владушић 2012: S. Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Službeni glasnik: Beograd.
- Квинтилијан 1985: M. F. Kvintilijan, *Obrazovanje govornika*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилистика и прамајицка стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Рикер 1981: P. Ricoeur, *Živa metafora*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Стојановић 2006: Б. Стојановић, *Момо Кајор – од цинс-џрозе до џрозе у маскирној униформи*, Београд: Рашка школа.

Симеон 1969: R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Zagreb: Matica hrvatska.

Тартаља 1998: И. Тартаља, *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Шкроб, Стамаћ 1968: Z. Škreb, A. Stamać, *Uvod u književnost*, Zagreb: Globus.

---

---

СИНТАКСОСТИЛЕМЕ РЕДА РИЈЕЧИ  
ОФОРМЉЕНЕ УПОТРЕБОМ ЦРТЕ КАО  
ПОСТИНИЦИЈАЛНЕ ПАУЗЕ У РОМАНУ  
*ТОП ЈЕ БИО ВРЕО* ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

О роману *Топ је био врео* Владимира Кеџмановића најприје су писали књижевни критичари (В. Арсенић 2008, С. Ђирић 2009, Т. Брајовић 2009, Б. Босиљчић 2008, М. Цревар 2008). Казивали су нам о ратним страхотама фактографски и фотографски низаним у роману, опажаним из перспективе једанаестогодишњег дјечака занујемјелог од праска гранате која му је убила родитеље и отупјелог од непрестаног страха; о жртвама и злочинцима, начину приповиједања, структури реченице и текста, драматичности фабуле; еуфорично су га величали, или неоправдано умањивали његову вриједност. А потом, са научног, лингвостилистичког становишта о роману су писали и лингвисти. М. Ковачевић, тако, издваја неке од најбитнијих стилско-језичких карактеристика овога романа: „начине структурисања реченице; начине преносења туђег говора; начине (етно)језичке диференцијације носилаца управног говора и начине графостилемских онеобичајења текста“ (Ковачевић 2012: 276), док С. Миловановић (2012) анализира типове и функције елипсе у овом Кеџмановићевом роману. Од доминантних структурно-стилских карактеристика у дјелу издваја се још и поступак осамостаљивања постиницијалном паузом којим се творе синтаксостилемске структуре чију ћемо стилематичност и стилогеност проучавати у овом раду.

„Поступком осамостаљивања најчешће се изолују другостепени (зависни) реченични конституенти. Међутим, у одређеним синтаксичким и семантичким ситуацијама, поступцима интонационог издвајања чланова реченице запетом или цртом, обухваћени су и првостепени реченични чланови.“ (Милановић 2017: 36) Лингвостилистичким поступком осамостаљивања творе се и синтаксостилемске структуре у којима се постиницијалном употребом црте као експресивне паузе информативно и стилистички издвајају и наглашавају дијелови реченице наведени иза ње. По дефиницији се може рећи да су ове структуре дијелом настале и поступком интензивирања јер се код њих „употребом посебних формално-граматичких средстава, један или више реченичних чланова истиче (наглашава) и смисаоно и емфатички.“ (Ковачевић 2000: 325) Сви уочени примјери оформљени овим поступцима утемељени су на антепонирању везника или везничко-интензификаторских конструкција који су или раздвојени употребом црте или је црта позиционирана иза њих. Консултована литература у вези са овом темом упућује само на мишљење Љубомира Поповића, који у поглављу о распоређивању помоћних ријечи у складу са граматичко-семантичким распоредом ријечи у српском језику укратко наводи да „антепозиција функтора у односу на пуновредни део реченице, односно њихова иницијална позиција у реченици, омогућава да се употребом експресивне паузе иза зависног функтора поентира пуновредни део. Но експресивна пауза се може употребити и испред зависног функтора – за истицање зависне реченице у целини.“ (Љ. Поповић 2004: 241) Поповић, међутим, не објашњава који се синтаксички члан тачно наглашава употребом црте као постиницијалне паузе. У овом раду издвајамо следеће типове отклона:

- Структуре изведене употребом црте као експресивне паузе иза саставног везника и сложене



парцелацијом, гдје везник *и* спаја реченице (1) или синтагме (1.1.):

Лежао сам под снијегом. И снијег је био хладан. И бољеле су ме уши. И трнули су ми зуби. **И – почео сам да се гушим. И – у очима су ми сијевале муње.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 25) и За њима је ушао још један човјек. У шареној униформи. **И – са дужом машинком.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 66).

- Структуре оформљене употребом црте као експресивне паузе која је постпонована супротним везницима *али* и *нећо*, те додатно осложена парцелацијом (2):

И не малтретирају народ. **Него – праве посао.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 105).

- Спојеви настали постиницијализацијом експресивне паузе која уједно кида везе између помоћног и пунозначног глагола (3):

И Велики Ахмо није Салкану одрезао главу. **Него је – приредио велико славље.** Код Салкана. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 139).

- Конструкције настале употребом црте иза везника на почетку реченице и његовог наставка у саставу везничко-интензификаторских спојева (4):

Па мајка почне да псује. Али тихо. Себи у њедра. Мировне преговоре. **Али – и пјесме о браниоцима града.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 16).

- Конструкције настале употребом црте иза антенираног везника и везничког споја *као да* (5):

И она је уз јецаје почела да се смије. Али не на силу. **Него – као да** је изгубила разум. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 13);

- Структуре у којима је зависна реченица у инверзији омеђена цртама, при чему је, уједно, и инцијални везник и главна реченица одвојена од зависне (6), те структуре у којима су адвербијалне одредбе, такође, издвојене цртама (6. 1.):

*Али – кад сам њодијао кайке* – снијег ми није упао у очи. *И – није мирисало на креч и прашину.* (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 108) и *И – сайлићући се о сјуушћене њанијалоне* – за њима потрчао. *И – њрчећи* – викао (...) (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 138).

Први тип онеобичајења у реду ријечи настао постиницијалном употребом стилске паузе, и то иза саставног везника *и*, карактерише информативна наглашеност садржаја наведеног иза паузе, а биљежимо га у сљедећим примјерима:

- (1) Тада је мајка увукла рамена. *И* погнула главу. ***И – стварно заћутала.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 99); Ја сам остао у ходнику. *И* гледао их. ***И – нисам знао шта да радим.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 11); Лежао сам под снијегом. *И* снијег је био хладан. *И* бољеле су ме уши. *И* трнули су ми зуби. ***И – почео сам да се гушим.*** ***И – у очима су ми сијевале муње.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 25); Онда сам примијетио гомиле сунђера. Који је излетио из кауча. *И* претворио се у безобличну гомилу. ***И – више није могао да се препозна.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 28); Говорио је јасно и полако. ***И – све сам разумио.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 36); Мајка и отац су се правили паметни. (...) ***И – заборавили да се никад не зна с које стране ће да запуца.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 40); Одскочио сам од кауча. *И* готово га ударио челом у нос. ***И – у грлу ми је закрљало.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 56); А када је прочитала реченицу у којој тетка пита за мене – почела је да рида. ***И – није могла да заврши читање.***

(В. Кеџмановић, ТЈБВ, 58); Већ је била зима. И било је јутро. **И – није пуцало.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 65); И дружила се са комшиницом Шевалом. **И – почела да облачи одјећу моје мајке.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 81); И тихо се спуштао у фотељу на развлачење, поред Кенановог кревета. **И – падао у сан.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 83); И био је огроман. И глават. **И – жестоко је потегао из боце.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 96); Амер је подигао боцу. Потегао. **И – опет ми је пружио.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 101); И – опет сам почео да се гушим. **И – у очима су ми опет сијевале муње.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 108); Кенан је сједио у фотељи. **И – играо видео игрицу.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 111); У писмима су се комшиници Тиџи по сто пута захваљивале. А мене – грлиле и љубиле. **И – преклињале комшиницу Тиџу да ме, како зна и умије – пошаље за Београд.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 129); Скочио је са столице. Кенан. Којем је досадило да чека шта ће да се деси. И који се – још прије него што је напунио осамнаест – отргнуо. **И – напустио подрум.** И стан. И зграду. И парк испред зграде. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 149); Онда је Милан нагло устао од стола. И отишао у собу са ормаром. И легао у кревет. **И – покрио се по глави.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 157); И онда ме је загрлио рукама које дрхте. **И – почео да рида.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 189); Успут сам покупио неколико заборављених гранчица. **И – стигао кући на вријеме.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 195); И даље је била приљубљена уза зид. **И – очи су јој и даље биле затворене.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 202).

Наведени примјери указују на иницијализацију саставног везника *и*, и то у парцелацијом исцјепканим

реченичним структурама,<sup>24</sup> тако да се парцелат, који почиње везником *и*, директно наставља на претходну реченицу. Везник *и* као и остале координиране везнике убрајамо у граматичке конекторе. Ови везници у тексту имају двије улоге – они и повезују и развијају.<sup>25</sup> (Силић 1984: 111) С обзиром на то да је у ексцерпираним примјерима употреба овога везника условљена реченичном парцелацијом, везник и повезује парцелисане реченице. Карактеристика свих наведених потврда овога (1) типа јесте посебна, стилистички маркирана, зачудна употреба језика. У Кеџмановићевом роману у коме је наратор или, боље речено, перцептор догађаја ратом уплашени дјечак, низови оваквих реченица испрекиданог даха у сагласју су са његовим страхом од рата и осјећајем безнађа. Структуре са везником смјештеним на почетак реченице долазе као надинформација, као још једна болна спознаја. Постиницијалном паузом ремети се природан начин излагања, прави се неприродна пауза, застаје, у ишчекивању нове информације. Овај тип реченица у Кеџмановићевом дјелу одзвања као рафал, потреса мисли. Или их бар тако доживљава читалац. Наративни поступак за који се

---

24 О парцелацији као начину структурисања реченице писао је М. Ковачевић у раду „Језичка слика рата у роману *Топ је био врео* Владимира Кеџмановића“ гдје наводи да су парцелисане реченице неупоредиво бројније од непарцелисаних у овом Кеџмановићевом роману. „Парцелацијом су тако захваћени и субјекат, и објекат (прави и неправи), и атрибут (конгруентни и неконгруентни), и апозиција, и предикатски апозитив, и сви семантички типови адвербијалних одредби и допуна.“ Па тако, и готово сви типови независних и зависних клауза. (Ковачевић 2012: 278)

25 Ј. Силић објашњава ову двојаку улогу граматичког конектора *и*. Он повезују реченице уколико их чини и смисаоно независним, односно уколико и једна и друга развијају главну тему. Овај конектор може имати и искључиво стилистичку функцију и онда као везно средство није релевантан. „Такви *и*“, каже Силић, „називамо стилистичкорепризним *и*“.

писац одлучио могао би се означити као кинематографски, а приказане сцене су лишене било каквог уплива емоционалности. (Ћирић 2009) Дјечак је „ниједи, објективни посматрач који је успоставио својеврсну емоционалну дистанцу према свему што га окружује, готово се препуштајући токовима судбине“. (Ковачевић 2012: 285) Његов говор није маркиран „специфично тинејџерским језичким карактеристикама“. (Ковачевић 2012: 282). За то постоји више разлога, а сви су, опет, у вези са тако честом употребом црте у постиницијалној позицији и испрекиданом, парцелисаном реченичном структуром. Уколико пођемо од Витгенштајнове пропозиције да језик преодијева мисао. „И то тако да се по спољашњој форми одјеће не може закључити о форми одјевене мисли; јер је спољашња форма одјеће направљена с посве друкчијим намјерама, а не ради тога да покаже форму тијела.“ (Л. Витгенштајн 1987: 63), јасно нам је да је дјечаков језик резултат дјечијег, перцептуалног, прелогичног или беспојмовног мишљења. Језичке структуре, заправо, представљају пресликане слике објективне стварности које нису повезане по принципу узрочности, већ заједничког афекта. То је одлика периода „конкретних операција“ коју Ж. Пијаже издваја у *Коиницивној теорији* као фазу која претходи периоду апстрактног мишљења, и посве се разликује од ње. (Пијаже 1990) Елементи слике као „модела стварности“<sup>26</sup> представљају елементе реченице, па су реченице заправо конекторима увезане слике. Везник *и* је формална спона између слика/реченица која им не дозвољава им да се распу и покидају. Те слике су збијене, сажете, исцјепкане, управо какве су и одлике конкретног

---

26 Л. Витгенштајн у *Трактату логичко-филозофском* наводи сљедеће ставове у вези са појмом *слике*: „Слика представља стање ствари у логичком простору, постојање и непостојање стања ствари. Слика је модел стварности. На слици предметима одговарају елементи слике. (...) Слика је чињеница.“ (Витгенштајн 1987: 35)

мишљења код дјеце тога узраста. „Конкретно мишљење одликује *шенденција сажимања*, при чему се временски и просторно неспојиви догађаји и предмети доводе у непосредну везу; затим, *шенденција йомерања*, при чему се изоловани део неке целине поистовећује са целином.“ (Антонијевић и др. 1985: 158) С једне стране, дјечакове емоције су заробљене страхом, првобитном, урођеном људском емоцијом, док су, с друге стране, његове нанизане визуелне и аудитивне представе, заправо, одлика фазе когнитивног развоја дјеце тога узраста.

Да бисмо могли сагледати информативне вриједности, односно одредити информативно тежиште у овим синтаксостилемама, морали смо обухватити цијели контекст, па смо у анализу укључили и све претходне реченице које се нижу и везују за посљедњу која почиње везником иза кога слиједи експресивна пауза. Установили смо да је у већини случајева фокус на цијелој цртом издвојеној реченици, а рематски дио увијек исказан предикатом, изузев у структурама у којима је дио рематског језгра поновљен у парцелату, те представља тематски дио у саставу линеарне реченичне структуре. Нпр:

Па ми се у води нашло читаво тијело. ***И – читаво тијело је почело да ме боли.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 207);  
Паркет је мирисао на креч и прашину. ***И – био је прекривен прашином и кречом.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 26);  
Полугола дјевојка имала је смеђе очи. ***И – њене очи нису биле зачуђене.*** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 180).

Структуре изведене употребом црте као експресивне паузе иза саставног везника и ослужене парцелацијом, гдје везник и спаја чланове синтагми (1.1.) а не реченице, налазимо у наредним примјерима:

(1.1) Слушао сам експлозије. И замишљао зидове који се руше. Прашину. И малтер. ***И – крв.*** (В. Кеџмановић,

ТЈБВ, 153); И обукли ми војничке гаће и поткошуљу. И дуге војничке гаће. **И – војнички џемпер. И – шарену униформу.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 213); За њима је ушао још један човјек. У шареној униформи. **И – са дужом машинком.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 66).

Парцелисани дијелови и у овим структурама наглашавају испрекидан ток мисли, с тим што у овим спојевима кидају синтагматске везе. Наравно, информативни акценат почива на парцелисаном и цртом осамостаљеном атрибуту. Ријеч је, дакле, о двоструком поступку осамостаљивања.<sup>27</sup>

Потврде типа (2) истоветне су и по својим информативним, али и стилистичким вриједностима потврдама типа (1) јер су једнако оформљене, двама поступцима осамостаљивања, с тим што их разликује употреба другог везника, *али* и *нећо*. На примјер:

---

27 Онеобичајене структуре настале употребом постиницијалне паузе уочили смо и у дјелима Д. Михаиловић (Кад су цветале тикве) и М. Лалића (Зло прољеће). Овај тип стилистички маркираних структура унеколико се разликује од претходна два јер није сложен парцелацијом, која директно утиче на информативну битност појединих синтаксичких јединица. То доказују сљедећи примјери: А онда наиђе на целу групу, заједно с Апашем – и никога и не пипне. (Д. Михаиловић, КСЦТ, 58); Одмакнем се ја сада и – клима је већ друга. (Д. Михаиловић, КСЦТ, 39); Дунух сукљај дима према Маљу, управо према Вилујевом колу наврх њега, и – не знам шта ми би да баш то упитам (...) (М. Лалић, ЗП, 17); Плаћају чланарине, дају прилоге, купују хартију за штампање летака, а пуше из туђих кутија и носе продрте ципеле и – једва чекају шта ће коме поклонити. (М. Лалић, ЗП, 45); Долази и пролази и мијења облике и – љепота зато не може бити трајнија, а успомена је да нас мучи све док се не спусти лијени спокој и погаси све од чега видљивост долази. (М. Лалић, ЗП, 45). Наиме, у описаним структурама, информативни акценат, а и експресивни био је на свим елементима цртом осамостаљене и постпоноване структуре, док је у примјерима овога типа, информативно тежиште управо на ријечи која је смјештена иза експресивне паузе, без обзира коју она синтаксичку функцију врши у реченици.

- (2) *Али – нисам био на душеку. Него – поред душека.* На паркету. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 26); *И – прво у устима и грлу, а онда и у грудима и стомаку – почело је опасно да ме пече. Али – нисам се загрицнуо.* (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 100); *И не малтретирају народ. Него – праве посао.* (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 105); *Ни комшиница Муневера ништа није рекла. Али – није ни јела.* (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 61).

Спојеве настали постиницијализацијом експресивне паузе која уједно кида везе између помоћног и пунозначног глагола (3) издвајају се од претходних по друкчијој употреби стилске паузе. Наиме, у ранијим примјерима, пауза је слиједила непосредно иза везника, док у примјерима овога типа она раздваја помоћни глагол и пуновриједни глагол, тако да директно утиче на кидање веза у саставу предикатских структура, што сложених, што простих насталих од сложених глаголских облика. То описују наредни примјери:

- (3) Сада, у стану – у својој кући и на свом каучу – мајка у дланове ништа није прошаптала. *Него је – почела да јеца.* (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 11); *Па сам – почео да излазим напоље.* У почетку – само испред улаза у зграду. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 81); *Комшија Хасан није знао да пушим. Или је – глумио да не зна.* (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 131); *И Велики Ахмо није Салкану одрезао главу. Него је – приредио велико славље.* Код Салкана. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 139); *И сваки пут се враћао све мршавији. Али је – и долазио и одлазио – са осмијехом.* (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 172); *Али, више није стајала. Него је – сједила.* (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 202).

Дакле, овакве стилематичне структуре наглашене су промјеном и падом интонације иза помоћног глагола, што ремети структуру цијеле реченице. Посебно



упечатљив примјер, изражајан и у семантичком смислу, посљедњи је наведени. Садржај прве реченице са глаголом *стајајћи* контрастован је иницијалном употребом супротног везника *нећо* и паузом између енклитике *је*, и глагола *сјегиди*. Глагол *сјегиди* уједно је и финално позициониран, те тиме још више интензификован. Постиницијалном паузом појачано је антонимно значење глагола *стајајћи* и *сјегиди*.

Употреба паузе која кида јединице у везничко-интензификаторским спојевима описана је у потврдама типа (4):

- (4) Па мајка почне да псује. Али тихо. Себи у њедра. Мировне преговоре. **Али – и пјесме о браниоцима града.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 16); А оца – оца би требало да буде срамота. Не само зато што је неспособан. *Нећо – и* зато што лаже. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 19); Иза затворених врата чуло се како шапућу. **Али – не и шта шапућу.** (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 62).

У примјерима овога типа наглашена је пауза између везника (најчешће *али*) и интензификатора *и* чиме се још више истиче интензификатор и лексеме које су њиме наглашене.

Постоје и везнички спојеви који не одређују врсту дате реченице, него се по својим функцијама приближавају модалним рјечцама. „Такви везници, за разлику од осталих, обично стоје непосредно испред глагола и онда када глаголу претходе оквирни невербални реченични чланови, што указује на то да они нису толико везани за реченицу као целину колико за глагол у личном облику.“ (Љ. Поповић 2004: 250) У вези са постиницијалним осамостаљивањем код кога се цртом раздвајају јединице у везничко-интензификаторским конструкцијама, у чијем саставу се налази и везник *као да*, издвајамо сљедеће уочене примјере:

- (5) Као да није жена браниоца града. Неіо – као да је посљедња. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 123); А онда се тргао. Као да је чуо некакав шум. Или – као да се пренуо из сна. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 188); И она је уз јецаје почела да се смије. Али не на силу. Неіо – као да је изгубила разум. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 13);

Иако је много обичније да се спој *као да* реализује послије антевербалног дијела а испред глагола, у наведеним примјерима биљежимо иницијалну употребу овога везника, с тим што је тематски дио реченице већ наведен у претходној, па је и контекстуално условљен са наредном реченицом. У свим структурама које посједују везник *као да* установили смо да он најчешће упућује на нешто недоречено или дјелимично нејасно, или је „употребљен да означи да се ради о утиску или нечем неизвесном, привидном или нестварном“. (Љ. Поповић 2004: 250)

Напосљетку наводимо и структуре типа (6) у којима је цртама одвојена зависна реченица у инверзији, и од иницијалног везника, и од главне реченице:

- (6) Али – кад сам њодиіао кайке – снијег ми није упао у очи. И – није мирисало на креч и прашину. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 108); И – мада је и даље њекло – више се нисам осјећао непријатно. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 102); И – иако није било њуцњаве са дрда – у читавој згради до јутра нико није могао да спава. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 140); И – само шііо сам се њоіео – зачуо како неко виче. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 208); И – када је изіледало како ће заједно са сііолицом да њадне – некако је успио да сачува равнотежу и сјео. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 198); И – када би дошли до њољскоі клозейіа – углавном су ћутали. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 190); И – да је нисам видио на враііима њеноі сііана – ни је је не бих препознао. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 155); И – ако би се нашао у близини –

Един је заводио ред. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 142); И – када су они оишли – Фићо је почео да претјерује. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 137).

Овом типу припадају и структуре са (6. 1.) осамостаљеним адвербијалним одредбама:

- (6. 1.) И – сајлићући се о сјушијене ѿанѿалоне – за њима потрчао. И – ѿрчећи – викао (...) (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 138); И – одмахујући ѿавом – наставио да вози. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 219); И – иза заклона – у ѿолумраку – угледао двојицу људи. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 209); И – ѿо обичају – углавном је ћутала. (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 186).

Типове синтаксостилема оформљених употребом постиницијалне паузе класификовали смо у шест група у зависности од врста структура и типова независних везника који су обухваћене овим поступком. Типови (1) и (1.1.) односе се на структуре са везником *и*, па тако издвајамо: структуре изведене употребом црте као експресивне паузе иза саставног везника *и* осложене парцелацијом, гдје везник *и* спаја реченице (1) или синтагме (1.1.). Потом слиједе спојеви са супротним везницима *али* и *нећо* у структурама оформљеним употребом црте као експресивне паузе која је постпонована супротним везницима *али* и *нећо*, те додатно осложена парцелацијом (2). Постиницијална употреба паузе својствена је и спојевима насталим постиницијализацијом експресивне паузе која уједно кида везе између помоћног и пунозначног глагола (3), затим конструкцијама посталим употребом црте иза везника на почетку реченице и његовог наставка у саставу везничко-интензификаторских спојева (4). Тип (5) карактерише употреба црте иза антепонираног везника и везничког споја *као да*, док шесту групу одликује употреба црта испред и иза зависне реченице у инверзији, односно, иза иницијално распоређеног везника,

а испред главне реченице; и у структурама у којима је цр-тама осамостаљена адвербијална одредба (6. 1.).

Сви класификовани типови синтаксостилема оформљених употребом постиницијалне паузе показују структуре са нетипичном интонацијом и реченичним ритмом. Остваривањем пауза „нелогичних“ за ток реченице, усмјерава се пажња на битне реченичне елементе. Закључићемо да је Владимир Кеџмановић језичко-стилским поступком осамостаљивања и наглашавања употребом постиницијалне паузе, уосталом, као и свим другим структурно-семантичким особинама романа показао, не само сав ратни хаос, растурене породице, покидане удове и животне нити, него је дословно, зачудним језиком, представио и окамењени унутрашњи свијет једанаестогодишњег дјечака. Са становишта реда ријечи, а уједно и актуелног реченичног рашчлањивања, ова стилистичка употреба црте у постиницијалној позицији директно утиче на распоређивање информативног тежишта, које је најчешће позиционирано непосредно иза ње, без обзира на то о ком синтаксичком конституенту је ријеч.

## ЛИТЕРАТУРА

- Пијаже 1990: Ž. Pijaže, *Psihologija deteta*, Sremski Karlovc, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Антонијевић, Љ. Ерић, М. Игњатовић и др. 1985: Miroslav Antonijević i dr, *Psihijatrija*, Beograd, Zagreb, Medicinska knjiga.
- Витгенштајн 1987: L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Psiholosophicus*; s uvodom Bertranda Russella, Sarajevo, Veselin Masleša.
- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилистика и прамајтика стилских фигура*, Крагујевац, Кантакузин.

- Ковачевић 2012: М. Ковачевић, *Линївосїїилисїїика књи-  
жевної йїексїїа*, Београд, Српска књижевна задруга.
- Милановић 2017: Н. Милановић, *Оїледи из синїїаксо-  
сїїилисїїике*, Источно Ново Сарајево: Завод за уцбе-  
нике и наставна средства.
- Поповић 2004 : Љ. Поповић, *Ред речи у реченици*, Чигоја,  
Београд.
- Симеон 1969 : R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih  
naziva I/II*, Zagreb, Matica hrvatska.



## СТИЛ ДРАМЕ





ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ДРАМЕ  
ШТА ЈЕ ТО У ЉУДСКОМ БИЋУ ШТО ГА ВОДИ  
ПРЕМА ПИЋУ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

1. О драми „Шћиа је ѿо у људском бићу  
шћио ѿа води ѿрема ѿићу“

Драмски текст Душана Ковачевића *Шћиа је ѿо у људском бићу шћио ѿа води ѿрема ѿићу*,<sup>28</sup> објављен 1976. године, иако филмски оживотворен и екранизован 1980. године у *Поседном ѿрејману*, остварењу Горана Паскаљевића, један је од оних о којима је са књижевнотеоријског, театролошког и лингвистичког аспекта најмање писано, а ипак заслужује посебан лингвостилистички третман. Елементи метатеатралности о којима говори З. Милутиновић у студији *Мејшћеаѿиралносћ – Иманенћина ѿоећика у драми ХХ века*, оивичени „самосвешћу сценског књижевног дела“, не само да су унутрашњи већ и обликотворни елементи драме *Шћиа је ѿо у људском бићу шћио ѿа води ѿрема ѿићу*, која почива на „метатеатралној располућености лика“ (в. о томе у: Милутиновић 1994: 8), а осмишљена је као комад о комаду. На самом почетку, паратекстуалним елементом, поднасловом – *документарна ѿредсћава* – аутор нас уводу, али и преводи из свијета драмског текста у свијет представе, која настаје садејством аутора и позоришних умјетника. И то нимало случајно. Ова драма и јесте комад у и о комаду, у којој је

---

28 (ШЉБ) у: Д. Ковачевић, *Драме I, Шћиа је ѿо у људском бићу шћио ѿа води ѿрема ѿићу*, Лагуна, Београд, 2018.

др Константин Илић и *persona dramatis* и творац представе, и аутор и редитељ, и глумац и, условно речено, говорник пролога. А он је и сама представа. То потврђује на самом почетку и попис учесника у драмском комаду који чине, на првом мјесту, др Константин Илић, управник санаторијума „Стеван Чаркић Бели“, а потом и група бивших алкохоличара, ниједан појединачно именован, већ опет заједнички детерминисани докторовим именом – „лечени и излечени у поменутом санаторијуму, а под надзором, руководством и старатељством др Константи-на Илића“.

Као што су и пацијенти под докторовим старатељством, тако је и цијела представа, омеђена темом лијечења пацијената од алкохолизма, „једне од најстрашнијих болести у историји људског рода“ (ШЉБ, 2018: 241), у његовој власти и писана његовим језиком. Сачињена је од дванаест поглавља-сцена од којих седам представљају „Случајеве“ изабране из медицинског досијеа доктора Илића. Испод пописа ликова, *Уочи њредсјаве*, налазе се и упутства и наредбе које издаје лично др Илић о свим пратећим елементима представе – улазницама, маркицама посвећеним борби против алкохолизма, изложби умјетничких фотографија бивших алкохоличара под називом „Био сам у паклу“, дидактичким плакатима о штетности алкохола („Алкохол је непријатељ сваке породице, чак и ако сте самац“), скулптурама антиалкохоличара и алкохоличара које алкохоличаре у поређењу са здравима представљају као „насмрт болесне“, па чак и класичној музици која ће се са разгласа пуштати прије и после представе, и на крају, наравно, наређењем да је точење алкохола у фоајеу строго забрањено. Уколико, с једне стране, посматрамо доктора Илића као творца представе, све су ово паратекстуални елементи, док, с друге стране, они заправо представљају метатеатралне начине осмишљавања сценског књижевног текста тако

што, утичући на његову самосвијест, доводе у везу сценско и стварносно, а то се првенствено огледа у интеракцији драмских ликова и публике, као и у поетолошким, експлицитним исказима доктора Илића о самој представи. Он је назива документарном, а у првом обраћању публици објашњава и зашто. Лијечени алкохоличари окупљени око позоришне секције „играју своје животе или животе бивших болесника“, а представа је документарна јер казује „истините приче“, „позоришне исповести“ и „кратке биографије појединих пацијената“ и више је „опомињућа прича“ но игра.

Другим ријечима, метатеатралном подвојеношћу лика, доктора Константина Илића, сукобљавају се, али и преплићу позоришна илузија и стварност, ни у једном тренутку тиме не нарушавајући фикционалност драмског дјела. Ова црнохуморна комедија настала подражавањем живота, гдје се некад не зна гдје и кад живот престаје, а позоришни рефлектори пале, представља стварност за себе, замишљену и преувеличану, изображену из перспективе доктора Илића, који, ушавши потпуно у лик спаситеља, на себе ставља скоро алазонску комедијашку маску, наступа из позиције ауторитета и моћи, судбински усмјерава животе својих пацијената, а посматрано из перспективе савременог тренутка, неодољиво подсјећа на мотивационе говорнике, месије нашега доба. Уједно, он непогрешиво демонстрира Слотердијево философско становиште о лекару као човјеку моћи: „Лијечник заузима страну живог тијела насупрот лешу. Будући да су жива тијела извор свеколике моћи, помагатељ тијела постаје човјек моћи. Утолико из помагатеља самога постаје нека врста моћника, јер он задобива удио на централној сили располагања свих моћи на власти, моћи над животом и смрти других.“ (Слотердијк 1992: 265). И не само то, изабравши санаторијум као мјесто радње драмског дјела и лијечење од алкохолизма као његову

тому, те Константина Илића као љекара који се пред публиком преображава у власника живота и смрти, Душан Ковачевић заправо бира и једно од шест кардиналних подручја цинизма,<sup>29</sup> односно једно од шест великих подручја вриједности којима је цинизам одавно овладао, а то је подручје медицине. Тиме а priori улази у свијет бесконачних могућности језичке реализације хумора јер тих шест основних подручја цинизма међу којима је и медицина, по Слотердијковом схватању, „представљају главна бојна поља узвисивања и унижавања, идеализирања и реалистичких дезилузионирања. Хуљење и похваље, иронизирање и поруга ту посједују своје највеће просторе за игру.“ (Слотердијк 1992: 299). С друге пак стране, из фукоовске перспективе и његовог тумачења простора, Д. Ковачевић једну хетеротопију замијењује другом, санаторијум/болницу као хетеротопију отклона са потенцијалом моћи преклапа са позориштем као хетеротопијом лијепога, гдје оно са својом правоугаоном сценом и свјетовима у садејству јесте заправо представа свијета у малом, или у овом контексту – огледало нашега друштва.

Са лингвостилистичког аспекта драма *Шта је то у људском дићу што ја води према нићу* обилује многим стилским фигурама и стилемама међу којима се истичу по својој експресивној вриједности и структурном ткању – стилске фигуре хармоничног противурјечја, семантичке фигуре које почивају на синонимији смисла, фигуре изневјереног очекивања, потом фигуре у форми конструкције, фигуре понављања и фигуре мисли. Све оне поткрепљују и подражавају урнебесни свијет доктора

---

29 У својој философској студији *Критика циничкога ума* Питер Слотердијк дефинише шест кардиналних цинизама – војни цинизам, цинизам државе и моћи на власти, сексуални цинизам, цинизам медицине, цинизам религије и цинизам знања. (в. о томе у: Слотердијк 1992: 217–296)

Константина Илића омеђен преувеличавањем и противурјечностима. Будући да се у језику драме огледа и њено биће, он га највјеродостојније и приказује. Маничан је, експламативан, одсјечан, препун крилатица и афоризама, неочекиваних обрта, изневјерица, динамичан је, жустар, а у говорној карактеризацији докторовог лика – надмен, ироничан и подругљив.

## 2. Доминантна линѝвосѝилисѝичка обиљежја драме

Стилске фигуре које на семантичком плану самоочигледно показују одступање од нефигуративне употребе језика, а које су у Ковачевићевој драми и најучесталије, јесу фигуре настале спајањем икомпатибилних лексема на различитим језичким нивоима – а то су оксиморон, антитеза, парадокс и антиметабола. „Хармонична дисхармонија“ из које ове фигуре израстају, уједно је и одлика ове црнотуморне комедије у којој су и актери и њихови животи и френетични методи лијечења доктора Константина Илића апсурдом уобличени. Фигуре семантичког противурјечја у драми Д. Ковачевића остварују се најчешће у форми афоризма. У афоризму форма доминира над садржајем, а одликује је првенствено прегнантност која, по ријечима М. Ковачевића „није ту ради сужавања него управо супротно – ради проширивања смисла“ (Ковачевић 1998: 174). Када се двије семантички супротстављене јединице нађу у форми афоризма, њихова се стилогеност појачава и удвостручује.

Оксиморон настаје уједињењем противурјечности. На структурном плану остварује се најчешће у субординираним синтагмама или у форми субјекатско-предикатских веза са копулативним или семикопулативним глаголима (в. о томе у: Ковачевић 2000: 91–100). Из корпуса смо ексцерпирани примјере оба структурна типа оксиморона:

а) Живели су, углавном, овако: *їраїчно сложно!* (ШЉБ, 258); Забележио сам безброј *различїїих* судбина са *сличним* крајем...(ШЉБ, 252); Кафана је једино место где одлазите *свако вече* „*їоследњи їуї у живоїїу*“. (ШЉБ, 240); Случај у кафани „*Код браїа јединца*“ (ШЉБ, 270); Ја сам овде само један *сувишно неоїходан човек*. (ШЉБ, 291)

б) За столом седе мајка, отац и син. *Мали је већ велики*. (ШЉБ, 258); Устаје као да није пао и *жив се удио*. (ШЉБ, 294).

Посљедња наведена потврда првог типа (а) оксимо-ронских структура (Ја сам овде само један *сувишно неоїходан човек*. (ШЉБ, 291)) настала је семантичко-функционалним уједињењем два значењски противурјечна појма која су се нашла у саставу субординиране синтагме са конруентним атрибутом као подређеним чланом, исказаним прилогом *сувишно* и надређеним чланом изреченим придјевом *неоїходан*, а све у склопу именског предиката – *један сувишно неоїходан човек*. Изговара је наравно доктор Илић, лажно умањујући свој значај у лијечењу алкохоличара након што је *снаїом Воље*,<sup>30</sup> *їом неизмерном силом*, учинио да столица лебди и нестаје пут звијезда. Контрадикторности из којих израста и у које ураћа личност доктора Илића огледају се и у реченицама које слиједе: „Пре или касније цео свет ће схватити да сам ја једини способан да ову мисирску зграду домислим

---

30 Слотердијк (1992: 266) наводи да један од три разлога моћи љекара лежи управо у снази воље, воље за животом. „Воља за животом, покретачка сила сваког оздрављења, у случају озбиљних обољења осјећа се угроженом властитим двојбама. Гдје се тенденција живота бори с умирањем, болесник треба савезника, чијој безрезервној заклетости на живот може вјеровати. Тако болесник пројцира самозацјелјивачке снаге свога тијела на лијечника [...“

и опленим, уз вашу несобичну помоћ! Хоће да направе Вештачког Човека!? Па ништа лакше, господо!“ (ШЉБ, 291). Лексеме и синтагме којима је окружено наглашено, емфатичко *ја* доктора Илића, а које осликавају његову манично умишљену личност, која се пропиње, као што видимо, и до Божјег престола, јесу *цео свећ*, *ова мисирска зграда*, те глаголи *оћленић* и *домислић*. Све је, дакле, у озрачу лажног месије др Илића, који још увијек није препознат у *целом свећу*, васељени дакле, и који једини посједује тај дар да санаторијум, који је из његове концептуалне позиције проминацијом постао мисирска зграда – Обећана земља – домисли и оплени. Дакле, створи и држи један свијет, као и сам Сведржитељ. Јасно је да је цијела наведена докторова реплика – и својеврсна хипотипозичка хипербола.

Док се оксиморон остварује у субординираним синтагмама и у субјекатско-предикатским везама са копулативним и семикопулативним глаголима, *ћарадокс* се реализује у реченичним или надреченичним структурама. То репрезентују наредни примјери:

в) Алкохол је непријатељ сваке породице, чак и ако сте самац. (ШЉБ, 240); Прво ми је рекао да смо *ћријатшељи из дећињсћива* на шта сам му ја одговорио: „*Можда смо ћријатшељи, али сићурно не из дећињсћива јер ја дећињсћиво нисам имао.*“ (ШЉБ, 255); Игњатије се три пута женио, а из три *ћромашена* брака рођена су три *ћоћћена* детета. (ШЉБ, 257).

*Неочекиваним обрћом* настао је други ексцерпирани примјер парадокса у форми афоризма – „Игњатије се три пута женио, а из три *ћромашена* брака рођена су три *ћоћћена* детета.“ (ШЉБ, 257). Семантичка супротност овог парадоксичког афоризма очигледна је. Почива на антонимији придјева *ћромашен*/*ћоћћен*. Његовим семантичким рашчлањивањем испоставља се да није ријеч искључиво

о чистој антонимији. Наиме, синтагма *ѝромашен брак* јесте фразеолошког карактера и има значење разведеног, неуспјелог брака. Супротна њој – *ѝоѝођени брак* – у језику се не употребљава. Међутим, том аналогijом, сопственом логиком која је у сржи свакога парадокса, настала је и синтагма која јој се значењски привидно супротставља, а смислено отвара потпуно нова тумачења. А то су – *ѝри ѝоѝођена деѝеѝа*. Значење антонимног придјева *ѝоѝођена* у наведеној синтагми помало је и неухватљиво, а протеже се од онога биолошког до егзистенцијалног, философског. Дакле од зачетог дјетета до стварнога, правога човјека који је, ипак, из неуспјелог брака постао. У биолошком смислу, овај придјев би могао бити чак и еуфемистичког карактера, а везује се и за жаргонску ласцивну конструкцију – *го-диѝи мейѝак*, а тако и дијете.

На плану форме *анѝимейѝаболу* одликује понављање синтагме или реченице са обрнутим распоредом њихових чланова, гдје они промјеном мјеста мијењају и синтаксичку функцију. Обрнут ред ријечи антимајаболу доводи у везу и са хијазмом као фигуром у форми конструкције. Из драме смо ексцерпирали наредне потврде ове стилске фигуре:

г) Пиће, као и политика, чини немогуће. *Од људи ѝрави живоѝиње, али никад од живоѝиња људе...* Кафане, кафане. (ШЉБ, 266).

Из драме ексцерпирана потврда – „Мрзим жену која није човек и човека који је жена.“ (ШЉБ 2018: 245), у структурном се смислу дјелимично подудару са антимајаболом у којој су се замијениле лексеме у позицији објекта, као и лексеме у атрибутској реченици. Међутим, у првој зависној реченици употребљен је одрични облик 3. лица једнине презента помоћног глагола *јесам*, а у другој његов потврдни облик. То потпуно мијења и значење њихово. Конструкција – *жена која није човек* –



како то грубо рече један Илићев пацијент, потврђује докторову претходну тврдњу да је *важно бићи човек*, да он мрзи жене које нису људи, друкчије речено, било кога ко није добар човек. Промјену значења у овом примјеру не доноси са собом само промјена функције у поновљеној структури већ и дословна супротност употребљених глагола. И још нешто. Опетована конструкција са обрнутим распоредом већ употребљених лексема има и еуфемистично значење. *Човек који је жена* (бићемо поново еуфемистични) јесте човек лабилног карактера. Примјер, дакле, није само антимаболског типа, већ и антитетичког и чак литотско-еуфемистичког.

На семантичком плану *антиијезу* карактерише приближавање супротности, а на структурном – реализација у склопу координираних конструкција:

д) Игњатије крајем исте године бежи преко границе, верујући да *наша земља „неће да ја узме“* и да ће се у *иућем свеиу коначно убићи*. (ШЉБ, 257); *Мене све касно стиже*. *Рођена сам рано*. (ШЉБ, 288)

*Изневјерено очекивање*, скоро незаобилазни термин у савременим лингвостилистичким истраживањима од Р. Јакобсона па на овамо, јесте и доминантни принцип творбе стилских фигура и стилема у драми Душана Ковачевића, и то оних које улазе у састав афористичких исказа. На њему су утемељене не само стилске фигуре семантичке супротности о којима смо до сада говорили већ и афористички искази са синонимском структуром – епимонског, односно парадијастичког типа. Под *ејимомом* подразумевамо синонимски однос у афористичким конструкцијама, и то на структурном плану, у којима се синонимија језичких јединица остварује на различитим језичким нивоима анализе. С друге пак стране, у значењском смислу синонимија у афористичким структурама утемељена је на *парадијасиоли* којом се „раставља

или разликује слично од сличнога“ (Симеон II 1969: 12), па су садржаји заправо семантички супротстављени, а не блискозначни како би се на први поглед могло помислити. (в. о томе у: Ковачевић 1998: 179) То потрђују наредни примјери:

ђ) Игњатије, *сѣтар* четрдесет година, у ствари, *никад и није био млад*. Рођен је у Сомбору, од оца Јакова – испичутуре, испифлаше, испибурета. *Мајке никад није имао*. *Ко ја је родио, и да ли је уојшиће рођен, остѣаће њајна*. Неки људи *ѣврде* да је из *ѣородилишиѣа* изашао сам. (ШЉБ, 256–257); Несрећни Гаврило. Не да му се да постоји ни као биста. Ево, *мрѣав се удавио*. (ШЉБ, 277).

Принцип изневјереног очекивања остварује се и у *аѣросдокеѣѣону*. Од фигура изневјереног очекивања разликује га то што се реализује искључиво на синтаксичком нивоу, док су изрази изневјереног очекивања онеобичајења на свим лингвистичким нивоима. Из драме смо ексцерпирали сљедеће синтаксостилемске потврде овога типа:

е) Основну *кафану* је завршио у родном месту, а онда је прешао у Београд и уписао се у „*Последњу шансу*“, где је дипломирао с изузетним *делиријумом*. Након два неуспела лечења, код једног мог колеге, о коме не бих сад желео... (ШЉБ, 257);

СПИКЕРКА: Ове године ћу летовати у *шамѣањцу* јер сам прошле године обишла *воѣку* и *виски*! А сан ми је да видим *ѣекилу*!

ДР ИЛИЋ: Значи, посетите *меѣаксу* јер ћете се обогатити новим пијанствима! *Манасѣири јужне шљивовице* су најлепши на свету. (ШЉБ, 282);

Мој брат, велики брат, био је човек и људина с оволиким срцем. А душу, какву је само душу имао: као топлу

лепињу, мекану, миришљаву...

Старац: Са младим кајмаком...

Маргарета: и дивним пршутом...

Жена: И црвеним луком...

Старац: Келнер! Донеси *чешири Гаврилове душе!* И још пића. (ШЉБ, 272).

Апросодокетонска изневјерица прве наведене потврде почива на замијени уобичајених лексема у позицији надређеног члана, у саставу субординиране синтагме (*основна кафана* и *изузетни делиријум*), а у синтагми „*Последња шанса*“, чије је пренесено значење строго контекстуално условљено и двоструко кодирано, и њеним потпуним замјењивањем. Уобичајени, очекивани надређени члан синтагме, лексема *школа*, замијењен је лексемом *кафана*, која асоцијативно отвара и значење наредног антономазијског апросодекетона *Последња шанса*. Ријеч је, наиме, најприје о антономазијској замјени лексеме *кафана* познатим властитим именом кафане, а потом, по аналогiji са претходним примјером, и читавању новог значења – факултет. Лексеме које поспјешују неочекиваност обрта јесу конруентни атрибути *основна* и *изванредан*, који најављују предстојеће изневјерене лексеме и тиме појачавају експресивност и изненадност новоупотребљених и онеобичајених. Наведени примјер је опет реплика доктора Илића који опсједнуто говори о алкохолизму, а саркастично о онима који пију. Општи утисак је да Д. Ковачевић оваквим стилским вратоломијама у говорној карактеризацији лика, доктора Константина Илића уводи у позицију исмијаног, као што то увијек бива са онима који мисле да су надмоћнији од других. Преувеличавајући штетност алкохола доктор, у другом наведеном примјеру, реплици, имена држава замјењује именима алкохолних пића која потичу из њих. Тако и манастири јужне Србије посташе *манасири јужне шљи-*

*вовице*. Стилогеност трећег цитираног примјера почива на интерференцији три стилске фигуре – поређења, градације и апросдокетона. Учитавањем значења, Гаврилова душа је најприје упоређена са топлом, меком лепињом, затим су јој градацијски климаксно придодати кајмак, пршут и лук, да би на крају екскламативно и неочекивано умјесто изневјерене лексеме *лејиња* биле затражене *чејири Гаврилове душе* и пиће.

Међу многобројним синтаксичко-семантичким фигурама, у драми употребљеним, издвојила се и *зеуџма* која почива на елиптирању „уоквирењем“ гдје наведени глагол из дубинске структуре преузима и значење редукованог глагола. Он је уједно и синтаксички оквир који у структури наступа са једним значењем према једном реченичном члану за који се везује, а са другим према другом синтаксичком члану. Зеугма и оксиморон су, по мишљењу М. Ковачевића, једне од најстилогенијих фигура – „Потврда томе је и чињеница да готово свака зеугмичка конструкција има статус афоризма или се по структурним и комуникативним вриједностима приближава афористичком и/или паремиолошком исказу“ (Ковачевић 2000: 192). То потврђују и сљедеће потврде ове фигуре:

ж) Те године Ана је *најусџила Париз*, али не и *џиће*. (ШЉБ, 253);

Подударност граматичког значења и синтаксичке функција, а неподударност лексичког значења редуковане глаголске лексеме из дубинске структуре у примјеру: „Знате, мене одмах *ухваџи*, *џрво џиће*, *џа онда неко џако џлав*.“ (ШЉБ, 252) огледа се у експлицираним глаголу *ухваџиџи* који према првом субјекту наступа са једним, а према другом са сасвим другим значењем. Прва клауза – *мене џрво ухваџи џиће* – подразумејева фразеолошку употребу овога глагола са значењем *наџиџи се*. Друга клауза дубинске структуре – *ухваџи ме неко џако џлав*

– има значење глагола *завесити*. Семантичка вриједност глагола у другој клаузи произлази као посљедица претходног значења глагола.

Поред оштроумне дисхармоничне хармоније, уједињавања и приближавања противурјечности, неслућених изневјерица и синонимије која се преображава у смисаоне супротности, и квалитативно и квантитативно низање језичких елемената по степену, и урнебесно, екскламативно преувеличавање су доминантне језичко-стилске одлике ове драме Д. Ковачевића. Градација је врло експресивна стилска фигура која је као „језичко-стилска категорија реализирана низањем трију или више ријечи, синтагми или реченица које имају најмање једну заједничку сему – најчешће архисему“ (Катнић Бакаршић 1996: 129) и подразумијева узлазно (климаксно) или силазно (антиклимаксно) степеновање. Из драме смо ексцерпирали оба наведена типа градације:

з) Само *једну* је заменила само *друга*, па само *трећа*, али *четврта* никако, али *петта* никако, и не *шестта* не, и *седма* – ни говора! (ШЉБ, 252); *Флаше*, прво испијене а затим напуњене *рекама, морима, језерима...* (ШЉБ, 253);

и) Одједном је збир свих знања и мудрости сведен на *10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 – 0!* На нулу! (ШЉБ, 288).

Све три наведене потврде градације почивају на увећању (з) и умањењу (и) количинске семантичке компоненте у низу. У примјерима климаксне градације (з) уланчане лексеме нижу број и количину попијених пића. Елиптирањем глаголских лексема у структурама – *али четврта* *никако*, *али петта* *никако*, *и не шестта* *не*, *и седма* – *ни говора!* – ритам се фуриозно убрзава водећи реченицу стрмоглаво крају, а човјека пијанству и пропасти.

Градација је и фигура која се врло често комбинује и преплиће са другим стилским фигурама – кумулацијом,

полиптоном, хиперболом, итд. У овој драми она је најчешће осложена хиперболом, екскламативним исказима и фигурама понављања:

ј) И сваким даном светска армија пијанаца је све већа и већа, све снажнија и снажнија – и опаснија! *Она љазу немилосрдно у свом љијаном маршу! Планетиа се љресе љод њиховим љијаним нојама!* (ШЉБ, 281).

У наведеној потврди хипербола је интензификована екскламативним исказима чије низање представља „средство патоса, набрајања и појачавања“, а сваки исказ појединачно носи свој „екскламативно-емфатички набој“ (Бабић 2015: 26).

Изванредни примјери гротеског преувеличавања и изобличавање библијских, књижевних и историјских тема остварени су и у алегоријским причама доктора Илића на самом почетку драме. То су приче о Ноју, Одисеју, Сократу и Душановом законику. Издвајамо само двије:

к) Када је Одисеј кренуо на пут, у ризници је закључао злато и драго камење, а жену је оставио слободну. Вративши се, након дугих година, угледа како весели сватови испијају пехаре његовог најбољег вина. Само због вина, по предању, поубијао је многе незване госте. Што су жену хтели да му одведу, то га и није било брига. (ШЉБ, 246);

А Ноје у свој брод унесе све што вам је познато и – узорак винове лозе. Па чим се искрца, он брже-боље засади лозу, све правећи се да не зна шта ће с јесени бити. [...] А на јесен, Ноје обра грожђе, бар тако пише у старим рукописима, и, једног дана, љут на једно кисело зрно, све побаца у камени суд и изгази ногама. Шест месеци је обилазио око каменице, и на почетку седмог, напи се „сока од грожђа“. И...и... (ШЉБ, 246).

Будући да ове алегоријске приче казује доктор Константин Илић на самом почетку драме, када упознаје публику са штетности алкохола, он нас њима уводи у

дијаболичну слику свијета у коме је и цијела историја изокренута и прилагођена његовим схватањима. Свијет у који ураћамо предочава нам се као мјесто у коме, како то доктор метафорично казује, „та нова реч“, „Ужас 0,5“ није „индивидуална болест“ већ „национална трагедија“ и најстрашнија болест човјечанства.

И стилске фигуре понављања, полиптотон и анафору, налазимо у драми Д. Ковачевића. Позиционо неусловљеним понављањем исте језичке јединице у различитим облицима у више реченица или стихова настаје полиптотон (л), а анафора (љ) је понављање исте ријечи на почетку стиха или реченице.

л) Била је дивна девојка, али рођена у *њоїрешном* граду, у *њоїрешној* земљи, у *њоїрешно* време, међу *њоїрешним* људима. Сувише *њоїрешних* ствари за један обичан живот. Никад је нећу заборавити. (ШЉБ, 254);

љ) И *сликала се* данима, ноћима, јутрима, *сликала се* прво у хаљинама, па без хаљина, *сликала се* за модне часописе, а онда за приватне албуме. У почетку није пила. (ШЉБ, 252)

У реторици се фигуре понављања сматрају изузетно експресивним стилским средствима, иако се често употребљавају, а најчешће у поезији. Употреба ових стилских фигура у драми казује о помпезном и патетичном, псеудопоетском, „високом стилу“ доктора Илића, ишчашеном из контекста. Друкчије речено, оне потпомажу иронизирању докторовог лика. Са аспекта функционалне реченичне перспективе рематске секвенце у структурама овога типа јесу сегменти који су детерминисани поновљеном ријечју – темом – и на њима је информативни фокус. Потврде – Ја сам *бежала* из школе, од куће, од мужа, из канцеларије... *Бежаћу* и из смрти. (ШЉБ, 289) и Два-

десет првог новембра, тачно у поноћ, кад се *саставе казальке, саставићу их са земљом!* (ШЉБ, 265) – за разлику од прве (л) наведене потврде полиптотона представљају полиптотонске афоризме у којима понављање глаголских лексема *дежайи* и *саставији* није пуко таутолошко опетовање. Стилогеност ових примјера произлази из суодноса диференцијалних сема двије напоредне секвенце са редуплицираним глаголом. Њихова значења су различита и удаљена иако је ријеч о поновљеном глаголу. Поетски ефекат друге потврде је израженији јер је значењска раздаљина опетованих глагола већа. Прва конструкција, зависна реченица – *кад се саставе казальке* – описно означава поноћ, док друга, главна реченица у инверзији – *саставићу их са земљом* – има фигуративно, али у језику увријежено значење – *исћући ћу их, њрећући ћу их*. Казује је један докторов пацијент у *Случају брачној њара Зецовић*, надреалној, алегоријској „причи“ о људима који су умислили да су животиње. *А били су дивни људи... Никада их нећу заборавити...* – често и патетично додаје доктор.

### 3. Закључак

И да закључимо. Драма Душана Ковачевића *Шта је њо у људском дићу њто ња води њрема њићу* почива на два обликотворна и језичко-стилска принципа – хармоничном противурјечју и преувеличавању. Оба доминантно вајају и карактерно контуришу лик доктора Константина Илића преводећи га из позиције онога који се под маском духовитог а ученог љекара и добротинитеља, са говорнице свог умишљеног свијета, истиха подсмјехује својим пацијентима, а потом доводећи га у позицију онога чији су гротескни поступци и језичке вратоломије по-



ријекло смијеха у овој црнохуморној комедији. У лингвостилистичком смислу, у драми у томе учествују стилске фигуре – оксиморон, парадокс, антитеза, антиметабола, парадијастола, апросдокетон, градација, хипербола, полиптотон и ексclamативни искази. Неријетко међусобно испреплетени неслућеним везама у овој драмски хиперболично климаксној дисхармоничној хармонији.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бабић 2015: М. Бабић, *Синџаксички и стилсџички оїле-ди*, Београд: Јасен.
- Катнић-Бакаршић 1996: М. Катнић-Бакаршић, *Градација*, Сарајево: Међународни центар за мир.
- Ковачевић 1998: М. Ковачевић, *Сџилске фиџуре и књижевни џексџ*, Београд: Требник.
- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Сџилисџика и џраматџика сџилских фиџура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Милутиновић 1994: З. Милутиновић, *Metateatralnost – Imanentna poetika u drami XX veka*, Београд: Studentski izdavaчки центар.
- Симеон 1969: Р. Симеон, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Загреб: Matica hrvatska.
- Слотердијк 1992: Р. Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, Загреб: Globus, Nakladni завод.



## ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ДРАМЕ РАЗВОЈНИ ПУТ БОРЕ ШНАЈДЕРА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

### Увод

У основи драмског поступка Александра Поповића јесу двосмјерне интерференције између ликова и њиховог језика – ликови су саткани од језика, урођени у њега, а он их истовремено разоткрива и потискује у други план. Поповићеве реченице су набијене, понекад и претрпане фигурама и фразеологизмима, оне су преломљене и расуте, пуне ретиценција и врло експресивне и екстензивне. Све се у његовом језику у исти час сабира и ломи, па није ни чудо да је баш језик „оно што прво приметимо у Поповићевој драми“. Бавећи се савременом српском драмом и значајним драмским писцима 20. вијека у *Предговору Антилоџије савремене српске драме*, Слободан Селенић, као најбитнију одлику драма Александра Поповића, издваја језик који „наметљиво, дрско преузима готово све драмске прерогативе под своју контролу“ (Селенић 1977: 59). Језик у *драмолеџима* Александра Поповића, како Селенић домишљато назива његова драмска остварења, не карактерише ликове већ они из њега настају. Он их обликује, спонтано, играјући се њима. То је језик лимара, шнајдера, бирократа, директора, врача, јунака које Поповић своди на „размере човечуљка скупљеног увида у сопствену ситуацију и малог разумевања сопствене друштвености“ (Селенић 1977: 62). На тај начин Александар Поповић конкретизује и материјализује

и ликове Боре Шнајдера, Розике, Гоце, Милоја, Пикље у својој најгласовитијој драми – *Развојном љуљу Боре Шнајдера*.<sup>31</sup>

Већ у поднаслову драме, дакле у њеном паратекстуалном окружењу, скривена је једна језичко-стилска загонетка. Наиме, у поднаслову стоји да је ова драма „сценска карактеристика у четири ставке“. Лексема *карактеристика* има конотативно значење и цијели израз имплицира њену специфичну употребу у социјалистичком друштвеном систему гдје су се радницима *давале карактеристике*, односно оцјењивала њихова учинковитост. Карактеристика је представљала и писмено мишљење о члану партије. Па тако Бора Шнајдер, кројач а управник лимарске радње, у једној реплици, касније у драми, љутито каже:

БОРА: Нека иде!... кад му ја **зацрним карактеристику**, има после да се потуца од немила до недрага и опет преда мном на колена да пада... само, од капаре ни помена!... да му дамо капару, па да га после сањамо?... аја, ако хоћеш да изгубиш пријатеља, само му укажи поверење... готово је, одмах има да засере!...(БШ, 324).

Даље, у ауторовом коментару подно списка ликовва оксиморонском конструкцијом – *догађа се чак и њо у бурном току мирне изградње* – одређено је и вријеме одигравања драмске радње, те иронично наглашена важност догађаја тога доба којима се придодаје чак и управљање једном лимарском задругом и борба са приватником Шпиром Клонфером. Потом слиједе загонетни називи чиновна – *До њрве њрилике: врбов клин, Од њрилике до Ивањице: десџраија, Трице и кучине: коњски нокај и мајареће уво и Кад сивац њрође Крушевац: чешаија*. Основна функција наслова и поднаслова да објасне и уведу читаоца у чиновне и радњу у Поповићевом драмском

31 (БШ) у: Александар Поповић, *Драме*, Београд: Verzal press, Војноиздавачки завод, 2001.

комаду потпуно изостаје. Оне су углавном идиоматске, док је наслов другог чин интертекстуалан и реферише на комедију Бранислава Нушића. Умјесто да асоцирају на најбитније догађаје у развојном путу Боре Шнајдера, они читаоца заправо скрећу са тог пута, јер он и не постоји. То потврђују и Борине ријечи:

**БОРА:** Растали смо се најлепше... и не верујем да сам ја друговима остао у рђавом сећању... **Али зар је мени самом мило што нисам имао услова за развој?... ја сам се одувек баш борио!...**(БШ, 399).

И у композиционом смислу, и у паратекстуалним елементима, и говором ликова – *Развојни љуѝ Боре Шнајдера* утемељен је на начелима игре. И то игре без јасних правила у којој је све метежно, узбуркано, противурјечно, нагомилано, испрекидано, екскламативно, преувеличано, али ипак комично и смислено.

#### *Кумулација – синайроисѝичка и блискозначна*

И већ на првим страницама све пршти од језичких онеобичајења, свака реплика од њих је саздана, говор ликова се узбуркано смјењује, али њихов језичке *враѝоломије* надилазе и радњу и протагонисте, оне мрсе мисао, истичу се и *воде ѝлавну ријеч*. Од доминантних стилстички структурисаних форми у *Развојном љуѝу Боре Шнајдера* издвајају се кумулација, градација, фигура супстантиватика, фразеолошки изрази настали семантичком фразеологизацијом, афористичка синонимија, литота, еуфемизми, па чак и алитерација.

У првом чину *Развојноѝ љуѝа Боре Шнајдера*, првој ставци сценске карактеристике, у првој реплици у којој пјевају углас *Сви*, прво са чиме се срећемо јесте мултипликација хомофункционалних координираних јединица – кумулација:

(1) **Буцо, дангаро, папуло, јазијо,  
цибро, мотико, кубуро, чивијо,  
гецо, ложино, колевко, Србијо,  
дивља – питома, мрачна – пресветла,  
ропска – пркосна, као девојка!...**  
Ти си силно прегазила време,  
волим да ти чујем глас!...  
Грбачу ти не поломи бремене,  
остаде ти прави стас!...  
**Дивља – питома, мрачна – пресветла,  
ропска – пркосна, као девојка!...** (БШ, 300).

Карактерише је екскламативно, нагомилавање лексема у вокативу. Нижу се тако значењски разнородне лексема – *буцо, дангаро, кубуро, цибро, колевко* – и обједињује их, напосљетку, лексема *Србија*, која је све то у карактеристичним појединостима, али не и у цјелости. По структури, дакле, одговара синатроистичкој кумулацији (1). Потом слиједи умножавање постпонованих атрибута у антонимским паровима – *дивља – ийшома, мрачна – йрсвейшла, ройска – йркосна*. Са аспекта функционалне реченичне перспективе на њима је и информативно тежиште. Најприје због онеобичајене реченичне, тачније, синтагматске позиције, а потом и због семантичких опозиција у којима су наведене. На крају се Србија пореди са дјевојком, те јој се на крају реплике рефренски, поново, персонификованој, додају исте одлике. Гомилање значењски различитих појмова уз њихово хорско узвикивање, те довођење у везу антонимских појмова, иако су опетоване јединице именице, а потом и придјиви, има сасвим јасну функцију. Оно није статично већ подстиче хаотичност, узбурканост, чак и дјелимичну „нечитљивост“ због употребе лексике која је својствена мањој групи корисника. Све је, ипак, ритмично и захуктало – ударничко комунистички.

Кумулација је у драми осложена и анафорским понављањем:

(2) БОРА: Само још палдум да ми ударе!... и бортну за ајн-фас!... без апретуре!... иберфирц с квиспилом и шлус!... док нарихтам пегелтук за герок... такав сам ја у ствари... све пропуштам друге испред себе... рендерирам сизон на сатли... паспулирам патне за мекинтош... штрицкујем форпасом цифер лајсне... декадирам брусташе... А Камбасковић побира успехе на моја леђа!... све преко мене!... захваљујући **мојим везама... мојим ибришимима... мојим винклама... мојим грајгерима... мојим гланц-постерима... мојим мустрадама... мојим нецерцма... мојим ауфенгерима... мојим панклама и пегелфлецима!**... Целог живота сам допуштао да ме користе други... И сви су од бурног тока мирне изградње нешто чалабрцнули... само сам је добио петнаест година... (БШ, 402–403).

У функцији адвербијалне одредбе за начин умножене су именице из сфере жаргона са значењем именице *веза*, *ѝознансѝиво*, а опетована у иницијалној позицији замјеница *мој* у дативу множине мушког рода којом се истиче надолазећи нови рематски дио. Поновљена замјеница је тематски, реализовани дио који је претходно већ именован у конструкцијама – *ѝодира усѝехе на моја леђа!...све ѝреко мене*. Надаље, нагомилане јединице су блискозначне и припадају структурном типу кумулације, која је за разлику од осталих који су оформљени поступком изостављања редувантних дијелова (2), настала поступком додавања (в. о томе у: Ковачевић 2000: 151). „Ови случајеви су, као и сви остали, реализовани на три начина. Јединице кумулативног низа исте по значењу, али не и смислу, јављају се дистантно, у пару, потпуно кумулативно или у градацијском низу.“ (Милановић 2017: 90).

Узимајући у обзир критеријуме додавања и редуковања у класификацији типова кумулације (в. о томе у

Ковачевић 2000: 145–157), поред већ два ексцерпирана типа, синатроизма (1) и кумулације настале редупликацијом ријечи једнаких по смислу али не и значењу (2) – корпус нам је понудио и специфичан тип кумулације и са катафорским и са анафорским синсематичним супституентом (3) (в. о томе у: Милановић 2017: 69–103):

(3)МИЛОЈЕ:

Знам, ал' кад је сад мени у овим годинама **све** мало!...  
**И чист ваздух: небо плаво, трава зелена, слама жута, снег бео, крв црвена... дан светао, а ноћ тавна... све ми прија**, што више једем, **све** ми се више једе!... Ала! – кажу... овај друг Милоје је ала, вреди нам пара... (БШ, 315).

Садржај регресивног супституента *све* реализује се кумулативним низом: *небо ѿлаво, ѿрава зелена, крв црвена*, итд. А потом се опет улива и потврђује у анафорском *све* у изразу *све ми ѿрија*. Обиљежје овога примјера јесте и постпоновање конгруентног атрибута у свим набројаним синтагмама изузев у првој.

Наредни примјер кумулације са семантичким супституентом репрезентује структуру у којој је синсематични супституент *све* уједно и прогресивни садржалац кумулацијског низа који му претходи и регресивни објектинитељ низа који му слиједи:

(4) ВИТОМИР:

Па узе **две клупе, тренице, заставнице, сламњачу, губер и клечане јастуке!**... И **све** му је назаситом, било мало!... Пикирао је и на андрамојле из куће!... па узе **гучани кондир, куто, вучију, заструг, кастролу, земљане чанке, табакеру, липову трпезу с мертека, долапић с преградама избељен бекутом и цеђем, тепсије, вериге, завалу, врг, натегу, видрице, јасенове чобање, чабар, карлице, калајисан бакрач, сиротињске нађе, премету из вајата, па чак и кадило са кадионицом!**...



ал' опет, како дошло – тако и отишло... Памтим ја све!... (БШ, 319).

Експресивна вриједност примјера почива управо на гомилању већ нагомиланих ствари, преко сваке мјере као што је и узимање туђих ствари. У сагласју су очигледном језичко структурно ткање и његово значење.

У *Развојном њују Боре Шнајдера* емфатичност појединих реплика темељи се и на кумулацији чија се стилематичност подразумева регресивни супституент који није општег карактера, али није ни аутосемантичка, пунозначна лексема јер може по ширини свога семантичког поља да обухвати велики број појединачних јединица. То потврђују наредни примјери:

(5) ВИТОМИР:

Ја знам једног таквог који је своју радњу дао у државни сектор из стратегијских разлога!... уз себе прошверцовао у наше редове **целу своју булументу!... жену и синовца!... братучеда и шогора!... ручно девера и пуницу!... накоњче и прирепка!...** (БШ, 316);

РОЗИКА (брзо прилази Бори, истичући, при том, све своје женске чари):

Можете ме употребити **на више начина!... као кромпир!... за гарнире, за одервере, за чуспајзе, за мелшпајзе!... ви, свакако, волите шуфтнудле?...** (БШ, 335).

У првој потврди супституент је синтагма *цела своја булуменџа*, а у другом катафорски садржалац *на више начина*. Оба имају и развијачку и отварачку улогу. Кумулацијске јединице у првом примјеру су бинарно организоване, а синтагма *цела булуменџа* заправо представља породици и све њене чланове. Координирани синтагматски склопови сликовито приказују упарене чланове породице који као да се држећи за руке „шверцују“ у задружне редове. И друга ексцерпирана потврда је врло

живописна. Екскламативна реченица из које произлази низ мултипликованих хомофункционалних језичких јединица – *Можеће ме ујоћредитији на више начина!* – подсећа на упутство за употребу, рекламног типа, и то очигледно кулинарског. Иронична је јер казује о жени која се на тај начин продаје не би ли је примили у задругу. Обе структуре су саздане на принципу климаксне градације.

У зависности од врста ријечи којима припадају опетоване јединице у саставу кумулације најфреквентније су структуре са мултипликованим именицама (1):

(1) БОРА (поведе ланац):

**Звижд, Стублине, Дибочај, Памбуковица, Заклопа-ча, Глумеч, Рукладе, Црљане, Драгоцвет, Совљак, Бегаљица, Звечка, Штубац, Нересница, Степање, Во-дањ, Кладница, Бргуле!...**

БОРА (даље води линац):

**Поћута. Биоска, Каменлон, Рубребеза, Дражањ, Брус-ник, Пироман, Дупљај, Попучке, Непричава, Каме-ница, Тамнич...(Стане, ланац се пусти.) ... све стазе и богазе које су остале за нама!... сваки педаљ, грудиа и грудобран!...и пртина, и врзина, и доља, и гора... било је у прошлости много тога!...** (БШ, 301);

БОРА: Спустите их на сто, парафираћу у току прексу-трашњег дана... чим уграбим мало слободног времена!... (Лина спушта папире на сто и одлази.) Вуна, бато!... прпа!... креч!... (Узима папире са стола и чита.) **Сифони, решои, шодер, цезве, лодер, шебоји, дрвени адвокати, филцани, буце, опуте, папуле, лужине, штопциге-ри, чивије, ђунђуве, мерџани, пиксле, рефеи, слави-не, контре, клинци, зејтињаве крпе, крпељи, муљачп, зарезачи, пампурачи, секире, пумпе завезане, закив-ци, шипци, угарци, лактови, прст пред носом, камен у главу, филоване песнице, пупеле, буботке, роткве стругане, пуждре и прошци из раја, нешто од дората**

**и овце, плус лабудова... колосално!...** Треба њима само буквицу прочитати... угули лампу!! (Мрак. Запева у мраку колико га грло носи.) Очи моје на врх главе стоје!...(БШ, 351).

Само два примјера репрезентују умножавање глаголских лексема (2):

(2) РОЗИКА: **Швиндлује, бари, закида, варира, крадуца, гребе, шпекулише, драпа, одваја, кашира!... Шара, бренује, ваћари, начиње, балансира, плени, фушерише, смувава, мути, вара, клопа, пет минута страха!... опа!... довија се како ко најбоље зна и уме!... Шта би и тај твој Шпира могао друго ван свог осталог света?... није ни он светац!** (БШ, 372) и

БОРА:

Од данас па надаље ти имаш да мотриш на сваки њихов корак!... да мотриш да л' ору, да л' пробадају, да л' влаче, да л' врте, да л' грабе, да л' тестеришу, да л' копају, да л' мету, да л' грђу, да л' чисте, да л' дену, да л' сеју, да л' чупају или веју?... (БШ, 317).

Иако је умножавање именских ријечи у истој синтаксичкој фунџији одлика дескриптивних, статичних сегмената који успоравају, *зайшнвају* радњу, код Поповића они највише подсјећају на брзалице, имају свој специфичан ритам који је условљен изненадним прекидањем низа лексемом која не припада истом семантичком кругу. Тако су међу *сифонима, славинама, чивијама, зарезачима* у кумулацијски низ удјенуте *роѝкве сѝруѝане, лакѝови, ѝлус лабудови* и *нешѝо од дорѝта и овце*. У првом примјеру кумулације глаголских лексема експресивна вриједност утемељена је и на конотативно значењу употрејебљених глагола. Жаргонски глаголи имају значење глагола *красѝи*.

*Градација – начело композиционој стуркујурисања*

Градација је семантичко-стилистичка категорија „реализирана низањем трију или више ријечи, синтагми или реченица које имају најмање једну заједничку сему – најчешће архисему – чији се квантитет или интензитет у сваком наредном члану појачава или смањује“ (Катнић-Бакаршић 1996: 129). Степеновање може бити узлазног (климаксног) и силазног (антиклимаксног) карактера, а с обзиром на врсту језичких јединица градација може бити лексичка, морфолошка, синтаксичка или комбинована, али и текстуална уколико представља композиционо начело текста. (в. о томе у: Ковачевић 2000: 138–143). Будући да је дијалoшка форма основ сваког драмског књижевноумјетничког текста, па тако и драме која је наш корпус за лингвостилистичко истраживање, градација се у њој реализује најчешће поступно у оквиру реплика. У том смислу, у *Развојном љућу Боре Шнајдера* најфреквентнија је дискурсна градација. Ево и примјера:

ЛИНА:

**Три пишле младог лука по три банке!...**

ПИКЉА:

**То ти је: три пута три, девет банки!...**

ЛИНА:

**Два килограма кромпира по сто педесет динара!...**

ПИКЉА:

**Триста...**

ВИТОМИР (провири):

Калеми, калеми!...

ПИКЉА:

**И оних деведесет, свега триста деведесет!...**

ВИТОМИР:

Накрајте само што више, вратићу вам ја по губици!...

(Повуче се.)

ЛИНА (цикне из фалсета):

**Першун десет!!**

ПИКЉА:

**Укупно четири стотине!!**

ЛИНА: А пар добрих кокица, ако нећеш да узмеш неке мрцине... **без три и по хиљадарке, ни помислити!...**

ПИКЉА: **То је већ три хиљаде и девет стотина!...**

ЛИНА: А где је воће?!

ПИКЉА: Где је хлеб?!

ЛИНА: И колико сам ја само на бакалук свакодневно издавала?!... **Дај десет хиљадарки и не питај за кусур!...**

ПИКЉА: Па онда струја!

ЛИНА: Па сапун за прање веша!

ПИКЉА: Па огрев!

ЛИНА: Лифт, вода, изношење смећа и светло на степе-ништу!...

ПИКЉА: Кад се све сабере за седам година... уха!... **ја сам за те паре могао у оно време купити две чатрље на периферији!...** (БШ, 308–309) и

ПИКЉА (све више пада у ватру):

**Ја имам једна леђа, једно срце, једне прси, један врат, једно грло, један језик, једна уста, један нос, једно чело, једно теме и једну главу, па или – или!!...**

ПИКЉА:

**Ја имам двоја плећа, два подочњака, два очњака, две ноздрве, две усне, два слепа ока, два образа, два ува, две обрве и два ока, па сад, или ца или бу!...**

ПИКЉА:

**Ако се, иако се!... Ја имам два рамена, два пазуха, два лакта, две шаке, два длана, два кука, два колена, две голени, два листа, две пете, два стопала и два табана... гонићемо се и до божије куће!...**

ПИКЉА:

**Ја имам четири зуба предњака горња и четири доња!...**

ја имам **четири кутњака десна горња и четири доња!**...  
 ја имам **четири кутњака лева горња и четири доња!**...  
**четири капка и четири трепавице!**...

ПИКЉА:

Ја имам **пет прста на десној и пет на левој руци!**...  
 Очи ћу ти ископати!... (БШ, 310–311).

Први градацијски низ заснован је на квантитативном степеновању, гдје се, заправо, по степену појачавају бројеви као врста ријечи у саставу елиптичних реченица. Стилистички маркирана структура је у потпуном сагласју са значењем које објелодањује, динар по динар, начин на који се временом новац троши од везе младог лука до износа који одговара цијени гарсоњере на периферији. Градацијско климаксно квантитативно степеновање бројева као врста ријечи уобичајен је стилистички поступак у овој драми Александра Поповића. У другом примјеру градација је осложена и палилошким понављањем степенованих бројева које информативно тежиште преноси на ријеч која слиједи поновљеној лексеми. А све је у функцији изражавања растуће љутње која Пикљу цијелога обузима, прст по прст, зуб по зуб. Све је пропраћено и анафорским понављањем израза *ја имам*.

Градација у Поповићевој драми није само дискурсна. Она се јавља и у оквиру реченице и представља лексички тип градације (а), потом као синтаксичка градација (б), те комбинована гдје се степенују јединице различитих језичких нивоа (в):

(а)БОРА:

Кушали су они мене, па осетили тврдо!... јер нема код мене трте-мрте, ја одмах сазивам конференцију!...**па једну, па другу, па трећу, па... четврту, па двадесет четврту!**... до стоједан и натраг!... све с чврстом намером да сваку ствар назовем њеним правим именом... ова је пушка, она је прангија, а Лина је тешка хаубица!... ја их

врстам по калибру, па којој нисам добар, на улицу!... нека иде!... (БШ, 323);

(б)ВИТОМИР (изненада, пришива Пикљи страховиту шамарчину):

Па да убудуће знаш, мајсторе, да се огладни од неједења, а ожедни од непијења!... да се дршће од зиме, а зноји од врућине!... да се плаче од жалости, а смеје од радости!... да се црвени од стида, а боји од зла!... да се разболи од нечувања и покварености, а оздрави од лечења... лечи се од господских навика док ти је још на време!... на!... (БШ, 311);

(в)СЕЛИМИР: И како онда ту разнородну производњу исказујете?

БОРА: Бројчано, друже Селимире!... све на сто!... тирста насто!... петсто насто!... испод шест стотина никад нисмо!... а пењемо се до астрономских висина...(БШ, 323).

Као што смо видјели и у претходним примјерима, градација је код Поповића неријетко осложена и палилошким понављањима. Најчешће је ријеч о анафорском понављању. Забиљежили смо и један примјер градације структурисане као анадиплоза, гдје се јединица са краја једне понавља на почетку друге:

[...] Па хватам први воз у пуној каријери и ето ме тамо у рану зору... трчим с краја на крај: од Злокућана до Видрака, од Видрака до Бајира, од Бајира до Петог пука, од Петог пука до Градца, од Градца до Боричевца!... (БШ, 325).

Овако структурисана градација заправо подражава и њено значење. Принцип анадиплозијског уланчавања једнак је и линеарним реченичким везама. У наведеној потврди њено структурно уланчавање у дослуху је са

путовањем возом од једног до другог мјеста, од једне до друге станице, све до коначне.

Све ексцерпирание примјере градације у *Развојном љуљу Боре Шнајдера* одликује јединство структурног ткања и њиховог значења. Друкчије речено, структура им подражава и значење. Најчешћи тип стилистичко-семантичког степеновања јесте текстурални, мада се јављају и лексички, синтаксички и комбиновани. Градација је осложена и палилошким понављањем, али не и само њиме. Међу најстилогеније и најекспресивније примјере стилистички маркираних конструкција у овом Поповићевом комаду спада и наредни примјер, гдје је градација осложена кумулацијом:

**ПИКЉА:** Ти?!... ма знају те бифеи на Душановцу, памти те Калемегданска тераса, позната си у ђумезима на Ђалијама!...

**РОЗИКА:** Тек, мени је вечера осигурана.

**ПИКЉА:** Виђена си у прчварницама на Чубури, срећана си у клубовима око Кнежевог споменика, регистровали су те у катакомбама Јатаганмале, цупкала си на дорћолским дансинзима, дреждала си у крчмама око Котеж Неимара, цоњала си у Боровом парку, зевзечила си се у кампингу на Бановом брду, и лумповала си у бурдељима на Новом Неимару и Хаџиповцу!...

**РОЗИКА:** Доручак после свега ако да, ако не да — баш!...

**ПИКЉА:** Чевапчићи, мућкалице, вајсбратне, ражњићи, ћулбастије, медаљони, пљескавице, бели бубрези, крменадле, вешалице, кобасице на жару, бифтеци, црна цигерица, пржена сомовина, ловачки ћевап, шаран на ђувечу, прасеће на пању, маринирана кечига, похован мозак... да све пуца за ушима!...

**РОЗИКА:** Жилавка, опленка, прокупац, вугава, бургунац, гаме, смедеревка, суварак, траминац, хамбург,



шипон, косовски божур, старчек, ејзеро, тамњаника, бордо, цервин, кавадарка, ополо, прошек, власотиначко, ризлинг, жупски рубин, токајац, грк, семијон, циганин барон... ех, кад винце удари у лице!...

ПИКЉА: Знам те, пушко, кад си пиштољ била!... *знам* те са забава из Баре Венеције!... *сећам* те се из шумарака на Канаревом буду!... *имам* с тобом *успомене* са Дедиња!... *памтим* те из Господарске механе, из теразијских хотела и из биртија око Топовских шупа!...

РОЗИКА: Немам ја од седења у соби ништа, зидови се не једу!...

ПИКЉА: *Ниси* ти *заобилазила* ни игранке на Булбулдери, ни лавиринте на Савамали, ни звездане ноћи у Кошутњаку, ни рупе у Раковици, ни менаже на Савинцу, ни ћорсокаке на Сењаку, ни бирцузе на Губеревцу!...

РОЗИКА: Снага улази на уста!

ПИКЉА: *Вуцарала* си се по гостионицама око Мањежа, у баштицама по Пашином брду, по плесовима на Пиониру, по кафаницама у Скадарлији, по подрумима око Жагубице, по јазбинама у Палилули, по народним весељима у Маринковој бари, по врбацама око Роспи ћуприје и по шпиљама на Мостару!...

РОЗИКА: Нисам трошила и потрошила само твоје, да ти сад истресаш своје буве из гаћа на мене!... Било је вас више!...

ПИКЉА: *Завлачила* си се у шпајзле у Лаудановом шанцу, *излежавала* си се на Ади циганлији, *пландовала* си у Цветковој механи и Топчидерској ресторацији!... *обилазила* си шантане на Старом ћерму, свратишта на Топчидерској звезди, шупе на Карабурми, ашчинеце на Црвеном крсту и око Варош капије!... *Бивала* си на тркалишту код Цареве ћуприје и у кафеу на Ташмајдану!...

РОЗИКА: Да сам и ако сам, бар ми се и познаје!... *имам* богато сортирану гардеробу, што је мало која има као ја!...

**ПИКЉА:** *Сачекивала си зоре на Вилиним водама, у чекаоницама на Зеленом венцу, у жбуњу на Звездари, у јендецима по Хајд парку и у приватним собичцима око Аутокоманде!...*

**РОЗИКА:** Али све без дубљег трага на мени!

**ПИКЉА:** *Стигла си, бре, чак и у диспанзер за господске болести, визави Ботаничке баште!... као и у Болницу за чишћење у Прокопу!...*

**РОЗИКА:** Свако има свој циљ у животу!... Шта ја могу кад од свег рада највише волим нерад!... у том правцу ћу и наставити несмањеном жестином!...

**ПИКЉА:** *Док на крају ниси доспела у „Синг-Синг“ на Лекином брду!*

**РОЗИКА:** Зар је то за осуду кад се има на уму да овде у граду, с опроштењем, ни најмању природу не можеш обавити док не платиш!... Мораш негде смоћи платило!

**ПИКЉА:** Требало би бар сад да ти буде јасно, Розика, да си ти код целог света озлоглашена!... Нема у граду ни једне особе која те не зна као велику грешницу!

**РОЗИКА:** Сви ми грешимо. (БШ, 383–386).

И поред многих познатих реплика из *Развојној љуџи Боре Шнајдера*, попут оне афористичне парадоксалне Борине – *колико сам мојао – ја сам огмојао*, које су се већ увријежиле у српском језику, генијалност језика у овој драми огледа се баш у наведеном дијалогу између Пикље и Розике. Пикљине реплике смјењују се жустро и ужурбано. Свака наредна је по интензитету јача и упечатљивија од претходне, све заједно су живописно перифрастичне, у појединостима метонимијске и све се могу сабрати у посљедњој Пикљиној реплици – *Требало би бар сад да ти буде јасно, Розика, да си ти код целој свеџи озлојлашена!... Нема у граду ни једне особе која те не зна као велику грешницу!*. Посматрано са аспекта лингвистике текста, ексцерпирана потврда представља

примјер дискурсне градације чије се степеновање појачава и мултипликацијом хомофункционалних елемената. Међутим, најстилогенија јесте кумулативна употреба блискозначних глагола. У првој Пикљиној реплици то су предикати исказани блискозначним глаголима *знайи*, *йамйийи* и именски предиката исказан копулативним глаголом *јесам* и придјевом *йознайи*. Сви имају варијантна значења глагола *йознавайи*. У другој реплици коју изговара Пикља блискозначна су глаголски придјев трпни у женском роду: *виђена* и глагол *рејисйировайи*. Затим слиједи кумулацијски низ сачињен од глагола *цујкайи*, *дрездайи* и *цоњайи* који реферишу на Розикин непрестани, даноноћни боравак у београдским кафанама и биртијама. Сљедећи блискозначни пар је *зевзачийи* и *лумйовайи*. Све наведене лексеме у функцији предиката представљају и стилску фигуру синонимију, а с обзиром на то да се у цијелом ексцерпираном дијелу текста нижу из реплике у реплику оне припадају најекспресивнијем типу кумулације гдје су чланови једнаки по смислу али не и значењу. Потом, у двије реплике, првој Пикљиној и другој Розикиној синатроистички се нижу лексеме са значењем хране, а потом и пића. Дакле, у наведеном сегменту саједињују се кумулација блискозначних глаголских јединица, синатроистичка кумулација и градација, и то да би се што вјеродостојније и живописније, из свих могућих углова, таксативно, навело шта је све радила и гдје је све бивала грешна Розика.

### *Синонимија – фразеолошка и афористичка*

И као што је све у језику Александра Поповића испреплетено и заиграно, збијено и удружено, тако су и блискозначне компоненте (реченице) у метабољској синонимији утемељене на семантичкој фразеологизацији. Фразеологизми и бирократске конструкције из доба са-

моуправног система су вјероватно и прво што у језику Поповићевом примјећујемо. „Поповић бира реченичне склопове, уобичајене свакодневне делове говора, окамењене клишеје језика из разних социјалних слојева, различито образованих група, историјских епоха, не да би помоћу њих саопштио своју мисао, причао причу или бранио тезу, већ да би пустио те делове говора да сами за себе говоре о себи.“ (Селенић 1977: 60) Фразеологизми су у пишчевим драмама опште мјесто, а не диференцијални елемент. Њих употребљавају скоро сви ликови, као по аутоматизму. Окамењене су структуре и не говоре толико о ликовима у драми колико о укоријењености и сраслости јунака са системом чији језик је градивни елемент тога друштва начињеног по истом калупу, лимарском или шнајдерском, сасвим свеједно. Употреба бирократског језика има иронични карактер што поткрепљују и наредни примјери:

БОРА: А-ха-ха-ха... и сипају ли уље на ватру?... **мини-рају ли задржно јединство изнутра?**...(БШ, 316);

БОРА: Кад сте већ сви на окупу, могли бисмо и да одржимо састанак!... (Са свих страна се скупља маса.) Другови и другарице!... (Сви запљескају.) има међу нама, на жалост, и таквих који никако неће да схвате **позитивне тенденције у нашим кретањима!**!...(БШ, 320).

Фразеолошки изрази оформљени су поступком семантичке фразеологизације којом се преноси значење нефразеолошке јединице у фразеолошку помоћу поређења, метонимије, синегдохе, метафоре. (в. о томе у: Мршевић Радовић 1987: 33). Најфреквентније су конструкције настале семантичким транспоновањем значења поређењем:

БОРА: Биће она жељна сува хлеба, па ће **обилазити око летње баште** у којој ја цевчим шприцере, **као литија**

**око цркве**, ал' ја је нећу погледати ко смрдљив сир!... Видећете, друже Селимире!... у поверењу: искалкулиса-ли смо ниске цене с губитком!...(БШ, 353);

БОРА: Аух, другарице!... **цуг вам је ко гладна година...** дугачак!...(БШ, 345);

ПИКЉА (чим Бора оде): Разуме се он у воскарски посао **ко Марица у крив солундар!** (БШ, 304);

МИЛОЈЕ:

Пусти, Витомире, крају!... Што се ти уплићеш?...**ко пиле у кучине!**... (БШ, 302);

ВИТОМИР: Ствар је **проста као пасуљ са без!**... Шпира тера своје раднике **као бог ђавола**, па је њихов учинак четвороструко већи од нашег, јер ми овде забушавамо на другарској бази!... (Комешање, жагор.) (БШ, 337).

На синонимији, као што смо већ видјели, почива и најчешћи тип кумулацијских структура у овој Поповићевој драми, као у примјерима:

ЛИНА:

Можеш да се **распиштољиш, да просипаш, да ломиш, да трошиш!**... (БШ, 315) и

ШПИРА: Сви чекају од мене срећу!... **ономе подмажи, ономе замасти, онога подмити, тамо зачепи, свуда дотеци!**... Много вас, брате, има који сте скрстили руке, па само гледате у Шпиру као у краву музару!... Нећу ни ја даље, не треба ми!... децу сам ишколовао, свако је добио своје!... А мени сад само спокојство треба... па и радњу да одјавим! Поручите Бори да му тај кец код мене неће упалити!... Е, то сам хтео!... Здраво!!!... (Бесно одлази, Пикља и Витомир забезекнуто гледају за њим, улеће Лина.) (БШ, 381).

У првом кумулацијском низу, основна архисемска компонента је глагол *ѝрошиѝти* који је и посљедњи наведени глагол. Сви остали блискозначни глаголи – *рас-*

*йишиѡљийѡи*, *йросийаѡи* и *ломийѡи* – семантичке су модификације те основне компоненте и сваки од њих карактерише специфична семантичка компонента. У другој потврди архисемска компонента јесте глагол *йодмийѡи*. Око њега су окупљени и други глаголи чије пренесено значење припада истој архисеми. То су глаголске лексеме – *йодмазайѡи*, *замастийѡи*, *зачеийѡи* и *доийеѡи*. У наредном примјеру јединице у кумулацијском низу, такође, имају пренесено значење, с тим што су оне оформљене семантичком (перифрастичком) фразеологизацијом:

БОРА:

Аха!... **тргоше се на време!... засукаше рукаве!... притегоше колане!... опљунуше у шаке!... откочише гаѡице!... раде, раде, раде!**... нема више да роваре, ил' да нека каже да неће... него још и другима шаку на уста турају: куш!... све једна другој отвара густ... а препоруке за управника много значе код персонала!... (БШ, 324).

Свим примјерима кумулације која је проистекла из синонимије у Поповићевој драми заједничко је да се међу набројаним компонентама увијек налази и она основна, архисемска, која, заправо, одгонета пренесена значења других јединица са модификованом семантичком компонентом.

Синонимија се у *Развојном йуѡи Боре Шнајдера* реализује и тако што се у синонимски однос доводе двије реченице, па ове структуре заправо представљају њену подврсту названу метабола. Метаболску синонимију презентују сљедећи примјери:

(а) ВИТОМИР: **Пребледели, нема у њима капи крви!... дошли ко овај дувар**, па дрхте, дрхте... живи умреше!... (БШ, 320);

(б) МИЛОЈЕ: Уосталом, донећу!... Причекајте, **не блеји вам стока у штали!**... куд журите?... (Лагано одлази.)

(БШ, 314);

ПИКЉА: Ти, Лина, **скрати језик!**... Нећу ја због твог **лапдања** да одлетим с оне стране браве!...

МИЛОЈЕ: Море, стриче, и досад су муње севале, ал' нису у задњицу гађале!...

ПИКЉА: Милоје, рекао сам: **катанац на уста!**... (БШ, 305);

(в) БОРА: **Е, сад сам ко на иглама!**... горим од **нестрпљења** да чујем шта ће ми се заломити?!... (БШ, 327);

МИЛОЈЕ (долази, с листом папира у руци):

Ви, стриче, **као да сам ја окачен!**... **Ко шта ради, ви по цео дан вичете: Милоје, Милоје!**... (БШ, 313);

ЛИНА: Ал' стриц ти је у критичном стању!... **већ две године се не осећа да је мушко!**... **машинерија му отказала!**...

МИЛОЈЕ: Ако је њему, није мени!... (Полази.) Свако је сам себи најпречи!... (БШ, 313);

ГОЦА: Знам да то раде људи, али којих професија... онај мој је војно лице, старији водник... друга је војна дисциплина... а ја да теглим креденце и влшкасне не могу, **тешка сам...**

БОРА: Да ми нисте скренули пажњу не бих ни приметио да сте **пупави!**... (БШ, 342–343);

ПИКЉА: Е, па извини, синовче!... нећу ни ја пишати уз ветар!... **Ако је вама овако добро, мени није лоше!**... умет и ја да будем пришипетља!... (БШ, 315);

БОРА: А **опсег**, друже Селимире?... мислим у људству?...

СЕЛИМИР: **Сто четрдесет.**

БОРА: Значи, **дупла ширина!**... (БШ, 328).

Метаболска синонимија у Поповићевој драми структурисана је на три начина. Први (а) подразумејева синонимски однос двије или више компоненти од којих прва има дословно значење а друга је фразеолошка. У ексцерпираним примјеру (а) најприје се наводи глагол *њредле-*

*деџи* са денотативним значењем, а потом се он, фразеолошки, перифрастично транспонује у конструкције – *нема у њима кайи крви и дошли ко овај дувар*. Фразеолошки израз – *дошли као овај дувар* – настао је двама семантичким транспонованима: поређењем и метафором.

Други (б) је оформљен тако што су у синонимски однос доведене двије компоненте (реченице) од којих је прва фразеолошки израз, а друга, иако је блискочна, на неки начин је и објашњава и допуњује. У првој ексцерпираној потврди овога структурног типа Милоје најприје узвикује: *Не длеји вам сџока у шџали!* Овај конотативни фразеолошки перифрастички израз има значење израза – немате хитног посла што и потврђује његов блискозначни облик – *куд журиџе?* Блискозначни изрази су и у условном односу. Кад би се пресловили у немотивисани израз, гласио би – *Пошџо немаџе хиџна џосла, не морайџе журиџи*.

Најстилогенији је трећи тип (в) структура издвојених с обзиром на тип компоненти (нефразеолошких/фразеолошких) у синонимном односу. Он је утемељен на синонимији двије компоненте (реченице) које су обје настале транспозицијом значења, али не увијек и фразеолошким код обје јединице. На примјер: *ко на иџлама сам и џорим од несџриџења*. *Биџи ко на иџлама* је фразеологизам настао перифрастичким семантичким транспонованим и има значење израза *биџи несџриџив*. У другој синонимној јединици наведена је и именица *несџриџење*, али опет у склопу фразе *џорим од несџриџења* у којој је мотивисана ријеч глагол *џориџи*. Надаље, сликовита конструкција *као да сам окачен* значењским декодирањем преображава се најприје опет у фразеологизам *као да сам на изволиџе* и на крају у денотативни израз *као да сам сџално на услузи*. Прва је наравно и најстилогенија. Поповић је синонимном компонентом не открива потпуно већ јој придодаје још један семантички по-



средан живописан синекриостички опис: *Ко шћа ради, ви њо цео дан вичеће: Милоје, Милоје!* Најемфатичнији и најекспресивнији примјери овога типа метаболске синонимије јесу и посљедња четири наведена. У првом су у синонимној интеракцији компоненте *већ две њодине се не осећа да је мушко* и *машинерија му оћказала*. Обје су уједно и описне и еуфемистичне. У другом примјеру немотивисани израз *дћћћ љрудна* је значењски „замаскиран“ синонимним компонентама *дћћћ љешка* и *дћћћ љућава*. У оба ова примјера посредно су исказани изрази који је говорник због њихове друштвене непримјерености и његове наводне културе замијенио метафоричким лексемама. У претпоследњој потврди доведене су у синонимну везу реченице које су и у узрочно-последичном односу. Стилогену вриједност им прибавља друга, главна реченица у инверзији која је очигледан примјер литоте – *ни мени није лоше* је скоро исто што и *и мени је добро*. Четврти и посљедњи примјер утемељен је на различитој вриједносној тачки два лика, Селимира и Боре. Док Селимир говори од опсегу од 140 цетиментара, Бора га преобликује у свом шнајдерском маниру у дуплу ширину чија мјера и јесте 140 цм. Сви наведени примјери представљају изузетно експресивне конструкције афористичке синонимије. Она је једна од темељних обликотворних стилистичких принципа у драми *Развојни љућ Боре Шнајдера*.

#### *Анаклаза или начело иће ријечима*

Посебан тип стилогених структура *Развојном љућу Боре Шнајдера* реализује се у оквиру досјетки. Оне се остварују у форми дијалога гдје два лика исти израз разумију на различите начине. Одликује га, првенствено, антанакласичка структура. У њеној основи је „дакле бисемички садржај истог израза једне језичке јединице“

(Ковачевић 1998: 162). Антанаклаза у дијалогској форми назива се анаклаза. У њој један саговорник употребљава један израз, а други саговорник га употребљава друкчије, и то намјерно. Анаклаза у Поповићевој драми изазива комични ефекат управо у „пресловљеном“, и друкчије искоришћеном изразу код другог сабесједника. То потврђују следеће потврде:

ВИТОМИР: Мени је нејасно: чему оволика болећивост према свему ономе што је наше?... је л то **шгих-проба?**.. ПИКЉА:

**Каква проба, Витомире!... Један је пре тебе пробао, па се уредио!...** (БШ, 304);

БОРА: Растали смо се најлепше... и не верујем да сам ја друговима остао у рђавом сећању... Али зар је мени самом мило што нисам имао услова за развој?... **ја сам се одувек баш борио!**...

МИЛОЈЕ: **Ви сте се борили под јорган планином...** овде се нећемо лагати... је л' тако?... знате да вам је прошлост мрачна?... Да ли је тако?... Кад је тако, ви само климните главом — биће довољно...(БШ, 399);

ПИКЉА: У потпуности, друже управниче!... **што кажу Енглези: „Ко не зна шта је лепо, нека узме оно што је скупо!”**...

РОЗИКА (полугласно Пикљи): **Немој ми се ти правиш Енглез,** него набаци за мене!...(БШ, 346);

ЛИНА: Ко је теби крив, Витомире, што си ти **изелица?**... Други су шпарали, фабрике су отварали... **Ти би појео бога Јокиног!**...

ВИТОМИР: **Боље је што сам појео ја, него да су ми појели лекари!**... на какав сте ме присилан рад гонили, још да нисам био **јешан!**... да се нисам **добро хранио?**... Е, одавно би мене покрила црна земља и зелена трава!... (Улеће Милоје начичкан значкама.) А ти, Милоје!... отрезни се на време!... (БШ, 309).

Одлика свих наведених примјера анаклазе јесте употреба исте лексема из прве реплике у другој реплици и другом контексту, односно значењском окружењу. Па тако, у првом наведеном примјеру полусложеница *шїїих-ѝроба* има значење брзе, насумичне пробе, а глаголска лексема *ѝробаїїи* у њеној другој реплици – *један је ѝре ѝеде ѝробао, ѝа се уредио* – има сасвим друго значење. Уско контекстуално условљена она указује на оне који су крали, односно који су пробали, покушали красти па су били ухваћени. Бора Шнајдер, у нашем другом наведеном примјеру, изјављује да се борио на штаму Милоје одговара да се *борио ѝод јорїан ѝланином*. Ту се глагол *бориїи* „разумије“ у пренесеном значењу и имплицира на многобројне сексуалне односе које је Бора имао за вријеме свог управничког мандата, те једину *борбу* коју је водио. Користећи енглеску пословицу, у трећем примјеру, Розика Пикљи одговара да се не прави Енглеz. У Пикљиној реплици *Енїлез* је потпуно немотивисана лексема, док је у другој, Розикиној реплици, њено значење у оквиру фразеологизма – *ѝравиїи се Енїлез* – преобразжено у – *ѝравиїи се невјешїи, луд*. У посљедњем наведеном примјеру глагол *ѝојесїи* двоструко је семантички транспонован. У фразеологизму *ѝојесїи боїа Јокиної* има значење бити халапљив, облапоран. У конструкцији *боље шїїо сам ѝојео ја, неїо да су ми ѝојели лекари* глаголска лексема *ѝојесїи* је носилац анегдотске форме. Враћена у основни, немотивисани израз гласила би – *боље да ја ѝоједем неїо да ѝлаћам лекаре*. Комично у анаклази јесу ту изненадни, неочекивани обрти у значењу који, по суштини ствари, заправо објелодањују говорникову виспреност и жустрину мисли, међутим, код Александра Поповића они не казују о интелекту његових јунака колико о способности језика да се игра ријечима.

*Суистантивизација – шта је исказано,  
а шта намјерно изостављено?*

Супстантиватика, стилска фигура новог доба коју је установио Милош Ковачевић, настаје поступком супстантивизације, односно функционалним преоброзовањем адјективних ријечи које не преузимају морфолошке особине супстантива него само његову синтаксичку функцију. Такве адјективе називамо супстантивати, и они могу бити поименичени и контекстуални. Поименичени су везани за општију редуковану именицу, а код контекстуалних та елидирана именица се обавезно појављује у претходном дијелу реченице или везаног текста. (в. о томе у: Ковачевић 2000: 263–286). „У вези са редом ријечи, отклон се дешава на синтагматском нивоу, али неспорно утиче на цијелу реченицу на свим нивоима: синтаксичком, комуникативном, стилистичком, па, у примјерима из књижевноумјетничког стила, и емфатичком, без обзира коју синтаксичку функцију супстантиват преузима.“ (Теклић 2021: 46) Из корпуса смо ексцерпирани неколико потврда супстантивизације придјева:

(а) БОРА: У коју ти сорту спадаш, где се убрајаш?... Или у припомажуће, или у почасне, или у ванредне, или у индивидуалне, или у хонорарне, или у приучене, или у инокосне, или у масовне, или у сталне, или у кооперативне, или у полуквалификоване, или у саветодавне, или у пробне, или у доживотне, или у приучене?... или нигде?... чардак ни на небу ни на земљи?!...(БШ, 357–358);

БОРА: И срамота је што је тако, а што није онако како би било мило и мени и друговима горе!... Јер с друге стране!... не треба ћутке прећи преко тога и томе слично трећег!... Међу вама има **високо свесних и помало**

**квалификованих!**... је л' тако?!?...(БШ, 337);

(б) БОРА: Е, Розика, знаш да си ти једна **масовна!** (БШ, 372);

ПИКЉА: Касно је, Розика, прекасно!... растрезнио сам се и уверио да си ти једна **карактеристична!**...(БШ, 382);

(в) БОРА:

Наше **одлучне и непоколебљиве!**!...

СВИ:

Живеле!!

БОРА:

И наши **несаломљиви!**!

СВИ:

Живели!!

БОРА:

И наше **недвосмислене!**!...

СВИ:

Живеле!!

БОРА:

И **непромочиви!**!...

СВИ:

Живели!!

БОРА:

**Мрачне и труле!**!...

СВИ:

Гунгуле! – јаруге! – заседе! – и **реакционарне!**!...

БОРА:

Умрло је то!!

СВИ:

Тако је!!

(БШ, 301).

Прву (а) групу чине примјери супстантивата који се односе на редуковану именицу *људи*, другу (б) представљају потврде супстантивата који се односе на изостављену именицу *жена*, а трећој (в) и најекспресивнијој групи припада примјер за који са сигурношћу не може-

мо тврдити на које се изостављене супстантиве односи. У првом наведеном примјеру прве (а) групе у кумулацијском низу са полисиндетским понављањем везника или наведени су супстантивати који се односе на именицу *људи*. Она у претходном дијелу текста није експлицитно наведена, али је садржана у елидираној синтагми *сорџа људи* у којој је изостављен неконгруентни атрибут *људи*. Емфатичност примјера друге (б) групе почива на супстантиватизацији придјева *масовна* и *каракџери-стична* који се односе на именицу *жена* што закључујемо из реплике која је упућена, у оба примјера, Розики. Наведени примјери су посебно стилистички маркирани јер су и еуфемистични. Оба казују о Розики која је склона промискуитетном понашању. Навођењем ових придјева, са једне стране, изостављена је употреба погрдних ријечи, али је, са друге стране, особина фокализована. И најзанимљивију трећу (в) групу чини јединствен примјер код кога из контекста не можемо закључити са сигурношћу које су то именице редуковане. Кажемо именице јер су супстантиватизовани придјеви у екскламативним структурама час у мушком час у женском роду. У претходној реплици сви протагонисти пјевају, те спомињу Србију, *ийџому*, *мрачну*, *џркосну* и *џресвейлу*. Одмах иза те реплике Бора усхићено, ударнички узвикује – *наше одлучне* и *нейоколебљиве* – потом *наши несаломљиви*, па *наше недвосмислене*, па *наши нейромочиви*. С обзиром на то да у претходном дијелу текста (реплици) није наведена именица, могло би се помислити да су супстантивати поименичени. Међутим, особине које се њима исказују нису приличне ни општој именици *људи* ни *жене*. Тек у посљедњој реплици јасно је да се супстантиват *мрачне* и *џруле* односе на накнадно именоване именице у парцелату – *џунџуле*, *џарује* и *џаседе*. Остаје дакле нејасно на кога или шта се односе супстантивати, па је очигледно да су они намјерно изостављени и да Александар Поповић чи-

таоца, управо таквим скривањем и ненавођењем кључне ријечи/именице, наводи на размишљање. И као и увијек игра се ријечима и смислом.

*Алиџерација и „ш“ као Шнајдер, Шџира,  
шџекулација, шанџунџ свила*

Да је језик драме *Развојни џуџ Боре Шнајдера* онеобичајен многим стилским фигурама, првенствено фигурама у форми конструкције, а потом и семантичким фигурама, показује и употреба стилистички маркираних форми на другим језичким нивоима. У драми је забиљежен, међу свим стилематичним и стилогеним јединицама, чак и примјер алитерације:

**ВИТОМИР:** Питао сам: шта ћемо предузети у вези са **Шпиром?**...

**БОРА.** Чекај да и то унесем у подсетник... **Ш-ш-ш... шине** за **Дишу** Пуђиног... **шантунг** лихт плав, **више** петролеј, а може и сериз... један осамдесет пута сто двадесет... или три и **шездесет** пута седамдесет... **шљака**, видети за камионет... **Широла** барба Мате, Крк, задња **пошта** Пунат, двокреветна за почетак августа... **шрафштук** за Миланчета... **Штефица:** двадесет и један, триста тридесет и три, локал нула три... (Записује.) Тако!... ја сам овде код мене под „Ш” записао: **Шпира** клонфер, а и ти ме опет времена на време подсети... Него, где је **Ширгић**, треба с њим да се консултујем око адаптације управне зграде!... (БШ, 344).

Као и у многим другим примјерима, па и у наведеном примјеру алитерације у овој драми Поповић комбинује више лингвостилистичких поступака и тако твори више стилских фигура међусобно испреплетаних. Овај примјер

карактерише понављање гласа *ш*, и то у иницијалној позицији у ријечи, у лексемама које се у елидираној форми кумулативно нижу. У глас *ш* је битан јер се у драми све *врши* око Шнајдера, Шпире, шпекулација, швалерисања и дупле ширине.

### Закључак

У драмолету *Развојни љуш Боре Шнајдера* Александра Поповића, једног од најзначајнијих српских драмских писаца 20. вијека, језик се игра, води главну ријеч, па се у њему разнолике ријечи нижу, гомилају, степенују, различито разумију, блискозначно упарују, неке и намјерно изостављају и прећуткују. Лингвостилистички речено, из корпуса смо ексцерпирали примјере кумулације – синетристичке и оне настале мултипликацијом блискозначних лексема у истој синтаксичкој функцији. За њом слиједи многобројни примјери градације која је потпомогнута кумулацијом. Синонимија је, такође, један од доминантних структурних начела у овој драми. На њој су утемељене и кумулација, али и метабола. Осложене су употребом фразеолошких израза, окамењених фраза које се доводе у синонимну везу са блискозначним компонентама. Комично у комедији произлази из анаклазе у којој се иста лексема у два исказа различито тумачи. Такође, забиљежили смо и примјере стилске фигуре настале супстантивацијом. Са аспекта функционалне реченичне перспективе на адјективима који су преузели синтаксичку позицију свог надређеног изостављеног члана јесте и информативно тежиште. Ипак, издвојили смо и једну потврду која колико истиче наведене придјеве толико и наводи читаоце на размишљање која је то ријеч изостављена и зашто. И на концу, и алитерација је једна од фигура коју смо ексцерпирани из ове драме Аце Поповића.



Улога кумулације у драми јесте да прикаже управо оно што је назначено у паратекстуалној опасци ниже наслова, односно да опише *бурни њок мирне изјрадње* социјалистичког друштва. И он не само да је буран него је и метежан, брложан и понекад нејасан и бесмислен, пун насумично изабраних предмета, алата, мјеста, а кумулација нагомилана разноликим и разноврсним појмовима. Градација потпомаже комичном и ироничном приказивању стварности другова у једној лимарској задрузи који су ударнички усхуктали, јачи на ријечима него на дјелу. Синонимијом се на друкчији начин казује већ речено, али ништа од тога у драми није лично, већ је поткрепљено фразеолошким изразима и бирократским језиком. Као да је оно што протагонисти казују научено, унапријед задано, друштвено прихватљиво, често еуфемистично, а не аутентично и животно. Супстантивацијом се истиче изречено, али и одгонета скривено, намјерно изостављено. Анаклазом се, у дијалошкој форми, поиграва семантиком ријечи које у једном контексту значе једно, а у другом нешто сасвим друго. А језик се у драми игра са значењима, смислом, јунацима, а поиграва са бесмислом тадашњег социјалистичког уређења.

## ЛИТЕРАТУРА

- Катнић-Бакаршић 1996: М. Катнић-Бакаршић, *Градација*, Сарајево: Међународни центар за мир.
- Ковачевић 1998: М. Ковачевић, *Стилске фијуре и књижевни њекси*, Београд: Требник.
- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилистика и драматика стилских фијура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Милановић 2017: Н. Милановић, *Ојледи из синѡаксосѡилистике*, Источно Ново Сарајево: Завод за уѡбенике и наставна средства.

- Мршевић-Радовић 1987: Д. Мршевић-Радовић, *Фразеолошке илајолско-именичке синџајме у савременом српскохрватском језику*, Београд: Филолошки факултет.
- Селенић 1977: С. Селенић, „Предговор: Савремена српска драма“ у: *Анџолоија савремене српске драме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ђеклић 2021: Н. Ђеклић, *Сџиси сџилисџички*, Београд: „Филип Вишњић“

## БИБЛИОГРАФСКА ЗАБИЉЕШКА

Осам од девет радова што чине ову књигу, дијелом прерађени, прво су објављени у лингвистичким часописима и зборницима са научних скупова:

Нина С. Милановић (2020) – Семантичко-стилске одлике приповијетке *Прича Горана Петровића*, *Књижевно стваралаштво Горана Петровића*, Радови са научног скупа „Књижевно стваралаштво Горана Петровића, одржаног 7. и 8. јула 2019. године у Андрићграду), Андрићев институт, Андрићград, 227–242.

Нина С. Милановић (2020) – Стилске доминанте у роману *Велики јуриш* Слободана Владушића, *Српски језик, књижевност и уметност: зборник радова са XIV међународној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–27 X 2019)*, књига I, *Експресивност у српском језику*, Крагујевац, 2020, 87–96.

Нина С. Беклић (2022) – „Фигуре супротности у роману *Прича о иривојачу* Милована Данојлића“, *Радови са научној скупи „Стваралаштво Милована Данојлића – јоезија, јроза и есејистика“*, одржаног 3. и 4. јула 2021, Андрићев институт, Андрићград, 307–323.

Нина С. Милановић (2019) – „Фигуре мисли у роману *Р. Ц. Неминовно (нова верзија)* В. Матијевића“, *НИСУН 8, Савремени јокови у науци о језику и књижевности*, *Темајски зборник радова са VIII међународној*

научној скупи *Наука и савремени универзитети 8, II том*, Филозофски факултет, Универзитет у Нишу, Ниш, 2019, 211–218.

Нина С. Милановић (2020) – „Слика Београда у фелтонима Мома Капора“, *Значај српског језика и књижевности за очување идентитета Републике Српске VI, Насеља у дјелима српских писаца*, Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет Пале, Пале, 2020, 171–192.

Нина С. Милановић (2019) – „Језичко-стилске одлике романа *Последњи лети за Сарајево* Мома Капора“, *Значај српског језика и књижевности за очување идентитета Републике Српске, Српски језик и књижевност у БиХ и Србији, V*, Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет Пале, Пале, 2019, 93–105.

Нина Ђеклић (2015) – „Типови синтаксостилема реда ријечи оформљени употребом црте као постиницијалне паузе у роману *Тој је био врео* Владимира Кеџмановића“, *Зборник радова са научној скупи „Наука и слобода“ књижа IX, 1/1*, Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет, Пале, 2015, 329–338.

Нина С. Ђеклић (2021) – „Језичко-стилске карактеристике драме *Шта је то у људском бићу што га води према њићу* Д. Ковачевића“, *Радови са научној скупи Драмско стваралаштво Душана Ковачевића*, одржаног 28. и 29. јуна 2020. године у Андрићграду, Андрићев институт, Андрићград, 227–246.

## ИНДЕКС ИМЕНА

### А

- Андрић, Иво 17  
Антонијевић, Мирослав 118,  
124  
Аристофан 63  
Арсенић, Владимир 111

### Б

- Бабић, Миланка 145  
Бахтин, Михаил (Михаил  
Михајлович Бахтин) 35, 42  
Башлар, Гастон (Gaston  
Bachelard) 98, 106 – 108  
Бергсон, Анри (Henri Bergson)  
63, 73  
Блек, Макс (Max Black) 19, 25  
Босиљчић, Бојан 111  
Бошковић, Александар 63, 73  
Брајовић, Тихомир 111

### В

- Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig  
Wittgenstein Josef Johann)  
87, 117, 124  
Владушић, Слободан 27, 28, 30,  
31, 38, 39, 41, 42, 98, 108

### Г

- Гојковић, Дринка 60

### Д

- Данојлић, Милован 43, 54, 58, 59  
Делић, Јован 64, 73

### Ђ

- Ђорђевић, Пуриша 76, 77

### Ж

- Женет, Жерар (Gérard Genette)  
47, 63, 74

### Ј

- Јакобсон, Роман 137  
Јакшић, Ђура 58  
Јовановић, Јелена 78, 94

### К

- Кант, Имануел (Immanuel Kant)  
63  
Капор, Владимир 74  
Капор, Момо 75 – 78, 81 – 83,  
87, 89, 92, 93, 95 – 98, 100 –  
102, 104, 105, 107  
Катнић – Бакаршић, Марина 21,  
25, 69, 74, 141, 145, 156, 177  
Квинтилијан, Марко Фабије  
(Marcus Fabius Quintilianus)  
63, 74, 78, 94, 106, 108  
Кецмановић, Владимир 111,  
113-116, 118-124

- Ковачевић, Душан 129, 132, 133, 137, 139, 141, 143, 144
- Ковачевић, Милош 15, 16, 18, 21, 25, 29, 30, 33, 35, 42, 49, 50, 53, 54, 59, 63, 69, 74, 82, 88, 89, 91, 94, 100 – 102, 106, 108, 111, 112, 116, 117, 124, 125, 133, 138, 140, 145, 151, 152, 156, 170, 172, 177
- Л
- Лалић, Михаило 119
- М
- Манчић, Александра 74
- Марчетић, Андријана 47, 59, 61, 74
- Матијевић, Владан 61 – 66, 68, 70, 72, 74
- Машцерјаков, С. 18, 25
- Миладинов, Брана 43, 60
- Милановић, Нина 49, 59, 62, 74, 112, 125, 151, 152, 177
- Милутиновић, Зоран 129, 145
- Михаиловић, Драгослав 119
- Мршевић Радовић, Драгана 164, 178
- Н
- Нушић, Бранислав 149
- П
- Паскаљевић, Горан 129
- Паул, Рикер 25, 100, 103, 108
- Пејчиновић, Петар 74
- Петровић, Горан 13 – 16, 18, 19, 23, 25
- Пијаже, Жан (Jean Piaget) 117, 124
- Попов, Стево 96
- Поповић, Александар 147, 148, 155, 158 – 160, 163 – 168, 170, 171, 175, 177
- Поповић, Љубомир 37, 43, 112, 121, 125
- Принс, Џералд (Gerald J. Prince) 37, 43, 47, 60
- Р
- Раичевић, Горана 74
- Ристовић, Александар 19, 25
- С
- Сартр, Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 15
- Селенић, Слободан 147, 164, 178
- Силић, Јосип 116
- Симеон, Рикард 69, 74, 78, 94, 100, 109, 125, 138, 145
- Слотердијк, Питер 131, 132, 134, 145
- Сократ, филозоф 63
- Стамаћ, Анте 78, 94, 106, 109
- Стојановић, Бранко 75 – 77, 94 – 96, 100, 108
- Т
- Тарковски, Андреј 81
- Тартаља, Иво 78, 94, 97, 106, 109
- Тодоров, Цветан 22, 23, 26, 64, 65, 69, 72, 74
- Ђ
- Ђеклић, Нина 67, 74, 172, 178
- Ђирић, Саша 111, 117
- Ђосић, Павле 80, 94
- У
- Успенски, Борис (Борис Андреевич Успенский) 62, 64, 66, 68, 74

Ф

Фихте, Јохан Готлиб (Johann  
Gottlieb Fichte) 63

Фрај, Нортроп (Herman  
Northrop Frye) 64, 65, 74

Фуко, Мишел (Michel Foucault)  
46, 60

Х

Хамовић, Драган 61, 74

Ц

Цревар, М. 111

Џ

Џамоња, Срећко 73

Ш

Шкиљан, Дубравко 18

Шкреб, Зденко 78, 94, 106, 109

Штанцл, Франц 46, 60





## О АУТОРУ

Нина Теклић рођена је 10. јануара 1980. године у Бихаћу. Школовала се у Сарајеву, Новом Саду, Бијељини. Завршила је Филозофски факултет Универзитета у Српском Сарајеву 2002. године и стекла звање – професор српског језика и српске књижевности. Године 2008. стекла је звање магистра лингвистичких наука одбравши на Филозофском факултету у Палама магистарски рад са темом *Синџаксосџилеме реда ријечи у Сџиџничарници 'Код срећне руке' Горана Пејџровића*. Звање доктора филолошких наука стекла је 2013. године одбравши докторску дисертацију *Сџилисџика реда ријечи у сџандардном срџском језику* на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву. На Педагошком факултету у Бијељини стекла је звања асистента, вишег асистента, доцента и ванредног професора на предметима Српски језик 1, Српски језик 2, Функционална стилистика, Развој говора, Култура говора, Културна историја Срба и Језик, комуникација и медији. Ради на Педагошком факултету Универзитета у Источном Сарајеву. Аутор је десетине научних радова из области стилистике и научних монографија – *Ојледи из синџаксосџилисџике*, објављене 2017. године у издању Завода за уџбенике и наставна средства у Источном Новом Сарајеву и *Сџиси сџилисџички*, 2021. године, у издању Издавачке куће „Филип Вишњић“ у Београду. Учествовала је на слави-

стичким конгресима у Русији, Србији, Бугарској, Македонији, Републици Српској. Учесник је у изради неколико научноистраживачких пројеката које финансира Министарство науке и технологије Републике Српске и Академија наука и умјетности Републике Српске. Лектор је научних публикација Правног факултета и Факултета пословне економије Универзитета у Источном Сарајеву. Члан је Одбора Научно-истраживачког центра за хуманистичке науке Универзитета у Источном Сарајеву.

Библиотека  
ЗНАМЕН СРБИСТИКЕ  
Одјељење за језик  
Књига 13

Нина Теклић  
СТИЛ СРПСКЕ ПРОЗЕ И ДРАМЕ

Главни и одговорни уредник  
Емир Кустурица

Уредник  
проф. др Милош Ковачевић

\* \* \*

Издавач  
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ  
Трг Николе Тесле, Андрићград  
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

За издавача  
Емир Кустурица, директор

Лектура и коректура  
Желидраг Никчевић

Индекс имена:  
Горица Тећез

Прелом текста  
Жељка Башић Станков

Штампа  
Белпак, Београд

Тираж  
150 примерака

ISBN 978-99976-89-09-2





CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна и универзитетска библиотека  
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41.08  
811.163.41'38

ЋЕКЛИЋ, Нина, 1980-

Стил српске прозе и драме / Нина Ћеклић. - Андрићград :  
Андрићев институт, 2023 (Београд : Белпак). - 186 стр. ; 20 см. -  
(Библиотека Знамен србистике. Одјелење за језик ; књ. 13)

Тираж 150. - О аутору: стр. 185-186. - Напомене и библиограф-  
ске референце уз текст. - Библиографска забиљешка: стр. 179-  
180. - Библиографија уз свако поглавље. - Регистар.

ISBN 978-99976-89-09-2

COBISS.RS-ID 139048705

