



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



**Оливера С. Марковић**

**ТЕОРИЈЕ ХУМОРА У  
КОГНИТИВИСТИЧКИМ НАУКАМА И  
МОГУЋНОСТ ЊИХОВЕ ПРИМЕНЕ У  
ПРОУЧАВАЊУ НАРАТИВНОГ  
КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА**

**ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА**

Ниш, 2024.



UNIVERSITY OF NIŠ  
FACULTY OF PHILOSOPHY



**Olivera S. Marković**

**HUMOR THEORIES IN COGNITIVE  
SCIENCES AND POSSIBILITIES OF THEIR  
APPLICATION IN A NARRATIVE  
LITERARY TEXT ANALYSIS**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2024.

## Подаци о докторској дисертацији

Ментор: Проф. др Снежана Милосављевић Милић, редовни професор,  
Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Наслов: Теорије хумора у когнитивистичким наукама и могућност  
њихове примене у проучавању наративног књижевног текста

Докторска дисертација за предмет има истраживање потенцијалних теоријско-методолошких корелација између когнитивне психологије, когнитивне лингвистике и наратологије, са циљем прецизирања специфичности светова приче као менталних репрезентација за дуже хумористичке књижевне наративе. Указано је на ограничења когнитивнолингвистичких приступа дужим књижевним наративима као надсинтактичким структурама, на могућности богаћења модела света приче преко теорије појмовног сажимања, те у вези са хуморним наративима; на могућност развијања модела појмовног сажимања према специфичностима књижевних хуморних наратива.

У првом делу истраживања су систематизовани за хумор релевантни ментални механизми и принципи, као и когнитивистички приступи хумору, класификовани као когнитивне теорије прве и друге генерације (амодални/модални приступи). Хумор је доведен у везу са хуморном инконгруенцијом – одступањем од прототипичне примене когнитивних механизма конструкције (маркирањем), уз други услов, изненађење као функције семантичко-прагматичке дистанце. Изнета је теза да хумор представља когнитивни мегаоквир који омогућава креирање и разумевање стимулуса као смешног. Ово је скаларна категорија, онтогенетски и филогенетски формирана, у чијем се „центру” налази способност препознавања случајева глобалне инконгруенције, а преко релација витгенштајновских породичних сличности за основни модел су везани различити типови маркирања информација као инконгруентних конструкција.

У другом, наратолошком, делу постулирана је теза да сваки хумористички литерарни наратив садржи једну/више централних хуморних (маркираних) метафора, глобалних јер енкодирају већину хуморних ефеката и макродимензије света приче. Издвојени су квалитети њихових светова приче с обзиром на факторе који одређују процесе композиције, допуне и разраде датих метафора. Инконгруенција метафоре маркира/кодира свет приче преко најмање два супротстављена система приповедних модалитета и система наративне перспективе.

Преко релације према когнитивном мегаоквиру за хумор су објашњени случајеви поновљеног хуморног стимулса, граничних хуморних наратива, те примери текстова који у савременом читању не изазивају хуморни ефекат. Хипотетички комички жанр је схваћен као хипостаза когнитивног оквира за хумор и прелиминарно су детектовани основни комички/хуморни поджанрови – комедија карактера и интриге, сатира и пародија. Ови жанрови су нашли простор у апликативном делу истраживања.

Научна област:  
Научна  
дисциплина:

Филологија

Наука о књижевности, Семантика

Кључне речи:

Хумор, хуморна метафора, теорија појмовног сажимања, когнитивни оквир, утемељење, когнитивистика/когнитивне науке, когнитивна наратологија, (хуморни) наратив, свет приче, перспектива

УДК:

82.01:159.9

CERIF  
класификација:

Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија књижевности  
Н352 Граматика, семантика, семиотика, синтакса

Тип лиценце  
Креативне  
заједнице:

**CC BY-NC-ND**



## Data on Doctoral Dissertation

Doctoral  
Supervisor:

Prof. Snežana Milosavljević Milić, PhD; full professor, University of Niš, Faculty of Philosophy

Title:

Humor theories in cognitive sciences and possibilities of their application in a narrative literary text analysis

Abstract:

The doctoral dissertation investigates potential theoretical-methodological correlations between cognitive psychology, cognitive linguistics, and narratology, intending to identify specificities of storyworlds as mental representations for longer humorous literary narratives. The dissertation hinted at the possibilities of interdisciplinary cooperation between narratology and cognitive semantics, namely: in connection with the enrichment of the storyworld model through the conceptual integration theory, and in connection with humorous narratives; by pointing out the limitations of cognitive linguistic approaches to longer literary narratives as supra-syntactic structures; in terms of developing a conceptual integration model with regard to the specificities of literary narratives.

In the first part, the relevant cognitive construals and principles are systematized, along with the first and the second generation of cognitive theories of humor (amodal/modal approaches). Humorous phenomenon is pertained to the humorous incongruity – a deviation from the prototypical (marked) usage of cognitive construals, along with another condition, the effect of surprise as a function of the semantic-pragmatic distance. It is proposed that humor represents a cognitive megafame that enables the creation and comprehension of a stimulus as humorous. This is a cognitive category of scalar type, ontogenetically and phylogenetically formed, whereby the center of the category contains the ability to recognize the global contrariety, and different types of information marking to form incongruous constructions are related to the basic model through Wittgensteinian family resemblances.

In the second, narratological, part, the thesis is postulated that every humorous literary narrative contains one/multiple central humorous (marked) metaphors, global because they encode most of the humorous effects and macro-dimensions of the storyworld. The storyworld qualities are extracted in relation to factors that determine composition, completion, and elaboration of the given metaphors. Incongruity of the central metaphor marks/encodes the storyworld through at least two opposing systems of narrative modalities and systems of narrative perspective.

The relation to the cognitive megaframe for humor explains cases of repeated humorous stimulus, borderline humorous narratives, and texts that do not cause a humorous effect in contemporary readings. The hypostatized comic genre is understood as a hypostasis of the cognitive frame for humor and the preliminary list of the basic comic/humorous subgenres is proposed – comedy of character, comedy of intrigue, satire, and parody. All the given genres found their space in the application part of the research.

Scientific Field:	Philology
Scientific Discipline:	Literary science, Semantics
Key Words:	Humor, humorous incongruity, humorous metaphor, conceptual integration network, cognitive frame, grounding, cognitive sciences, (humorous) narrative, storyworld, perspective
UDC:	82.01:159.9
CERIF Classification:	H390 General and comparative literature, literary criticism, literary theory H352 Grammar, semantics, semiotics, syntax
Creative Commons License Type:	<b>CC BY-NC-ND</b>

*Мојим родитељима*

## САДРЖАЈ

САДРЖАЈ .....	8
1. ПРОУЧАВАЊА ХУМОРА – УВОДНА РАЗМАТРАЊА .....	13
2. МЕНТАЛНИ МЕХАНИЗМИ .....	41
2.1. КОГНИТИВНИ ОКВИР И ПРИНЦИПИ КАТЕГОРИЗАЦИЈЕ .....	47
2.1.1. ПОЈАМ КОГНИТИВНОГ ОКВИРА У АМОДАЛНИМ ТЕОРИЈАМА .....	47
2.1.2. ПОЈАМ КОГНИТИВНОГ ОКВИРА У КОГНИТИВНОЈ ЛИНГВИСТИЦИ: СЕМАНТИКА ОКВИРА: ЧАРЛС ФИЛМОР .....	52
2.1.3. КАТЕГОРИЈЕ И КАТЕГОРИЗАЦИЈА .....	55
2.1.4. КА УТЕЛОВЉЕНОСТИ КОГНИТИВНОГ ФРЕЈМА: НЕУРОНСКА ТЕОРИЈА ПЕРЦЕПТУАЛНИХ СИМБОЛА: ЛОРЕНС В. БАРСАЛОУ .....	68
2.2. МЕТАФОРА У КОГНИТИВНИМ НАУКАМА .....	79
2.2.1. КРАТАК ПРЕГЛЕД ПРИСТУПА ФЕНОМЕНУ МЕТАФОРЕ .....	79
2.2.2. ПОЈМОВНА МЕТАФОРА: ЛЕЈКОФ И ЏОНСОН .....	84
2.2.3. ПОЈМОВНО САЖИМАЊЕ .....	93
2.3. СЛИКОВНЕ СХЕМЕ .....	121
2.4. МЕТОНИМИЈА .....	125
2.5. ФИГУРА И ПОЗАДИНА .....	136
3. КОГНИТИВНЕ ТЕОРИЈЕ ХУМОРА .....	141
3.1. УВОД .....	141
3.2. ПРАГМАТИЧКА ДИМЕНЗИЈА ХУМОРА .....	152
3.2.1. УВОД .....	152
3.2.2. ТЕОРИЈА РЕЛЕВАНЦИЈЕ: СПЕРБЕР И ВИЛСОН .....	157
3.2.3. ПРИМЕНА ТЕОРИЈЕ РЕЛЕВАНЦИЈЕ НА ХУМОР .....	162
3.3. АРТУР КЕСТЛЕР: ХУМОР КАО КРЕАТИВНИ ЧИН .....	167
3.4. КОГНИТИВНОПСИХОЛОШКЕ ТЕОРИЈЕ ХУМОРНЕ ИНКОНГРУЕНЦИЈЕ И ЊЕНОГ РАЗРЕШЕЊА .....	175
3.5. СТРУКТУРАЛИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ ХУМОРА: А. Ж. ГРЕМАС И АПЛИКАЦИЈЕ ТЕОРИЈЕ ИЗОТОПИЈЕ .....	189
3.6. КОГНИТИВНОЛИНГВИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ ПРВЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ .....	200
3.6.1. ВИКТОР РАСКИН: СЕМАНТИЧКА ТЕОРИЈА ХУМОРА ЗАСНОВАНА НА КОГНИТИВНОМ СКРИПТУ .....	200

3.6.2. ХОФСТАДЕРОВА СХВАТАЊА ХУМОРА: АНАЛОГИЈА И ХУМОР .....	211
3.6.3. ОПШТА ТЕОРИЈА ВЕРБАЛНОГ ХУМОРА: АТАРДО И РАСКИН .....	215
4. КОГНИТИВНЕ ТЕОРИЈЕ ХУМОРА ДРУГЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ .....	227
4.1. УВОД.....	227
4.2. МЕХАНИЗАМ ИСТАКНУТОСТИ И КРЕАТИВНИ ОБЛИЦИ УПОТРЕБЕ ЈЕЗИКА: РАХЕЛ ЂОРА.....	231
4.2.1. ХИПОТЕЗЕ О ГРАДАБИЛНОЈ ИНФОРМАТИВНОСТИ И МАРКИРАНОЈ ИНФОРМАТИВНОСТИ.....	231
4.2.2. ХИПОТЕЗА О ОПТИМАЛНОЈ ИНОВАТИВНОСТИ .....	236
4.3. МЕНТАЛНИ МЕХАНИЗМИ ПРОСУЂИВАЊА И ПОРЕЂЕЊА: ТЕОРИЈА МЕНТАЛНИХ ПРОСТОРА И ХУМОР.....	239
4.3.1. ХУМОР И ПРОЦЕС ЗАМЕНЕ ОКВИРА: ШОНА КУЛСОН .....	240
4.4. ХУМОР И МЕТАФОРА .....	253
4.4.1. ТЕОРИЈА ДИСТАНЦЕ .....	255
4.4.2. ПЛУРАЛИСТИЧКИ ПРИСТУП ХУМОРНОЈ МЕТАФОРИ .....	261
4.4.3. ТЕОРИЈА ПОЛМОВНОГ САЖИМАЊА: МЕТОФОРИЧНОСТ ПОЛМОВНИХ МРЕЖА САЖИМАЊА; ХУМОРНЕ МРЕЖЕ ПОЛМОВНОГ САЖИМАЊА .....	269
4.4.4. ЗАКЉУЧАК .....	271
4.5. ХУМОР И МЕТОНИМИЈА.....	272
4.6. МЕХАНИЗАМ ЗАМЕНЕ ФИГУРЕ И ПОЗАДИНЕ И ХУМОР .....	280
5. ЗАКЉУЧАК I: ХУМОР.....	293
6. ПРЕГЛЕД ПРИСТУПА ДУЖЕМ ЛИТЕРАРНОМ НАРАТИВУ ХУМОРИСТИЧКОГ ТИПА .....	311
6. 1. ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ: ЛИНГВИСТИЧКИ ПРИСТУПИ ДУЖИМ НАРАТИВНИМ ТЕКСТОВИМА ХУМОРИСТИЧКОГ ТИПА .....	313
6.1.1. ЕКСПАНЗИОНИСТИЧКИ ПРИСТУПИ: ВЛАДИСЛАВ КЛОПИЦКИ.....	316
6.1.2. РЕВИЗИОНИСТИЧКИ ПРИСТУПИ .....	325
6.2. ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ: ПРИСТУПИ ДУЖИМ НАРАТИВНИМ ТЕКСТОВИМА ХУМОРИСТИЧКОГ ТИПА У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ .....	362
6.2.1. АПОРИЈЕ СА ВЛАДИМИРОМ ПРОПОМ.....	365
6.2.2. ОРИГИНАЛНИ ДОПРИНОСИ СТУДИЈАМА ХУМОРНЕ КЊИЖЕВНОСТИ НОРТРОПА ФРАЈА .....	376
6.2.3. ПОЕТИКА НАРОДНОГ СМЕХА: МИХАИЛ БАХТИН.....	387
6.2.3. МАНФРЕД ЈАН И <i>GARDEN-PATH</i> СТРУКТУРЕ: О РЕКУРЗИВНОСТИ...395	

7. ПРЕДЛОГ МЕТОДА АНАЛИЗЕ ДУЖЕГ КЊИЖЕВНОГ ХУМОРНОГ НАРАТИВА	400
7. 1. КА КОГНИТИВНОНАРАТОЛОШКОМ ПРИСТУПУ ПРОЦЕСУИРАЊА НАРАТИВА	401
7. 2. КА ПРОЦЕСУИРАЊУ ХУМОРНОГ НАРАТИВА	430
7.2.1. УВОД	430
7. 2. 2. АФЕКТИВНЕ ОСНОВЕ ХУМОРНИХ НАРАТИВА	433
7.2.3. ЦЕНТРАЛНЕ ХУМОРНЕ МЕТАФОРЕ	440
7.2.4. ХУМОРНИ КЊИЖЕВНИ НАРАТИВИ И ВИРТУЕЛНОСТ	443
7.2.5. ХУМОРНИ НАРАТИВИ И РЕКУРЗИВНОСТ	445
7.2.6. ДОГАЂАЈНОСТ И ХУМОР. УЛОГЕ ЈУНАКА. ФУНКЦИЈЕ ХУМОРА	448
7.2.7. ЗАКЉУЧАК	462
7. 3. КОГНИТИВНИ ПРИСТУПИ КЊИЖЕВНОМ ЈУНАКУ	465
7.4. КОГНИТИВНИ ПРИСТУПИ КЊИЖЕВНОМ ЈУНАКУ ХУМОРНОГ НАРАТИВА	498
7.4.1. УВОД	498
7.4.2. КАРАКТЕРИСТИКЕ МЕНТАЛНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЗА КЊИЖЕВНЕ ЈУНАКЕ ХУМОРНИХ НАРАТИВА: ПРОЦЕС И ИЗВОРИ	499
7. 5. ИМПЛИЦИТНИ АУТОР. НАРАТИВНА ПЕРСПЕКТИВА. НАРАТИВНИ АДРЕСАТИ	519
7.5.1. ИМПЛИЦИТНИ АУТОР	521
7.5.2. НАРАТИВНА ПЕРСПЕКТИВА: ОД ЖЕНЕТА КА КОГНИТИВИСТИЧКИМ ПРИСТУПИМА	536
7.5.3. АДРЕСАТИ	559
7. 6. МОДЕЛ КОМИЧКОГ/ХУМОРНОГ НАРАТИВНОГ ЖАНРА: КА ЗАКЉУЧКУ	566
8. ПРИМЕНА МОДЕЛА АНАЛИЗЕ ДУЖЕГ КЊИЖЕВНОГ ХУМОРНОГ НАРАТИВА	579
8. 1. НАРАТИВНА ПРОГРЕСИЈА У АРИСТОФАНОВИМ <i>ЖАБАМА</i> : ЦЕНТРАЛНЕ ХУМОРНЕ МЕТАФОРЕ, ЈУНАК И ПЕРСПЕКТИВА	580
8. 2. БОРБЕ МОЋИ ИЗМЕЂУ ПОЛОВА: СЕКСУАЛНА МЕТАФОРА ХУМОРНОГ ТИПА И ИМАГИНАЦИЈА ЖЕНЕ У <i>ДЕКАМЕРОНУ</i>	598
8.2.1. МЕТАФОРА О ПЕВАЊУ СЛАВУЈА	601

8.2.2. ДРУГИ ПРИМЕРИ СЕКСУАЛНЕ МЕТАФОРЕ ЗАСНОВАНЕ НА УПОТРЕБИ ПОЈМОВА КОЈИ ОЗНАЧАВАЈУ ГЕНИТАЛНЕ ОРГАНЕ .....	608
8.2.3. НОВЕЛЕ СА ЕКВИДСКИМ МОТИВИМА.....	610
8. 2. 4. МЕТАФОРА О УТЕРИВАЊУ ЂАВОЛА У ПАКАО .....	614
8.2.5. КА ЗАКЉУЧКУ .....	626
8.3. ДОНКИХОТСКИ МОДЕЛ ПАРОДИЈЕ У СВЕТЛУ КОГНИТИВИСТИКЕ.....	627
8.3.1. ПАРОДИЈА У СВЕТЛУ КОГНИТИВИСТИКЕ .....	627
8.3.2. ОСНОВНИ МОДЕЛ: СЕРВАНТЕСОВ ДОН КИХОТЕ КАО ПАРОДИЈА ВИТЕШКИХ РОМАНА .....	631
8.3.3. ДОНКИХОТСКИ ПАРОДИЈСКИ МОДЕЛ У РОМАНУ 18. ВЕКА .....	639
8.4. ПРОЦЕС ГРАЂЕЊА МЕНТАЛНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЗА ЈУНАКА ПАРОДИЈЕ (ЈУНАК ПАРОДИЈЕ КАО ВЕЧИТИ ПУТНИК КРОЗ СВЕТОВЕ).....	657
8.5. ЈУНАКИЊА ПАРОДИЈЕ ИЗМЕЂУ АКТУЕЛИЗОВАНОГ И ВИРТУЕЛНОГ ..	667
8.5.1. УВОД: ОСНОВНА ТЕЗА .....	667
8.5.2. СТЕРИЈИНА ЧИМПЕПРИЧ.....	668
8.5.3. СЕРВАНТЕСОВА ДУЛСИНЕЈА .....	677
8.6. ПОЛЕМИКА АУТОРА И ЧИТАОЦА У ХУМОРИСТИЧКОМ РОМАНУ 18. ВЕКА.....	684
8.6.1. УВОД.....	684
8.6.2. ДЕНИС ДИДРО, <i>ФАТАЛИСТА ЖАК И ЊЕГОВ ГОСПОДАР</i> .....	688
8.6.3. ЛОРЕНС СТЕРН, <i>ТРИСТРАМ ШЕНДИ</i> .....	699
8.7. ИМАГИНАЦИЈА ГРАДА КОД СТЕРИЈЕ И НУШИЋА ( <i>БЕОГРАД НЕКАД И САД</i> ): ОД БЕНИГНЕ КА ЦРНОХУМОРНОЈ КОМЕДИЈИ .....	707
8.8. ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ, НАРАТИВНИ ОКВИРИ И ЦЕНТРАЛНЕ КОГНИТИВНЕ МЕТАФОРЕ: <i>ДР БРАНИСЛАВА НУШИЋА И ФИЛМ МАСМЕДИОЛОГИЈА НА БАЛКАНУ</i> .....	717
8.8.1. УВОД.....	717
8.8.2. ИНИЦИЈАЛНИ НАРАТИВНИ ОКВИРИ И ЦЕНТРАЛНЕ МЕТАФОРЕ ...	718
8.8.3. ФИНАЛНИ НАРАТИВНИ ОКВИРИ И ЦЕНТРАЛНЕ МЕТАФОРЕ .....	730
8.8.4. ЗАКЉУЧАК .....	733
8.9. ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ИМПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ РАДОЈА ДОМАНОВИЋА: ДОМАНОВИЋЕВ ХУМОР ИЗ УГЛА КОГНИТИВИСТИЧКИХ ТЕОРИЈА .....	734

8.10. ХУМОРИСТИЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛ ВИРТУЕЛНИХ АСПЕКТА ПРИЧЕ КОД РАДОЈА ДОМАНОВИЋА .....	744
8.10.1. УВОД.....	744
8.10.2. ИНТРАТЕКСТУАЛНИ:ЕКСТРАТЕКСТУАЛНИ МОДЕЛИ СВЕТА: <i>ДАНГА</i> .....	745
8.10.3. ИНТРАТЕКСТУАЛНИ:ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ МОДЕЛИ СВЕТА: <i>СТРАДИЈА</i> .....	749
8.10.4. ИНВЕРЗИЈА ВИРТУЕЛНОГ: <i>МАРКО КРАЉЕВИЋ ПО ДРУГИ ПУТ МЕЂУ СРБИМА</i> .....	751
8.10.5. ЗАКЉУЧАК .....	753
8.11. ХУМОР И ОГРАНИЧЕЊА ХУМОРА У РОМАНУ <i>ХОДОЧАШЋЕ АРСЕНИЈА ЊЕГОВАНА</i> БОРИСЛАВА ПЕКИЋА .....	754
8.11.1. УВОД: О РОМАНУ.....	754
8.11.2. ПРИПОВЕДНИ МОДАЛИТЕТИ СВЕТА ПРИЧЕ .....	755
8.11.3. КРИТИЧКИ ПРИЈЕМ РОМАНА.....	758
8.11.4. СТОЖЕРНА МЕТАФОРА И ЊЕНА ХУМОРНА ОГРАНИЧЕЊА .....	760
8.11.8. ДЕОНТИЧКИ МОДАЛИТЕТИ И ЦЕНТРАЛНА МЕТАФОРА.....	774
8.11.9. ЗАКЉУЧАК .....	780
8.12. КАКО РАЗУМЕМО ПРИЧЕ СМЕШТЕНЕ У ПЕРИОД ПРЕ ВЕЛИКОГ ПРАСКА? НИВОИ УТЕМЕЉЕЊА КАО МЕТОДОЛОШКА АЛТЕРНАТИВА ПРИ ПРОУЧАВАЊУ ХУМОРА .....	781
8.12.1. УРАЊАЊЕ, УТЕМЕЉЕЊЕ И ХУМОР: КА МЕТОДОЛОШКИМ АЛТЕРНАТИВАМА.....	781
8.12.2. ПРИПОВЕТКА <i>СВЕ У ЈЕДНОЈ ТАЧКИ</i> .....	784
8.12.3. ПРИПОВЕТКА <i>ХАЈДЕ ДА СЕ КЛАДИМО</i> .....	787
8.12.4. ЗАКЉУЧАК .....	792
9. ЗАКЉУЧАК II .....	795
АПЕНДИКС 1: АРИСТОТЕЛОВО СХВАТАЊЕ ХУМОРА – ЈЕДАН ПОКУШАЈ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ .....	805
АПЕНДИКС 2: ГРОТЕСКА КАО КОГНИТИВНИ ФЕНОМЕН ПОЕТИЧКОГ ДИСКУРСА ОД АНТИКЕ ДО МОДЕРНИЗМА .....	821
ЛИТЕРАТУРА.....	845
БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА.....	883



# 1. ПРОУЧАВАЊА ХУМОРА – УВОДНА РАЗМАТРАЊА

1.1. Провокативност истраживања хумора произлази, пре свега, из универзалности хумора, односно претпоставке да је ово људски сингуларитет. Дата претпоставка имплицира питање еволуционог значаја хумора, односно могућности разумевања овог феномена као облика адаптације на промене услова и начина живота људске врсте у контексту развоја виших когнитивних функција код човека. У оквиру дисперзивног поља истраживања хумора могуће је издвојити неколико средишњих проблема, којима се потцртава сложеност схватања овог феномена. Да ли је хумор аутономни когнитивни феномен или је у вези са другим когнитивним процесима и, ако јесте, са којим? Следствено томе, да ли се хумор уопште и може објаснити као чисто когнитивни феномен? Да ли постоје инваријантне одлике хумора без обзира на форме и средства његовог испољавања и варијетете у појединачним индивидуалним и културним контекстима? Да ли вербални и невербални хумор деле заједничке, есенцијалне карактеристике?

Будући да је способност за генерисање и разумевање хумора особеност свих људских бића, логично је претпоставити постојање универзалних карактеристика за све облике хумора. Међутим, савремени истраживачи хумор пре свега посматрају у његовој вербалној варијанти, због чега се може констатовати да већина савремених теорија и јесу теорије вербалног хумора. Ово је последица, са једне стране, наслеђене поделе хумора на његов виши и нижи облик<sup>1</sup>, али и неадекватног приступа проблему услед немогућности проналажења одговарајућег степена моларности за сагледавање феномена и као вербалног и као невербалног. Томе доприноси и сагледавање хумора у духу чомскијанске традиције, јер се, повлачењем аналогije између проблема језика и хумора, постулира теза да хумор представља аутономни когнитивни механизам или менталну способност. Друга последица задржавања традиционалног приступа језику при приступу вербалним облицима хумора односи се на издвајање синтаксичких,

---

<sup>1</sup> Будући да се вербални хумор традиционално посматра као облик вишег хумора, претпоставља се да је овај тип више вредан пажње истраживача. Поред тога, имплицитно је присутна и претпоставка да би теорија која успешно објашњава „виши” облик хумора могла да објасни и оне „ниже” облике.

семантичких и прагматичких ефеката хумора, као да су у питању аутономни нивои језичке структуре.

Уопштено говорећи, најновија лингвистичка истраживања хумора постављају исту основну претпоставку у погледу хумора коју когнитивна лингвистика чини у односу на језичку структуру уопште, односно да (хумористички) језик не треба третирати као изоловани, аутономни когнитивни феномен. На први поглед, ово запажање може изгледати тривијално, јер изгледа да постоји општа сагласност да разумевање вербалног (као и невербалног) хумора подразумева активирање когнитивних процеса вишег реда. Ипак, запажање да исте когнитивно-семантичке стратегије леже у основи игара речи, референцијалног хумора и визуелног хумора (Attardo 1996: 2) веома је релевантно, јер имплицира постепени губитак вештачки повучених граница између синтаксе, семантике и прагматике које су предложене у формалистичким теоријама језика. (Brône et al. 2006: 204–205).<sup>2</sup>

Дуга традиција промишљања хумора водила је закључцима да је проблем нерешив (в. Kvintilijan 1967: 187, Т. А. Ribot 1896, Кроче 2006, Prop 1984: 30–31) будући да превелики број варијабли спречава могућност долажења до било каквих суштинских закључака о структурним особеностима, функцијама, модалитетима производње и рецепције хумора. Оштро разликовање међу научним дисциплинама условило је и проучавање феномена смешног из понекад радикално различитих позиција, што за последицу има не само термилошки плурализам, већ и неосновано сужавање проблема на појединачне области (хумор као антрополошки, филозофски, културолошки, социолошки, етнолошки, психолошки, лингвистички, поетички феномен), у складу са претпоставком да су неке научне гране *више* специјализоване за истраживање појединих аспеката феномена смеха. Владимир Пропп правилно примећује да је проблем комике немогуће изучавати изван психологије смеха и перцепције комичног (Prop 1984: 27), закључујући да је за адекватно разумевање овог питања од суштинске важности обједињење естетичког и психолошког становишта (Kosanović 1984: 12). Сложеност постављеног проблема, дакле, поставља и захтев да се проучавање истог базира на сарадњи више релевантних дисциплина и методолошких перспектива.

Супротно томе, есенцијалистичка објашњења проблема хумора представљају покушаје проналажења неопходних и довољних услова да би један вербални исказ,

---

<sup>2</sup> „In general, most recent linguistic humor research makes the same basic assumption with respect to humor that cognitive linguistics does with respect to linguistic structure in general, viz, that (humorous) language is not to be treated as an isolated, autonomous cognitive phenomenon. On the face of it, this observation may appear trivial, since there seems to be general agreement that understanding verbal (as well as non-verbal) humor implies the activation of higher-order cognitive processes. Nevertheless, the observation that the same cognitive-semantic strategies underlie cases of punning, referential humor, and visual humor (Attardo 1996: 2) is highly relevant, since it implies a gradual loss of the artificially drawn boundaries between syntax, semantics, and pragmatics that have been proposed in formalist theories of language.”

односно ситуација (укратко, стимулус) био схваћен као смешан. Ова објашњења обично претпостављају постојање заједничког структурног елемента за све облике хумора, као и прагматичке услове да би реципијент нешто доживео као смешно. Међутим, модели који предлажу есенцијалистичка решења често делују недовољно еластично, те се може поставити питање да ли утисак о солидности датих модела почива на операцији која се изводи *post hoc*, или су, као што је већ поменуто, парцијалне јер урачунавају само вербални хумор.

Иако интересовање за природу хумора у западноевропској култури траје безмало две и по хиљаде година, број текстова о овом проблему је релативно мали. Узрок томе је и већ поменута претпоставка да је хумор неухватљив феномен, феномен који се не дâ дефинисати, али и схватање хумора као облика ниже човекове духовне делатности, предмета недостојног озбиљне расправе<sup>3</sup>, због чега многи аутори о овом проблему говоре само узгред. Савремена истраживања хумора стандардно полазе од трипартитне поделе теорија хумора према критеријуму структуре и/или функције Д. Х. Монроа (Monro 1988: 349–355), према којој се ове теорије могу поделити на теорије супериорности, теорије олакшања и теорије инконгруенције; прве две групе теорија дефинишу хумор с обзиром на његове функције, док потоња полази од проблема структуре хумористичких облика. Патриша Кит-Спигел (Keith-Spiegel 1972) нуди класификацију према којој се теорије хумора деле у осам група – биолошке и психоаналитичке теорије, затим теорије супериорности, инконгруентности, олакшања, изненађења, амбивалентности и конфигурације. Нову и донекле прецизнију класификацију нуди и Салваторе Атардо (Attardo 1994: 1–2), делећи теорије о хумору на оне есенцијалистичког, телеолошког и супстанцијалистичког типа, с обзиром на ширину захвата и циљ истраживања појединачних теорија. Према Атарду, лингвистичке теорије, као и теорије инконгруентности из домена психологије, махом припадају теоријама есенцијалистичког типа, социолингвистичке теорије припадају теоријама телеолошког типа, док би књижевнотеоријске, социолошке и психолошке

---

<sup>3</sup> Овакав став присутан је и у источним и у западним културама. У овим потоњим важан утицај извршио је 1. Платон (Platon 1983: 108), својим ставом да је стање наше душе код комичних представа мешавина патње и уживања, будући да се у вези са смехом могу препознати завист (као вид душевне патње), и незнање и глупост (као облици зла), и 2. хришћанство, где је хумор схватан (иако не без изузетака, нпр. св. Августин) као антиетички (нпр. схватања хумора од стране светог Никодима или светог Базила из Цезареје). Сличан третман хумор и смех су имали на азијском тлу. Под утицајем будизма, у древној Индији се „гласан, буран смех и било шта духовито што би га могло изазвати“, приписао профаном свету, „неосвешћеним људима, будалама“ (Clasquin 2001: 98, нав. према Bell 2017: 356). Под утицајем конфучијанизма, у древној Кини хумор је „схватан као знак лошег образовања и необразованости“ (Yue 2010, према Bell 2017: 356).

теорије припадале последњој групи, јер хумор објашњавају према конкретном контексту у којем се јавља. Треба напоменути да наведене поделе не исцрпљују појединачне теоријске поставке о хумору, будући да тезе о природи хумора код већине аутора представљају комбинацију двају или више типова теорија. Поред тога, Атардова класификација и традиционална подела теорија хумора су делимично симетричне, па се, грубо гледано, може повући паралела између теорија инконгруенције и есенцијалистички оријентисаних теорија хумора, док би теорије олакшања и супериорности одговарале телеолошким и супстанцијалистичким дефиницијама. Атардова таксономија је донекле произвољна, јер на прикључивање појединачне теорије групи телеолошких, есенцијалистичких и супстанцијалистичких дефиниција утиче и конкретно знање у датој епохи, као и лични ставови истраживача који врше прераспodelу. И сâм Атардо напомиње да прикључивање дате теорије једној од три понуђене групе зависи од типа информација у конкретној теорији које истраживач истиче као нарочито важне (Attardo 1994: 2). Традиционална таксономија теорија хумора, иако непрецизна, чини се погоднијом за обраду, будући да је широко усвојена у научној заједници.

У теоријама супериорности (енгл. *superiority theories*) проблем хумора се сагледава са аспекта социјалних односа, као облик привидно неагресивног одговора на захтеве живота у друштву. Хумор добија своје значење у конкретним социјалним ситуацијама, с обзиром на циљ и ефекат који остварује у друштвеном контексту. У том смислу хумор представља друштвени коректив, било да се схвата као исмевање неке грешке, мане или ругобе (Платон, Аристотел, Анри Бергсон), да се види као диксурзивно средство расподеле друштвене моћи (Томас Хобс), или облик друштвене игре у којој улоге играју победник и побеђени (Чарлс Гранер). Најпознатију теорију супериорности понудио је Томас Хобс (1651):

„*Iznenadno likovanje* je strast koja izaziva one grimase što se naziva smehom. Izaziva ga ili kakav iznenadan sopstveni postupak koji nam je pričinio zadovoljstvo ili pak zapažanje kakve deformisane stvari kod drugoga, ako u vezi s tom stvari činimo poređenje između sebe i onog drugog, pa to poređenje ispadne u našu korist i mi zbog toga iznenada sami sebi izrazimo odobravanje.” (Hobs 1991: 75).

Према мишљењу Тонија Вила (Veal 2005), савременог представника ове теорије, инконгруентност коју препознајемо у хумору је епифеномен, а не узрок смешног, јер реципијент препознаје ефекат хумора тек онда када препозна друштвене импликације које је енкодер уградио у конкретну шалу: говорник шалу започиње са намером да изрази своју друштвену супериорност, али да не би оставио утисак арогантног човека,

своју шалу започиње лажним поносом, а завршава је искреношћу која понижава (Veale 2005: 6). Инконгруенција унутар шале резултат је природне склоности декодера поруке да бира конфликтне интерпретације јер оне пружају више уживања; хумор је схваћен као доживљај задовољства због тренутног осећања супериорног положаја оног ко се смеје и друштвене интимности која из тога произлази (Veale 2005: 8–9).

Теорије супериорности су у литератури доста критиковане. Пре свега, ниједна теорија супериорности не објашњава све случајеве хумора на задовољавајући начин будући да даје уопштена решења, а притом своја запажања базира на претпоставци о *негативности* људске природе. Полемишући са Хобсом, Франсис Хачесон, филозоф просветитељске провенијенције, даје озбиљну примедбу теоријама супериорности, указујући на чињеницу да није нужно смешно све што схватамо као нама инфериорно, а притом као аргумент наводи то да се човек обично не смеје лудацима иако је разумом супериоран, због тога што у нормалној ситуацији не успоставља релацију између себе и њих. Поред тога, доживљај инфериорности неког бића, ствари, ситуације не изазива увек смех.<sup>4</sup> Са друге стране, чињеница да велики део хумора припада домену политичког, родног, етничког и националног хумора, може ићи у прилог теоријама супериорности, али под условом да се искључи претпоставка да је „мета” хумора у овим случајевима изабрана због тога што представља *другост* у односу на заузету перспективу у конкретној шали, будући да оваква претпоставка подразумева инконгруенцију као узрок смешног. У том смислу може се упутити замерка горе поменутој тези Тонија Вила, да његов предлог не подвлачи јасну разлику између главног и пропратног узрока смеха, те да своју тезу о природи хумора и даље утемељује на феномену инконгруенције, као нужном структурном аспекту сваке шале.

Теорије које хумор виде као облик опуштања или пражњења од нагомилане психичке енергије или напрегнутог стања припадају групи теорија пражњења или опуштања (енгл. *relief theories*). Типичан представник ове групе теорија јесте Херберт

---

<sup>4</sup> „Ако је појам господина Хобса заснован, онда, прво, не може бити смеха нити у једној прилици у којој не упоређујемо себе са другима, или своје садашње стање са лошијим стањем, или где не примећујемо неку сопствену супериорност у односу на друге, или нашег садашњег стања у односу на горе стање, или где не примећујемо неку сопствену супериорност у односу на неку другу ствар: и опет, мора следити да свака изненадна појава супериорности над другим мора да изазове смех, када јој присуствујемо.” (Hutcheson 1750: 7, *Hutcheson's reflections upon laughter*. Доступно на: <<https://link.springer.com/content/pdf/bbm%3A978-94-010-2454-9%2F1.pdf>>. Приступљено: 11. 9. 2018). [„If Mr. Hobbes's notion be just, then, first, there can be no laughter on any occasion where we make no comparison of ourselves to others, or of our present state to a worse state, or where we do not observe some superiority of ourselves to others, or of our present state to a worse state, or where we do not observe some superiority of ourselves above some other thing: and again, it must follow, that every sudden appearance of superiority over another must excite laughter, when we attend to it.”].

Спенсер, који сматра да је једина еволутивна функција хумора да кроз смех ослободи човека од нагомилане нервне енергије, што је реакција на изневерено очекивање услед уочавања нечег инконгруентног (енгл. *descending incongruity*) (према Perišić 2012: 110–111). Други пол ових теорија везан је за домен виталистичког и лудичког: хумор представља тријумф живота или радосну игру животне снаге, и као такав има обнављајућу функцију (Имануел Кант, Анри Бергсон, Владимир Проп, Михаил Бахтин). Најеминентнији представник ове групе теорија свакако је Сигмунд Фројд (*Досетка и њен однос према несвесном*, прво издање 1905). Према његовом мишљењу, духовитост је механизам путем којег се одржава стање психичке равнотеже, будући да индивидуа користи језик (односно, досетку као игру речи) не би ли избегла конфликт између свог подсвесног и несвесног. Духовитост и досетка се темељно разликују од комичног (ово је резултат напора субјекта при суочавању са представом коју је претходно желео да избегне), као и од хумора (дефинисан као механизам одбране ега путем неутралисања болних ефеката везаних за неку ситуацију, на тај начин што се индивидуа поставља као супериорна у односу на оно што препознаје као разлику).

Посебној групи припадају тзв. теорије инконгруентности (енгл. *incongruity theories*), које полазе од објективних карактеристика хуморног текста, али их доводе у везу са емоционалним реакцијама, осећањима изненађења и задовољства, будући да претпостављају да инконгруентност у шали поставља изазов нашој когницији. Ове потоње теорије суштински су когнитивног типа (Krikman 2006: 27). У основи теорија инконгруентности је претпоставка да сваки хуморни стимулус садржи најмање два контрадикторна *плана значења*<sup>5</sup>, односно најмање два, вербална и/или невербална, елемента чији се однос разуме као *неподударан*, тако да руши рецепијентова очекивања постављена когнитивним структурама организације знања и процедурама путем којих им приступамо. Препознавање неподударности (инконгруенције) представља својеврсни позив рецепијенту да уложи извесни (когнитивни) напор како би успоставио изотопију текста. Поред тога, истраживачи који делају у оквиру парадигме *разрешења инконгруенције* (енгл. *incongruity-resolution*) сматрају да је неопходно не само да се препозна нека врста аномалије у стимулусу, већ да се та аномалија, сада схваћена као вид загонеке, реши, делимично или потпуно, односно, да се уклопи у

---

<sup>5</sup> Различито означена код аутора: као референтни оквири – Koestler 1964; изотопије – Greimas 1966; скрипт – Raskin 1985, Attardo & Raskin 1991; когнитивни оквири – Coulson 2001; и слично.

одговарајућу целину.<sup>6</sup> Остављајући по страни расправу о степенима разрешења инконгруенције (која се може кретати од *потпуне*, преко *делимичне* – „конгруентне инконгруентности”, како примећује Forabosco 1992: 59, до *нулте*), овде желимо да нагласимо други моменат: начин на који један хуморни стимулус мора бити структуриран како би изазвао ефекат изненађења, тј. био препознат као хуморна инконгруенција. Већина истраживача подвлачи, као кључан, моменат маскирања једне од двеју могућих интерпретација у, на пример, вицу, због чега је типично тумачење таквог текста двоетапно: крећемо се у једном правцу (тумачећи преко једног плана значења) док не наиђемо на „препреку” (неку врсту „окидача” који нам казује да наше претходно тумачење не одговара целини вица), да бисмо се затим вратили на почетак, пронашли одговарајућу интерпретацију (одговарајући план значења), проналазећи задовољство у томе што се два некомпатибилна плана значења укрштају у ситуацији задатој вицом тако да вибрирају „на две различите таласне дужине” (Koestler 1964: 35). Успешност вица ће притом зависити од баланса између предвидивог и непредвидивог тумачења: *семантичко-прагматичка дистанца* између два плана значења која су активирана и централна у тексту не сме бити ни премала (јер ће изостати моменат изненађења) ни превелика (јер ће изостати фаза тумачења тј. разумевања). Дати модел, познат као двоетапни модел разумевања вербалног хумора Џерија М. Салса (Suls 1972), нипошто не објашњава све типове вицева, нити све облике вербалног хумора. Салс је на овај начин, из когнитивистичке перспективе, осветлио само неке аспекте једног од механизма вербалног хумора (случајеве када се у, на пример, вицу, поента не поклапа са почетним делом текста); истраживачи попут Марте Дајнел (Dunel 2012) говоре о више таквих механизма (и више типова вицева, изводећи класификацију на основу позиције и начина активације инконгруентног елемента у тексту) – називајући их, сликовито, механизмом навођења на погрешан траг (енгл. *garden-path mechanism*), механизмом црвеног светла (енгл. *red light*) и механизмом раскршћа (енгл. *crossroads mechanism*).

У групу теорија инконгруентности (и изневереног очекивања) може се сместити већина расправа о хумору у западноевропској култури, почев од Платона и Аристотела, преко Блеза Паскала, Франсиса Хачесона, Имануела Канта, Артура Шопенхауера, Серена Кјеркегора, Анрија Бергсона и Алжирада Жилијена Греме, до новијих

---

<sup>6</sup> Према Грејему Ричију (Ritchie 1999: 1), теорије инконгруентности се могу поделити у две групе – оне у којима је инконгруентност виђена као довољан услов за јављање хумора (енгл. *incongruity theories*), и оне у којима је инконгруентност нужан, али не и довољан услов, јер се инконгруентност мора разрешити да би хумор био препознат (енгл. *incongruity-resolution theories*).

истраживача који проблем инконгруенције проучавају у оквиру когнитивистике. Као најважније моделе унутар ове последње групе треба издвојити модел бисоцијације Артура Кестлера (*Theory of bisociation*: Koestler 1964), семантичку теорију хумора засновану на појму скрипта Виктора Раскина (*Script-Based Semantic Theory of Humor*: Raskin 1985) и општу теорију вербалног хумора Салватора Атарда и Виктора Раскина (*General Theory of Verbal Humor*: Attardo & Raskin 1991), те теорије хумора новијих генерација когнитивиста, попут оних које су засноване на теорији појмовног сажимања (пре свега, Coulson 2001).

Један од раних когнитивистичких доприноса проучавању хумора дао је Артур Кестлер (Koestler 1964). Кестлер своју теорију о људској креативности заснива као теорију бисоцијације: сваки креативни акт (за аутора су то хумор, научно откриће и уметност) претпоставља спајање двају или више концептуалних домена или референтних оквира, и удружено је са одговарајућим, за сваки креативни акт специфичним, емоционалним стањима. Хуморни ефекат произлази из (изненадног) судара два некомпатибилна референтна оквира, при чему ситуација на коју оквири упућују „вибрира симултано на две различите таласне дужине”, због чега та ситуација није просто везана за само један асоцијативни контекст, него биасоцирана са два (Koestler 1967: 35). Према Кестлеру, емоционална тензија, која је нужан аспект хуморне ситуације, почива на комбинацији више емоција, при чему је сâм смех резултат изневереног очекивања: „Изненадна бисоцијација идеје или догађаја са две уобичајено некомпатибилне матрице ће произвести комични ефекат, под условом да наратив, семантички цевовод, носи праву врсту емоционалне напетости. Када се цев пробуши, а наша очекивања се преваре, сада сувишна напетост избија у смех, или се прелива у нежнијем облику у виду осмеха (*sou-rire*).” (Koestler 1967: 51).<sup>7</sup> Евидентно је да Кестлерово схватање хумора комбинује више теорија о хумору:

По Кестлеровом мишљењу, хумор укључује парадокс, јер је смех универзална физиолошка реакција на велики број различитих сложених интелектуалних и емоционалних стимулуса. Стога се чини да он очигледно дели виђење према којем хумор не може да се схвати у једној концепцији или теорији. Нити Кестлерова сопствена теорија хумора није чисто бисоцијативна, већ укључује очигледне елементе супериорности ~ деградације, као и психоаналитичке теорије. (Krikmann 2006: 29).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> „The sudden bisociation of an idea or event with two habitually incompatible matrices will produce a comic effect, provided that the narrative, the semantic pipeline, carries the right kind of emotional tension. When the pipe is punctured, and our expectations are fooled, the now redundant tension gushes out in laughter, or is spilled in the gentler form of the sou-rire.”

<sup>8</sup> „To Koestler’s mind, humour involves a paradox, because laughter is a universal physiological reaction to a very great variety of different complex intellectual and emotional stimuli. So he evidently seems to share the view that humour cannot be grasped in a single conception or theory. Nor is Koestler’s own theory of humour



Кестлеров капитални рад на пољу људске креације имао је велики утицај на когнитивистику. Пре свега, његов модел о бисоцијацијама у основи је теорије појмовног сажимања (енгл. *Conceptual Integration Theory*) (Fauconnier & Turner 1998: 37). Када је реч о проучавањима хумора, подстицајно делује и Кестлерова претпоставка да хумор припада веома широком пољу креативности и да је његова суштина везана за ефекат неочекиваности/изненађења. Приметно је, међутим, да Кестлер не конкретизује услове захваљујући којима се спој двају или више концептуалних домена препознаје као неочекиван, већ само указује на могућу последицу такве релације између домена, односно, препознавање хумора.

Когнитивне науке су у овом истраживању изабране као методолошка база за проучавање хумора из неколико разлога. Пре свега, мишљења смо да обухватна теорија хумора мора бити универзалистичка, али истовремено и партикуларистичка и контекстуална – она мора бити довољно еластична да објасни најразличитије феномене из области хумора у дијахронијском низу и кроз различите културе, колективне и индивидуалне контексте, али такође мора поседовати и унутрашњу конзистентност и стабилност. Упркос увелико присутној тенденцији истраживача да се одреде за једну од горе поменутих трију области/група теорија хумора (теорије инконгруенције, олакшања и супериорности), поједини когнитивистички (пре свега, когнитивнолингвистички и когнитивнопсихолошки) приступи датом проблему нуде и четврту могућност: дефинисати хумор кроз призму свих поменутих теорија, тј. изнаћи онај модел хумора који ће из одговарајућег угла – на одговарајућем нивоу моларности – обухватити широко поље испитиваног феномена посредством (релативно) ограниченог скупа неопходних и довољних услова. Интердисциплинарни приступ когнитивних наука, стављање фокуса на проучавање дистинктивних обележја људског ума, уважавање контекста (енгл. *context-sensitivity*), као и (готово феноменолошки) преокрет у предмету проучавања, у смислу епистемолошког изједначавања субјекта који перципира и објекта који је перципиран, разлози су због којих су се когнитивне науке наметнуле као логичан избор при истраживању хумора у овом истраживању.

Појам референтног оквира код А. Кестлера у когнитивним наукама преиначен је у појам когнитивног оквира/фрејма (енгл. *cognitive frame*), схваћеног као базична ментална јединица категоризације. Дати појам почива на идеји да људско разумевање света није условљено речнички утемељеним знањем *per se*, односно да су границе

---

purely bisociative, but includes obvious elements of superiority ~ degradation, as well as psychoanalytic theories.”

између „речничког” и „енциклопедијског” знања у људском мозгу/уму расплунте јер мањи когнитивни „пакети” који организују индивидуално и колективно искуство садрже информације различитог квалитета и опсега. Ипак, когнитивни оквир се може замислити као релативно стабилна когнитивна структура, односно више или мање расплунут скуп који око себе окупља најважније информације у вези са једним феноменом (на пример, когнитивни оквир „докторска дисертација”, „библиотека”, „школа”, „факултет”, „хумор”), при чему су те информације организоване (између осталог, због ограничења наше радне меморије, учесталости специфичних ситуација са којима се сусрећемо и у којима морамо дати когнитивне оквире активирати, те због начина на које учимо), тако да поседују релативно фиксиран „центар” (скуп прототипичних информација у вези са једним феноменом) и расплунте, *фази* „ивице” (тзв. слотове, варијабилне делове). Будући да категоризација није једносмеран процес (знања се формирају с обзиром на наша искуства, баш као што их наша *утеловљена когниција* обликује), когнитивни оквири нису непроменљиви, ни на синхронијском ни на дијахронијском плану. Когнитивни оквир представља „формативни апарат за баратање информацијама, али постоје варијације с обзиром на то како се одређени оквири [...] користе у одређеној историјској и/или културној ситуацији и за одређени жанр или књижевну традицију”, односно они „укључују могућност историјске, културне и контекстуалне промене” (Steinby & Mäkikalli 2017: 17).<sup>9</sup> Да закључимо, когнитивни оквир (баш као и његова „темпорална” или „динамичка” верзија, когнитивни скрипт (енгл. *cognitive script*)) представља основну когнитивну матрицу за организовање људских знања и искустава, отелотворујући и трасирајући когнитивне процедуре које одређују начин на који се односимо према свету (и себи самима). Будући да има функцију у категоризовању, когнитивни оквир формира и скуп очекивања у вези са конкретном ситуацијом. С тим у вези ово је и важан концепт у вези са овим појмом и „прагматска скала” (енгл. *pragmatic scale*), схваћеног као културолошки условљена структура знања која се састоји од објеката и догађаја који су поређани по релевантној семантичкој димензији (Coulson 2001: 4). Прагматска скала формира очекивања о нормалном/ненормалном, логичном/нелогичном, прикладном/неприкладном у вези са конкретном ситуацијом, и у том смислу може бити

---

<sup>9</sup> „Frames and scripts are a formative apparatus for dealing with information, but there is variation in which particular frames or scripts are used in a particular historical and/or cultural situation and for a certain genre or literary tradition. That is to say, some of the main concepts of the cognitive model of narration – frame and script – include the possibility of historical, cultural, and contextual change.”

корисно средство у проучавању хумора у контексту везе између хумора и изневереног очекивања.

Проучавање хумора у когнитивним наукама прошло је кроз више фаза. До почетка деведесетих година двадесетог века проблем је решаван махом у духу чомскијанске традиције: тражили су се специјални механизми и принципи који би, попут језичких универзалија, могли обухватити све случајеве хумора.<sup>10</sup> Другим речима, ови су приступи били управљани тезом да постоји специјализовани ментални механизам који је искључиви носилац компетенције за хумор. За разлику од ових, амодалних, приступа, уже когнитивистички или модални приступи, који су у студијама хумора све више заступљени од почетка деведесетих година, претпостављају да хумор представља посебну употребу општих менталних механизма конструкције значења (енгл. *construal*). Базично полазиште датих приступа садржано је у тези да когнитивне способности не представљају дискретне аутономне механизме јер когнитивни апарат има еколошку структуру<sup>11</sup>, те да је у основи телесно утеловљен (енгл. *grounding*). У нашем истраживању заступаћемо други приступ, али ћемо значајну пажњу посветити и амодалним приступима когницији и хумору.

Семантичка теорија хумора заснована на појму скрипта Виктора Раскина (Raskin 1985) полази од идеје да компетенција за хумор јесте једна од базичних људска компетенција, и у складу са тим проблему хумора прилази из позиције есенцијалистички и интерналистички оријентисане семантике. Аутор претпоставља да, уз услов да читалац/слушалац поштује преиначене принципе кооперативности Пола Грајса (Grice 1975) (тзв. *non-bona-fide* модус комуникације), текст може бити препознат као смешан уколико истовремено активира два опозитна когнитивна скрипта<sup>12</sup>, при

---

<sup>10</sup> Разлике између чомскијанских формалних приступа језику и когнитивистичких приступа језику могу се подвући у следећем: код првог типа приступа језик се види као посебан когнитивни модул са сопственим принципима, наспрам схватања језика као дела когниције, којим управљају општи когнитивни принципи, у другом приступу. Поред тога, у чомскијанским приступима језик је схваћен као вид испољавања урођене, универзалне граматике у условима изложености конкретној језичкој пракси, док се у когнитивистици у ужем смислу граматика сагледава као феномен утемељен у искуству. Ове разлике имају своје методолошке последице и у разумевању проблема хумора у оквиру два приступа о којима је реч: док се у чомскијанској традицији хумор третира као изолован, аутономни когнитивни феномен, когнитивистички приступи хумору (посебно приступи који ће у овом истраживању бити означени као приступи когнитивиста друге генерације) проблем сагледавају у вези са ширим когнитивним процесима и принципима (в. Gröne et al. 2006: 204).

<sup>11</sup> О појму екологија ума (енгл. *ecology of mind*) в. више у: Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco : Chandler Publication Company; Dumouchel, P. (2019). „Embodiment: The Ecology of Mind”. *Philosophies*, 4 (12).

<sup>12</sup> У датој теорији скрипт се користи као генеричка ознака за све врсте когнитивних метамодела – и когнитивних оквира и когнитивних схема, односно схемата. Когнитивна схемата (енгл. *schemata*) јесте „когнитивна структура(е) која представља генеричко знање, тј. структуре које не садрже информације о појединачним ентитетима, инстанцама или догађајима, већ пре њихов општији облик” (Emmott &

чему су оба скрипта у потпуности или већим делом компатибилна са ситуацијом датом у шали.<sup>13</sup> Претпостављајући да један скрипт у конкретном контексту активира знања која су на различитом степену удаљености или дубине од прототипичног опсега информација везаних за дати когнитивни скрипт (у том смислу разликујући језичке и енциклопедијске информације), Раскин предлаже да когнитивни модел разумевања хумора структурирамо као мултидимензионални семантички простор или мрежу са лексичким и нелексичким скриптовима и њиховим везама, као и са линковима путем којих се успостављају интеракције између ове две групе. Однос између скриптова није једнозначан, већ тече у више праваца и подложен је бесконачном броју комбиновања, уз услов да њихова употреба у конкретном контексту задовољава њима иманентна комбинаторна правила (која, опет, нису нужно фиксирана), односно, уколико се однос између скриптова препознаје као њихова кохерентна комбинација. Допуна Раскинове теорије, општа теорија вербалног хумора Салватора Атарда и Виктора Раскина (Attardo & Raskin 1991), уводи и параметре на основу којих се могу вршити поређења између шала, односно изворе знања који су уграђени у њено коректно разумевање (језик, наративне стратегије, ситуације, мете/циљеве хумора, логичке механизме и опозиције између скриптова), при чему је сваки параметар детерминисан одговарајућим општим знањем, а унутар предложене таксономије постоји извесна хијерархија. Параметри су међусобно зависни, односно, условљавају које опције унутар сваког од њих могу бити активирани у конкретној шали. У том смислу активирани извори знања нису бинарно организовани, јер теорија инсистира на прагматичком и партикуларистички усмереном приступу. Постојање два опозитна, али према целини текста компатибилна скрипта, услов је двозначности текста, односно неочекиваности и ефектности поенте шале: наишавши на препреку, реципијент је приморан да се врати на почетак текста и поново га интерпретира, овог пута тако да открије *логичке механизме* који функционишу као спона која читав систем шале држи у извесној равнотежи. Оно што Атардо и Раскин,

---

Alexander 2011) [„cognitive structure(s) representing generic knowledge, i.e. structures which do not contain information about particular entities, instances or events, but rather about their general form.”]. У овом истраживању место појма скрипт (који је схваћен као когнитивни метаконцепт који чува информације о стереотипичним секвенцама догађаја, који је искуствено и културно формиран, и који омогућава интерпретацију стварности и артефакта), користиће се појам когнитивног оквира, под којим се подразумева когнитивни метаконцепт, културно формиран, који поседује извесну стабилност и основно је средство у навигацији искуственим универзумом (према: Милосављевић Милић 2015: 13–14). Наше опредељење за појам когнитивног оквира аргументујемо тиме да се људски когнитивни апарат не одваја „статичне” и „динамичне” информације у аутономне структуре.

<sup>13</sup> Иако Раскин преваходно расправља о вицевима, у даљем тексту ћемо се спорадично, с обзиром на конкретни контекст, одлучивати за одредницу „виц”, односно „шала”, схватајући шалу као супрасинтаксичку јединицу.

међутим, не разрешавају, јесте, поред већ поменутог питања везе вербалног и других типова хумора, као и проблема спецификације појма логичког механизма, и питање шта је (хуморна) опозиција, како је препознајемо и од чега зависи. Одсуство ових објашњења доводи у питање и валидност самог модела.

Значајан допринос расправи о значењу појма инконгруентности и процесу разрешавања инконгруентности у вези са хумором, посебно у жанру вица, дао је Грејам Ричи (Ritchie 1999). Ричи анализира схватања главних концепата у теоријама овог типа, и закључује да постоје варијације у њиховом тумачењу од стране различитих аутора. Пре свега, аутор примећује да се карактеристике и однос између интерпретација (изотопија) текста различито посматрају у литератури, те да недостаје формални модел којим ће се инконгруентност и субкатегорије у оквиру инконгруенције означити. Према Ричију постоји пет кључних појмова везаних за проблем инконгруенције у хумору: 1. *очигледност*: реципијент ће вероватније препознати  $M_1$  него  $M_2$ ; <sup>14</sup> 2. *конфликт*:  $M_3$  није компатибилно са  $M_1$ ; 3. *компатибилност*:  $M_3$  је компатибилно са  $M_2$ ; 4. *поређење*: између  $M_1$  и  $M_2$  постоји анитетички однос („постоји неки контрастни однос, чак и сукоб/судар” [„there is some contrastive relationship, even a clash”] – Ritchie 1999: 3); 5. *неадекватност*:  $M_2$  је чудан, ексцентричан или апсурдан, или је нека врста табуа. Наведени појмови, сами или у комбинацији са другим појмовима, одговарају тумачењу инконгруенције код различитих аутора (Shultz 1976, Raskin 1985, Giora 1991, Attardo 1997). Ефекат који се приписује наведеним феноменима и њиховим комбинацијама тумачи се као ефекат *изневереног очекивања*, а процес разумевања вица – и, шире, шале – укључује анализу иницијалног оквира, уз формирање очекивања, детектовање поенте преко уочавања разлике између очигледног и предвиђеног значења поенте, а затим и реинтерпретацију шале тако да значења из поенте буду компатибилна са целином текста. Ричи примећује да овакав модел није довољно прецизан, због тога што се истим може објаснити и било који облик *неспоразума*. Даље, он скицира могућности даљих истраживања проблема, дефинишући пет кључних питања у вези са сваким од пет претходно дефинисаних појмова: шта једну интерпретацију чини очигледнијом од неке друге; <sup>15</sup> колико сложен за процесуирање мора бити текст да би иницирао потрагу за другом могућом интерпретацијом; шта се тачно подразумева под тврдњом да две интерпретације морају бити различите да би њихова комбинација произвођила хумор;

---

<sup>14</sup> У оквиру овог радног модела Ричи разликује три главна ентитета: прву, очигледнију интерпретацију и другу, скривену интерпретацију у иницијалном оквиру ( $M_1$  и  $M_2$ ), и значење поенте шале ( $M_3$ ).

<sup>15</sup> Ово питање се може успешно пренети на поље теорије о когнитивним оквирима, као питање о прототипичним информацијама везаним за један фрејм.

који фактори чине једну интерпретацију више занимљивом/хуморном; која комбинација свих претходних фактора мора постојати да би се јавио хумор.

Недостатак формалног одређења инконгруенције генерисао је нове проблематизације феномена хумора, понекад из радикално другачије – модалне – перспективе. Ово је тренутак када, почетком деведесетих година двадесетог века, у причу о проучавањима хумора улазе нови протагонисти, у оквиру нашег истраживања означени као друга генерација когнитивиста. Треба нагласити то да ниједан од ових нових приступа хумору не може понети атрибут „теорије хумора”, теорије која се искључиво бави хуморним феноменом; основни разлог смо већ навели – ови приступи посматрају људски ум/мозак као холистичку структуру у којој исти механизам има вишеструке функције у процесу концептуализације. Централни моменти око којег су дата истраживања хумора организована, односе се на појам мапирања (између менталних домена – не само когнитивних оквира већ и тренутних концептуалних структура, тзв. менталних простора), информативност, маркираност информације и креативност.

Појам маркиране информативности превасходно се односи на теоријски рад и емпиријска истраживања Рахеле Ђоре (Giora 1991, 1997, 2003; Giora et al. 2004), научнице која долази из домена психоллингвистике. Поменута ауторка одређује информативност у вези са когнитивним оквирима/категијама, уводећи као основно правило следеће: што је појам ближи прототипичном центру категорије којој припада, његова маркираност је мања јер број информација које поседује одговара општим карактеристикама ентитета који одређују читаву категорију. Сходно томе, маркирана информативност „јача” са приближавањем ентитета маргинама категорије. Ово опште одређење зависи, наравно, од већег броја фактора (па се истакнутост лексичке јединице може описати и као „функција његове конвенционалности, [...] блискости [...], учесталости, [...] статуса у одређеном (језичком или нејезичком) контексту” (Giora 1997: 185) [„The salience of a word or an utterance is a function of its conventionality [...], familiarity [...], frequency [...], or givenness status in a certain (linguistic and nonlinguistic) context.”]), али њиме се ипак подвлачи улога маркирања исказа при производњи хуморног значења као облика манипулисања когнитивном дистанцом између (шалом) активираних концепата.

Један од најутицајнијих когнитивних модела метафоре данас, која се узима као темељна и у појединим приступима хуморном феномену, јесте теорија појмовног сажимања Жила Фоконијеа и Марка Тарнера (Fauconnier & Turner 1998, 2002). Према

овој теорији, модел метафоре је динамична и отворена мрежа састављена од неколико појмовних домена, а пројекција између менталних субструктура типично укључује појмовно обједињавање. Концептуално сажимање се не види као прост композициони алгоритамски процес, него као динамична когнитивна операција условљена контекстом, али истовремено и једнообразни систем или структура (Фоконије и Тарнер 2014: 341–342). Сви елементи мреже су замишљени као ментални простори, односно мали појмовни пакети информација који се стварају док мислимо и говоримо ради непосредног разумевања и деловања, структурирани на основу когнитивних оквира и модела (Фоконије и Тарнер 2014: 343), односно, на основу контекстуалних информација и позадинског знања које има говорник/реципијент (Coulson 2001: 122). Основни модел метафоре у оквиру дате теорије је замишљен као појмовна мрежа састављена од улазних простора (инпута), генеричког простора у који се пресликавају заједнички елементи из инпута у сваком тренутку грађења и допуне мреже, и сажети простор (бленд или амалгам), који представља квалитативно нову структуру у односу на инпите и генерички простор. Између наведених елемената одигравају се пресликавања, тј. мапирања, и она су у основи композиције амалагама (енгл. *composition*), те његове елаборације (разраде) (енгл. *elaboration*) и допуне (енгл. *completion*). Бленд, као квалитативно нова структура, резултат је селективне пројекције елемената из инпута (и то посредно, преко генеричког простора), уз елементе и/или односе који не постоје ни у једној од улазних, градитивних јединица. Значајно је то што појмовна мрежа није фиксирана, већ дозвољава различите видове контекстуалних допуна (из дугорочне меморије) и менталних симулација, по принципима и логици која важи у амалгаму, те чињеница да амалгам остаје спојен са инпутима, због чега се и улазни простори могу мењати, повратним пресликавањем структурних својстава амалагама у њих.

У истраживањима хумора модел појмовног сажимања наилази на широку примену, будући да претпоставља процес који је истовремено структурно једнообразан и динамичан (Фоконије и Тарнер 2014: 341), односно, омогућава обухватање широког спектра феномена који су се у статички конципираним моделима хумора изостављали или механички прикључивали датим моделима.<sup>1617</sup> Једна од предности примене теорије

---

<sup>16</sup> Такав је случај са општом теоријом вербалног хумора, која, како смо претходно навели, хипостазира *non-bona-fide* модус комуникације (енгл. *non-bona-fide communication mode*), као нужни услов валидности главне хипотезе о функционално-структурним сваког хумористичког текста. Поред тога, теорија уводи тзв. изворе знања (*knowledge resources*), од којих се нарочито проблематичним чине тзв. логички механизми, будући да немају конкретну формалну улогу у оквиру модела (Ritchie 2004: 74).

појмовног сажимања у проучавању хумора огледа се у томе што омогућава анализу и вербалних и невербалних типова хумора. Поред тога, модел омогућава проучавање конкретних шала у променљивим контекстима, као и теоријску подлогу за разумевање даљих елаборација амалгама у вези са неком шалом. Главне примедбе на рачун примене овог модела при проучавању хумора односе се на то да модел уопштава проблем хумора, не објашњавајући специфичности хуморног ефекта (Attardo 2006). Отуда многи аутори теорију концептуалног сажимања комбинују са другим теоријама о хумору (најчешће, општом теоријом вербалног хумора – в. Kyratzis 2003, Kitazume 2006).

Осим тога, теорија појмовног сажимања критикована је и са аспекта утеловљености когниције, посебно због недовољног укључивања учешћа контекста у семиотички процес (Brandt & Brandt 2002; Brandt 2005). На основу предложеног модела не може се донети закључак у вези са извођењем међуструктуре, односно, не могу се објаснити сва значења која се могу појавити у вези са тачно одређеним контекстом (Prodanović Stankić 2016: 119–120). С тим у вези Шона Кулсон и Тод Оукли (Coulson & Oakley 2005) предлажу допуну модела путем увођења тзв. *grounding box*, скупа контекстуалних претпоставки које припадају дугорочном памћењу и које спецификују улоге и вредности репрезентација у менталним просторима. Иако неексплициране, дате претпоставке имају важну улогу у обезбеђивању стабилности читаве појмовне мреже (Coulson & Oakley 2005: 1517). У контексту проучавања књижевности, *grounding box* може послужити као корисно методолошко средство за увођење и систематизацију неопходних услова који омогућавају и ограничавају рецепцију књижевног текста. Како рецепција није одређена само културолошким контекстом, већ и физиолошким и афективним факторима, као додатни методолошки ослонац може послужити теорија вишеструко утемељене семантике (енгл. *Multi-Level Grounded Semantics*) Михаила

---

Увођењем non-bona-fide комуникације и логичких механизма доводи се у питање и сама могућност коректне интерпретације хумористичких текстова путем датог модела, јер се главна хипотеза (да је текст хумористичан уколико претпоставља два опозитна скрипта која су делимично или потпуно компатибилна са целином текста) показује као недовољна.

<sup>17</sup> Виц који је често анализиран у литератури о хумору, а који наводи Раскин (1985: 117), јесте следећи: „– Is the doctor at home?, the patient asked in his bronchial whisper. – No, the doctor's young and pretty wife whispered in reply. – Come right in.” Раскин (1985) и Атардо и Раскин (1991) хуморни потенцијал овог вица објашњавају постојањем два опозитна скрипта (одлазак пацијента код лекара и брачна прелуба) и њиховом делимичном, односно, потпуном применљивошћу на ситуацију дату у тексту. Међутим, док оваква интерпретација не објашњава довољно јасно укључивање елемента „bronchial whisper” у текст шале (осим што указује да је тај елемент нужен за двосмисленост текста), теорија концептуалног сажимања нуди одговарајућу апаратуру за укључивање свих елемената. Према потоњој теорији, улазним просторима одговарају већ поменути скриптови, генерички простор пресликава се на сваки од улазних простора, а добијени амалгам, као новонастала структура, не мора нужно укључивати све елементе улазних простора: у оквиру бленда постоји само елемент „причати тихо, скривати се” из другог инпута.



Антовића (Antović 2021, 2022). Дата теорија задржава појам *grounding box*-а, али постулира тезу да је исти одређен вишеструким факторима семиозе и стога структуриран, односно хијерархијски организован и делимично рекурзиван.

На моменту манипулисања когнитивном дистанцом у хуморном стимулусу, уз задржавање теорије појмовног сажимања као кровне методолошке парадигме, инсистира друга истраживачица из групе когнитивиста новије генерације, Шона Кулсон (Coulson 2001). У својој студији о семантичким скоковима (енгл. *semantic leap*), које она види као кровни појам којим се покрива низ типова конструкција природног језика којима се производе неочекивана значења (попут метафоричких и метонимијских израза, различитих облика намерно двосмилесних исказа, карикатура, сарказама, хипербола, контрачињеница, и вербалног хумора), ауторка полази од тезе да се процес семиозе у много већој мери ослања на позадинска и контекстуална знања него што се о томе промишља у формалистички оријентисаним семантикама. У основи семантичких скокова Кулсон препознаје процес замене оквира (енгл. *frame-shifting*), процес адаптирања појмовних репрезентација (когнитивних оквира из дугорочне меморије, као и менталних простора као краткотрајних менталних репрезентација) захтевима локалног контекста. У том смислу ауторка (Coulson 2001: 58) указује на могућност да процес замене оквира има везе са нарушавањем ограничења о начину на који варијабилни делови когнитивних оквира могу бити попуњени, што указује на креирање нових менталних простора (блендова) као резултат овог процеса. У основи, разумевање хумора је овде исто као код претходно наведених истраживача: онда када нам нешто у дискурсу („дисјунктор“) укаже на то да се претходна појмовна структура коју смо изградили „по дифолту“, на основу очекивања активираних иницијално добијеним подацима, не уклапа у захтеве целокупног контекста, приступићемо семантичко-прагматичкој *реанализи* информација, проналазећи или нови, адекватни когнитивни оквир у дугорочној меморији или конструишући нови когнитивни модел, којима се задовољавају сви дискурзивно постављени услови. Међутим, у односу на моделе о којима смо претходно расправљали, модел замене оквира: 1. обезбеђује боље разумевање семиозе као динамичког и темпоралног процеса који може тећи у више праваца и одиграти се више пута, уз различите варијанте допуна и разрада претходно изграђених когнитивних модела (у том смислу овај је модел варијанта теорије појмовног сажимања); 2. има потврду (иако посредну, због сложености испитиваног феномена) у неурофизиолошким експериментима (Coulson & Kutas 1998, 2001; Coulson, Urbach & Kutas 2006). Дати модел, наравно, не објашњава природу хуморног феномена,

али нас можда приближава моделима ума/мозга који ће процес семиозе објаснити као утеловљене и контекстуално условљене, моделима који ће, као што смо претходно навели, бити истовремено универзалистички и партикуларистички. Осим тога, на овај је начин, и донекле у духу о којем о информативној структури говори Рахел Ђора, већи број феномена подведен под један: замена оквира је резултат маркирања (језичких и нејезичких) информација.

С тим у вези за истраживања хумора нарочито је инспиративна теза Гајерта Брона и Курта Фејарта (Brône & Feyaerts 2003, 2004), доследно изведена из базичне когнитивистичке тезе да је „семантика концептуализација” (Croft & Cruse 2004: 40), према којој маркирана или непрототипична употреба когнитивних операција конструкције (енгл. *construal*) најчешће производи хуморне ефекте. У том смислу инконгруенција и њено разрешење се могу посматрати обједињено: неподударност је енкодирање информација на начин који није прототипичан, док разрешење представља „откључавање” истог тог појмовног пакета. У складу са овим претпоставкама, може се расправљати о случајевима маркирања основних когнитивних механизма конструкције значења, попут метафоре, метонимије и замене фигуре и позадине, те о хуморном ефекту који обично долази услед изненађења и семантичко-прагматичке дистанце која прати процес. На пример, метафора, која типично укључује (најмање) два ментална простора која су стопљена у квалитативно нову структуру, може постати маркирана (и хуморна) онда када се између њених конституитивних елемената задржи дисаналогна релација, тј. сваки од менталних простора задржи извесну аутономију у оквиру новонастале структуре. Маркирана метонимија може бити резултат коришћења мање истакнутих чланова неке категорије као преносника значења, односно усложњавања или компресовања метонимијског ланца (Brône & Feyaerts 2003, 2004, Feyaerts & Brône 2005). Према мишљењу Тонија Вила (Veale 2005), потребно је размотрити процес замене фигуре и позадине као базичног за све хуморне текстове који почивају на тензији између маркираних и немаркираних интерпретација, доказујући своју тезу анализом оних вицева у којима не долази до прости замене познатог и немаркираног когнитивног оквира оним маркираним, већ до креативне модификације познатог оквира. Истраживања Гајерта Брона (Brône 2008) у вези са различитим облицима хуморних подривања, неспоразума и надметања (енгл. *hyper-undostanding, misunderstanding*) оствареним на лексичком, синтаксичком и/или прагматичком језичком нивоу, иду у прилог тези Тонија Вила (Veale 2005: 3) да замена фигуре и позадине може „покрити” различите нивое лингвистичких и појмовних описа.

1.2. Атардо препознаје два главна проблема у вези са истраживањима (вербалног) хумора: недостатак интердисциплинарне сарадње, због чега се у различитим областима истраживања *обим појма* хумор детерминише на различите начине; ослањање на традиционалну идеју да су лексичке категорије јасно одвојене, што резултује покушајима да се хумор одвоји од других сродних проблема (на пример, проблема комике). У складу са тим, овај аутор сматра да проблем хумора треба проучавати у мултидисциплинарној перспективи, где би се феномен хумора сагледавао изван рестриктивних категорија речничких значења лексема. Атардо (1994: 4–6) закључује да проблем хумора обухвата и феномене попут игре речи, хуморне опаске, сатире, комике, ироније, ругања, сарказма, каприца, практичних шала, досетке, духовитости.

Покушаји да се разграниче појмови *хумор*, *хумористично/хуморно*, *духовито*, *комично*, *смешно* воде различитим и, стиче се утисак, произвољним закључцима, заснованим на утврђивању сличности и разлика између појмова конструисањем значења ових појмова с обзиром на њихову претпостављену естетску и/или етичку вредност. И релација смех – хумор у литератури се углавном разрешава у складу са аксиолошком опозицијом неесетско – естетско (Хегел, Шопенхауер, Теодор Липс, Николај Хартман), а у оваквом разграничавању смеху се често приписују својства свакодневног и баналног, а хумору особености интелектуалног, етичког и узвишеног.<sup>18</sup> С тим у вези један од најзначајнијих теоретичара хумора у оквиру науке о књижевности, Владимир Проп (Prop 1984: 24–25), истиче да је подела комике и комичног на нижу и вишу сферу произвољна, јер су и значења виша/нижа комика/комично флуидна, креирана преко социјално променљивих категорија (о особеностима интелектуалне елите, односно обичног народа или светине), а не према објективно постојећој релацији естетско – неесетско. Проп закључује да је и подела на

---

<sup>18</sup> Поједини аутори смех тумаче као превасходно физиолошку реакцију на различите перцепте и психолошке промене, при чему је хумор или комично само један од могућих узрока смеха. Тако Џон Морил (John Morrell) разликује два типа смеха, *обичан* и *хумористички* смех, при чему је први тип резултат пријатне психолошке промене, а други тип производ когнитивне промене (према: Smuts 2006). Идеја да је хумор примарно когнитивни, а не афективни феномен јавља се већ код Аристотела, и чини базу истраживања хумора до савременог доба, од Анрија Бергсона (хумор „се обраћа чистој интелигенцији” [„s’adresse à l’intelligence pure”] – Bergson 1995: 11) до проучавања овог феномена у когнитивистичким приступима. Иако разграничење когнитивног и афективног у феномену хумора наизглед није проблематично (реципијенту је потребан извесни емоционални отклон према предмету смеха да би ситуацију доживео као смешну), ово разграничење није довољно прецизно, пре свега због тога што чин сазнања укључује и перцепцију и суђење, као и емотивно искуство (Антовић 2017: 18). С тим у вези треба нагласити да и ситуације које би се традиционално могле сврстати у тип грубе или ниже комике од реципијента нужно захтевају учешће когниције. Поред тога, наша сопствена искуства везана за хумор показују да већи степен емпатије или друштвене интимности може појачати интензитет смешног, баш као што афективни фактори ограничавају могућност хуморног ефекта.

комично (естетски, виши облик хумора) и смешно (неестетски, нижи облик хумора) такође конструисана, те ове термине изједначава.<sup>19</sup>

Поред напора да се термилошки плурализам у вези са проблемом хумора разреши на аксиолошкој равни, треба поменути и случај оних аутора који пажљивом класификацијом појмова покушавају да уведу извесни ред у истраживање феномена. У том смислу истиче се студија *Da umreš od smeha* Жерара Женета (у: *Figure V*, 2002), у којој аутор полази од претпоставке да не постоје комични предмети *per se*, већ само комичне релације између предмета и субјекта који се смеје, и закључује да је комично естетски предикат јер је истовремено и име жанра и вредносни суд (Ženet 2002: 153–155). Женет потом прави разлику између појмова *ridicule*, *risible*, *drôle*, *comique* да би увео дистинкцију између различитих предмета смеха, и то по степену смешног, с обзиром на реакцију субјекта на њих. Према овој класификацији, појам *ridicule* се односи на несвесно комично, а у оквиру ове категорије налазе се и предмети који су за подсмех (фр. *risible*) („smešno [ridicule] ili šire za podsmeh [*risible*], ako smešno smatramo za snažniji oblik od onoga što je za podsmeh; ono što je nesvesno komično”); појам шаљиво (фр. *drôle*) односи се на свесно комично шале или досетке; категорија заиста комичног (фр. *comique*) односи се на комично у фикцији (Ženet 2002: 162). Изгледа, међутим, да Женетова таксономија не води бољем разумевању појма хумора или смеха, односно оних узрока преко којег се више типова смеха може повезати у једну категорију.

И у српској науци срећемо се са истим проблемом дистинктовања сродних појмова везаних за хумор. Од новијих таксономија овог типа треба поменути ону Игора Перишића (Perišić 2010: 40–41), коју и сâм аутор одређује као неуспешни „pokušaj taksativnog nabiranja šta je šta u smehologiji”. Перишић разликује комично (квалитет предмета у уметничким формама), смешно (квалитет предмета у „животу”), хотимичну комику (предмет смеха у уметничким формама), нехотичну комику (предмет смеха у „животним” формама), хумор (смисао за комично у уметничким формама), духовитост (смисао за смешно у животним формама) и смех, као генерички појам који повезује претходне категорије. Смех је код Перишића дефинисан као „pojam kojim može da se objedini *relacija između predmeta* (hotimične i nehotimične komike), *kvaliteta predmeta* (komično i smešno) i *recipirajućeg subjekta koji, putem naročite sposobnosti* (duhovitost i smisao za humor), *proizvodi ili humor ili smeh u užem smislu* (‘smeh u užem smislu’ je oznaka za fenomene smeha – ‘prirodne’ ili nesvesne – koji nisu umetnički).” (Perišić 2010:

---

<sup>19</sup> „Sa tačke gledišta teorije komičnog koju zagovaramo, komika igre reči principijelno se ne razlikuje od svih drugih oblika komika, ona je samo pojedinačni oblik ispoljavanja kategorije komičnog.” (Prop 1984: 107).

41). Наведена дефиниција, иако исцрпна, није довољно прецизна. Пре свега, остаје нејасно због чега аутор прави разлику између предмета и њиховог квалитета, као и способности субјекта да поима смешно, на основу релације уметничко – неуметничко, животно. У том смислу разликовање хотимичне и нехотимичне комике нема основа, јер и у „животним формама” субјект који збија шале то чини са свесном намером (као што није искључена могућност да и у животним и у уметничким формама комика буде нехотична), а предмет смеха може једнако успешно бити пренет из животне у уметничку форму и обратно. На крају, компетенција за хумор је општа људска способност, те је и дистинкција комично у уметничким формама – комично у животним формама неоснована. С обзиром на наведене проблеме, уз проблем неподударности појмова хуморног/хумористичког, комичног, духовитог и смешног у различитим језицима, културама и код различитих аутора (у дијахронијском и синхронијском пресеку),<sup>20</sup> у нашем истраживању нећемо посебно адресирати потенцијална разликовања појмова. Лексему *хумор* ћемо, дакле, користити као кровни појам који покрива већи број сродних концепата, односно спорадично ћемо их користити као синонине.<sup>21</sup>

1.3. Претпоставка о неразрешивости проблема хумора, као што је већ поменуто, вероватно долази од погрешног нивоа моларности на којем феномен посматрамо. Из горњег прегледа може се видети да истраживачи теже томе да проблем или партикуларизују, или да га уопште до те мере да се његова дистинктивна обележја губе. Не треба, међутим, одбацити као безначајно то да већина проучавалаца хумора (и пре 20. века) проналази *релативно слична* објашњења проблема: хумор се препознаје у вези са изненадним преображајем, неочекиваношћу, изневереним очекивањем, неподударности између очекиваног и стварног значења. У том смислу постоји могућност да се појам хуморне инконгруенције схвати као субординирани појам у оквиру широке и од контекста зависне мреже значења која су у вези са *неочекиваношћу или изненађењем*.<sup>22 23</sup> Атардов закључак да је сама реч *хумор* застарела (1994: 6) може

<sup>20</sup> Упућемо на сјајну компаративну студију о семантици појмова који су повезани са пољем хумора, у различитим језицима и у различитим научним дисциплинама: Hempelmann 2017: 34–48.

<sup>21</sup> В. Smuts, Aaron. „Humor”, *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <<https://www.iep.utm.edu/humor/>>. Приступљено: 28. 8. 2018.

<sup>22</sup> Према Арону Сматсу (Smuts 2018), инконгруентност је „појам који се нашироко користи да укључи двосмисленост, логичку немогућност, ирелевантност и неприкладност” [„a term broadly used to include ambiguity, logical impossibility, irrelevance, and inappropriateness”].

<sup>23</sup> У вези са тим треба поменути резултате неуропсихолошког експеримента који је спровела Шона Кулсон (Coulson 1997), а који је показао да постоји квалитативна разлика када је реч о активности мозга у вези са разумевањем реченица са недуховитим и духовитим завршецима. Другим речима, ови налази указују да је испитаницима било теже да интегришу духовите завршетке (Coulson 2001: 107–110). Сам

се схватити као захтев да се проблем хумора постави врло широко, односно да се појам хумора детерминише тако што ће се проширити *садржај* овог појма (схватање суштинских карактеристика феномена и начина испољавања феномена), уз сужавање *обима* појма (једним појмом обухватити у различитим областима различито спецификоване облике хумора). Као што је раније истакнуто, процес конструкције значења подразумева перманентан процес креирања очекивања у вези са датом ситуацијом, и то преко активације позадинског знања, односно за дату ситуацију типичних оквира и сценарија. Са друге стране, хуморни ефекат почива на изненадном прекиду нормалног рада когниције услед изненадног удруживања двају или више концептуалних домена. Изненадно препознавање неочекиваности таквог споја за последицу има „семантички скок”, односно адаптацију реципијентових представа у вези са датом ситуацијом (нови бленд), и то на основу релевантних информација које реципијент има у својој радној меморији („локална логика шале” – Ziv 1984), али и на основу дугорочног, позадинског знања. Оваква детерминација хумора ослања се на моменат нарушавање очекивања услед маркирања информација, односно, моменат изненађења као на *differentia specifica* феномена хумора.<sup>24</sup> То даље значи да досег овог појма (односно број појединачних предмета који садрже суштинске карактеристике хумора) не постоји – ако је основни услов испуњен, све, или готово све, може бити смешно: како иначе објаснити постојања вицева о Холокаусту? Реципијент неће схватити црнохуморну шалу као смешну уколико локалну логику шале, ону која омогућава реинтерпретацију ситуације изложене у њој, занемари или је подреди некој другој логици, на пример оној која је у вези са „дифолт” позицијама у вези са шалом активираним когнитивним оквирима.<sup>25</sup> Овакав приступ феномену хумора претпоставља да сваки појединачни случај хумора са оним другим случајем дели минимум једну заједничку особину (маркираност информација, тј. замена фигуре и позадине), али и да

---

тест, међутим, не указује на неурофизиолошке специфичности хумора у односу на друге случајеве семантичке инконгруентности; у том смислу оправдана је Атардова (Attardo 2006: 344) полемика са новим когнитивним приступима хумору, да је у оквиру њих проблем редукован, будући да пориче когнитивну специфичност хумора: „Хумористичка интерпретација користи иста лингвистичка/когнитивна средства као и нехуморна интерпретација. Па шта? Занимљиво је по чему се хумористички дискурс разликује од озбиљног дискурса.”. [„Humorous interpretation uses the same linguistic/cognitive tools as non-humorous interpretation does. So what? What is interesting is how humorous discourse differs from serious discourse.”].

<sup>24</sup> Треба напоменути да поједини истраживачи (Morreall 1983, Parrott & Gleitman 1989) сматрају да је „рекабоо” игра, у којој бебе уживају већ после неколико месеци живота, први пример искуства хумора, заснованог управо на елементу изненађења.

<sup>25</sup> Хумористички потенцијал ситуације где човек иде улицом и оклизне се на кору банане почива на ефекту неочекиваности. Међутим, уколико исти тај човек падне и тешко се повреди, ситуација се више неће сматрати смешном: оптимална комуникативна ситуација за хумор је нарушена.

не постоји један обједињујући, суштински фактор за потпуно разграничење категорије хумора од других случајева маркирања информација, тј. замена фигуре и позадине. Међутим, уколико је препознавање маркираности информације повезано са моментом изненађења, хуморни ефекат ће вероватно бити присутан.

Из досадашњег излагања могуће је издвојити неколико проблема чија би даља спецификација могла допринети бољем разумевању феномена хумора.

1. Један од централних проблема јесте питање адекватности самог концепта когнитивног оквира (Brachman 1985), односно, питање одређења типичног и очекиваног у вези са конкретним оквиром. Као што је раније напоменуто, овај проблем је аналоган оном који Грејем Ричи (Ritchie 1999: 5) формулише као проблем прецизирања фактора на основу којих се једна интерпретација може препознати као очигледна. Шона Кулсон сматра да је корак ка решавању датог проблема разликовање репрезентација у оквиру дугорочне и краткорочне меморије (Coulson 2001: 29), будући да конструкција значења увек укључује креирање нових менталних простора који садрже делимичне, за дати контекст релевантне информације. Овај предлог упућује на темељну претпоставку когнитивних наука, да когнитивне структуре нису дискретне јединице когнитивног апарата. Даље импликације ове претпоставке испитаћемо у наредном поглављу, насловљеном *Ментални механизми*, посебно адресирајући проблеме организације људског когнитивног апарата, категоризације и когнитивних оквира, те когнитивних механизма конструкције попут метафоре, метонимије, замене фигуре и позадине и сликовних схема.

2. Из кратког прегледа когнитивистичких приступа хумору као кључна издвојила су се два питања – проблем неопходних и довољних услова да један стимулус буде препознат као случај хуморне инконгруенције (а не неког другог типа инконгруенције), те питање одговарајућег нивоа моларности на којем се ти услови могу дефинисати. Треће и четврто поглавље овог истраживања обухватиће критички преглед датих приступа, и то у складу са претходно уведеном поделом на теорије хумора прве и друге генерације когнитивиста. Пето поглавља истраживања, *Закључак I: хумор*, систематизоваће опсервације из претходних поглавља и извести закључке о појединим карактеристикама хуморног феномена, а посебно о *хуморној метафори у ширем смислу*. Теза коју ћемо постулирати јесте да **хумор представља когнитивни (мега)оквир** који омогућава креирање, препознавање и разумевање једног стимулуса (било којег модалитета) као смешног. Овај когнитивни оквир треба замислити као фази скуп са различитим степенима чланства, при чему се у његовом хипотетичком „центру”

налази наша способност препознавања случајева (изненадног) удруживања *антитетичких* појмова/когнитивних домена као смешних (случајеви *глобалне инконгруенције* – неподударности двају стимулуса у само једној димензији: Canestrari & Bianchi 2012, 2013), док су преко релација витгенштајновских породичних сличности за овај основни модел везани различити типови маркирања информација путем којих се постижу различити облици инконгруентних конструкција. Могућност мерења прагматичко-семантичке дистанце између два концепта зависиће од успешности модела ума/мозга који буду били у оптицају, што, наравно, не гарантује и да ће (интуитивно јасна) претпоставка да ће већа (иако не превелика) дистанца генерисати већи хуморни ефекат.

Поглавље *Закључак I: хумор* представљаће базу преко које ћемо адресирати други централни проблем нашег истраживања, могућности примене когнитивних теорија хумора при анализи дужег хуморног књижевног наратива. Опредељење за овај истраживачки проблем мотивисан је неколиким разлозима.

1. Проблем хумора у науци о књижевности спорадично је истраживан, и то преваходно у домену књижевне историје и књижевне критике, а потом и студија културе. Проучаваоци веома ретко адресирају општији проблем природе хуморног феномена у књижевном тексту, и, уместо тога користе, често некритички, теорије хумора из других дисциплина (лингвистике, психологије, посебно филозофије). Они радови у којима се хумор проучава као генерички појам углавном се ослањају на старије типове теорија (поетике), мало се или се уопште не дотичући истраживања хумора која су базирана на новијим методологијама, па се и прегледи схватања феномена у овим радовима по правилу завршавају са ауторима који су радили приближно око средине прошлог века. Чест резултат су студије које су врло лабаво повезане са проблемом хумора у књижевности, или студије које хумору приступају дескриптивно, понекад уз проблематичне таксономије комичких техника. Осим акутног занемаривања достигнућа савремених студија хумора, можемо констатовати и својеврсну бојазан од сарадње са другим научним дисциплинама.

2. Когнитивистички приступи књижевном тексту су још увек у повоју – когнитивнонаратолошке и когнитивнопоетичке методолошке парадигме се формирају крајем осамдесетих, а засигурно средином деведесетих година 20. века и, према нашем мишљењу, представљају обећавајуће и узбудљиво поље проучавања. Међутим, и овде се може констатовати маргинализација хумористичке књижевности као истраживачког предмета.



3. Предмет лингвистичких и психолошких приступа углавном је жанр вица. Анализа наратива дужих од вица, и посебно књижевних наратива, у овим приступима углавном полази од претпоставке да је прототипични хуморни жанр управо жанр вица, и, сходно томе, књижевни наратив се своди на низ микронаратива налик вицу.<sup>26</sup> Негативне последице такве анализе су вишеструке: занемарује се литерарни квалитет дужег хуморног књижевног наратива – способност наратива да производи сложене менталне конфигурације у уму реципијента, литерарност таквог наратива (укључујући и аспекте попут перспективе, апелативне структуре текста, инстанци приповедача и имплицитног аутора), књижевноисторијски моменат, укључујући интертекстуалност и жанровско-типолошке карактеристике текста. Главни циљ таквих приступа јесте потврђивање теорије која је у фокусу, а будући да су дате теорије махом усредсређене на семантичке или семантичко-прагматичке аспекте текста, литерарни хуморни наратив се своди на један (и то знатно осиромашен) дискурсни ниво; ове анализе су прилично предвидиве. На крају, овакви приступи редовно занемарују достигнућа науке о књижевности или их користе у крајње поједностављеном виду.

Из наведеног се може извести закључак да проучавање дужих хуморних литерарних наратива захтева трансдисциплинарни приступ. Наше је истраживање у том смислу широко постављено, при чему се посебно служимо теоријско-методолошким приступима из области когнитивне психологије (психологија перцепције, теорија перцептуалних симбола), когнитивне семантике (теорија појмовног сажимања, вишеструко утемељена семантика, когнитивносемантичке теорије хумора) и посткласичне, нарочито когнитивне, наратологије. Полазиште когнитивне наратологије јесте да наратив представља оруђе мишљења, што значи да се концептуализације са квалитетом наративности не могу свести на ниво описа какав даје когнитивна семантика или синтакса. Релација између когнитивне наратологије, са једне стране, и когнитивне психологије и когнитивне лингвистике, са друге, може, дакле, бити узајамно корисна. С тим у вези ћемо нарочито дискутовати о примени теорије појмовног сажимања при анализи књижевног наратива, тј. евентуалним адаптацијама и

---

<sup>26</sup> Атардов предлог решења овог проблема, у оквиру опште теорије вербалног хумора, јесте подела дужег текста на микроцелине, које би се затим анализирале појединачно, а онда и у вези једна са другом (Attardo 2001: 31). Овакав приступ хуморном књижевном тексту је подразумеван, из простог разлога што препознавање једног књижевног текста као хуморног нужно укључује препознавање елемената хумора у њему. Поред тога, хуморни карактер таквих наратива не произлази нужно и искључиво из шала као дискретних јединица. Атардов предлог је проблематичан пре свега због тога што не прави разлику између литерарних и нелитерарних текстова (попут вица). Осим тога, анализа књижевног текста овде би, у складу са општом теоријом вербалног хумора, подразумевала кретање кроз текст по бинарним опозицијама, што је приступ који је у науци о књижевности вишеструко критикован.

обогаћењима мреже појмовног сажимања с обзиром на наративне елементе који је граде.

Дакле, други и трећи део овог докторског истраживања адресираће проблем хумора у дужем хуморном књижевном наративу. У оквиру друге целине даћемо преглед истакнутих приступа овом проблему, како лингвистичких, тако и оних у науци о књижевности, те наш предлог метода анализе таквог наратива. Определили смо се да, у оквиру потоњег поглавља, прво прикажемо општије наратолошке приступе проблемима процесуирања наратива (ураћање, догађајност, књижевни јунак, перспектива, имплицитни аутор, адресати, жанр), те да у сваком пододељку проблем конкретизујемо за дужи хумористички литерарни наратив. Притом ћемо књижевни текст представити као вишедимензионални макробленд, мрежу значења или *наратолошку шуму* у којој се различити облици појмовних спајања одигравају на више нивоа. Надовезујући се на закључке из првог теоријско-методолошког дела истраживања, превасходно нашу тезу о постојању когнитивног оквира за хумор, други, наратолошки, сегмент рада завршићемо разматрањима о хуморној жанровској области. Основна теза коју ћемо у оквиру датог сегмента постулирати тиче се постојања **хуморних, тј. маркираних централних метафора** у датом типу књижевних наратива, која функционише као интерпретативно средство кохезије јер око себе окупља главне координате света приче и трасира наративну конфигурацију и на дубинском и на површинском нивоу структуре приче. Предложени модел ћемо потом применити у интерпретацији одабраних хумористичких текстова европске књижевности, укључујући ту и српску. Главно проблемско тежиште апликативног дела овог истраживања биће централне хуморне метафоре, односно: централне метафоре и наративна прогресија у хуморном тексту (Аристофан, *Жабе*), сексуалне хуморне метафоре (Ђовани Бокачо, *Декамерон* – одабране новеле), централна метафора у виду полемике ауторске и читалачке фигуре у одабраним европским романима 18. века (Хенри Филдинг, *Том Џонс*; Лоренс Стерн, *Тристрам Шенди*; Денис Дидро, *Жак фаталиста и његов господар*), границе хумора (Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*), транспозиција централне метафоре кроз различите медије (Бранислав Нушић, *Др* и филм *Масмедиологија на Балкану*), хумор и нивои утемељења (Италио Калвино, *Космикомике: старе и нове*); тј. корелација између централних хуморних метафора и жанра, и то жанра: пародије (Мигел де Сервантес, *Дон Кихот*; одабране донкихотијаде); сатире (Радоје Домановић, одабране сатире), црне комедије (Бранислав Нушић, *Београд некад и сад*). Шири корпус књижевних текстова из различитих

књижевноисторијских периода омогућиће прецизније дефинисање средишњих, инваријантних карактеристика хуморних литерарних наратива. Наравно, овакав приступ отвара и већи број проблема, између осталог – проблем (не)могућности тумача да препозна елементе хумора с обзиром на временску, епистемолошку и естетичку дистанцу коју заузима, те проблем језичке баријере.

У складу са изложеним могу се издвојити и главни задаци ове дисертације:

1. Извршити систематизацију теорија хумора у когнитивној лингвистици и психологији, и допунити је. Истражити могућности дефинисања појма хуморне инконгруенције. Увести појам когнитивног оквира за хумор и понудити могућности његове концептуализације.

2. Препознати неке базичне механизме хуморне метафоре (њене композиције, допуне и елаборације) и њима аналогна наративна средства и читалачке стратегије.

3. Понудити модел анализе дужег хуморног литерарног наратива са централном хуморном метафором као средишњим појмом, и показати неке могућности примене датог модела у анализи текстова европске књижевности од антике до постмодерне. Дати нацрт за концептуализацију хуморне жанровске области и хуморних жанрова и поджанрова.

4. У закључку подвући предности интердисциплинарног приступа проблему хумора, указати на ограничења когнитивистичког приступа и на неке могућности превазилажења тих проблема.

Из приложеног је јасно да су амбиције овог докторског истраживања постављене врло широко – и високо. Трансдисциплинарни приступ било којем проблему изискује опасност неадекватног усклађивања теоријских концепата. Због ограниченог простора, поједине концепте које ћемо у наставку обрадити нећемо посебно разрадити у когнитивноратолошком делу истраживања. Поред тога, неке од тешкоћа које ће се јавити у истраживању лако је антиципирати будући да је о њима било речи у вези са досадашњим проучавањима хумора. Пре свега, поставља се питање могућности издвајања релативно стабилне групе менталних механизма и принципа који се могу довести у везу са когнитивним оквиром за хумор. С тим у вези, неизвесно је да ли постојећи методолошки увиди из области когнитивистике могу бити довољни за спецификацију довољних и неопходних услова за препознавање хуморне инконгруенције и хуморне метафоре. Поред тога, довољна пажња неће бити посвећена проблему учешћа афективног у креирању и разумевању хумора, иако афективни елемент у овим процесима засигурно утиче на формирање структуре хуморне ситуације

и начин на који се она схвата. Психолошким теоријама хумора поклониле се релативно мали простор у раду, а место тога већа пажња ће бити посвећена лингвистички оријентисаним теоријама. На крају, једно од ограничења овог истраживања садржано је у томе што ће у њему бити углавном обрађиван проблем вербалног хумора.

На крају, желели бисмо да још једном подвучемо разлоге нашег истраживачког опредељења за проблем хумора у когнитивистичким наукама и могућност примене њихових експлиаторних модела у интерпретацији књижевног текста. Пре свега, проблеми хумора и наративности пружају широк простор за истраживање, а теорије које би допринеле бољем разумевању ових питања такође би допринеле и бољем разумевању *људске природе уопште*. Поред тога, когнитивистика у српској науци нема ону популарност коју ужива у иностраној науци. Осим тога, јако мали број српских истраживача се бави проблемом хумора, а нарочито проблемом хумора из угла когнитивистике. Као што смо претходно истакли, радови овог типа су углавном везани за апликацију већ постојећих теорија о хумору, и задовољавају се превасходно пописивањем типова хумора и комичних средстава у разговорним и, нарочито, књижевним текстовима; са изузетком неколико опсежнијих студија српских аутора, изостају радови који фокус стављају на истраживање општих карактеристика овог феномена. У том смислу ова дисертација могла би дати свој скроман допринос популаризацији когнитивних наука у српској научној заједници, али и указати на нове правце промишљања хумора у оквирима усвојене методолошке перспективе. Поред тога, један од главних проблема у вези са когнитивистички оријентисаним теоријама хумора јесте недостатак модела који би успешно апликовао поменуте теорије на дуже књижевне текстове, те је циљ овог рада да, развијајући модел тог типа, укаже на неке могућности чврћег повезивања науке о књижевности са различитим дисциплинама у оквиру когнитивистике.

## 2. МЕНТАЛНИ МЕХАНИЗМИ

У когнитивним наукама знању се прилази интерналистички и менталистички, односно, полази се од претпоставке да значење није референцијално или ситуирано у свету, већ резултат релација између менталних структура.<sup>27</sup> Спрам формалне семантике засноване на истиносним вредностима (модел-теоријске семантике), која знање ситуира у односу језика и спољашњег света, интерналистичка семантика менталистичког типа инсистира на двоструком односу спољашњег света и језика: начин на који људска бића енкодирају једну ситуацију одређује и природу те ситуације, али и спољашњи свет донекле одређује природу концепата које имамо. У когнитивној се лингвистици тежиште ставља на то „како језик приказује појмовну структуру”, односно, који су то обрасци и процеси помоћу којих се појмовни садржај организује у језику (Талми 2014: 152, 153). У складу са тим, „значење” и „семантика” препознају се „као појмовни садржај који је језик организовао” (Талми 2014: 153). Према Роналду Ланакеру (Langacker), семантика је концептуализација (нав. према Croft & Cruse 2004: 40). У складу са овим темељним (и радикалним) *појмовним приступом* језику, когнитивна лингвистика тежи интеграцији не само традиционално одвојених лингвистичких дисциплина попут семантике, прагматике и синтаксе, већ и ванлингвистичких дисциплина – расправљајући, на пример, о семантици граматике, језичком структурирању спацијалних и темпоралних категорија, односу између појмовних структура у језику, саодносу когнитивних система и образаца попут пажње, перспективе, гешталта, очекивања.<sup>28</sup> Речју, когнитивна лингвистика језик уопште не посматра као аутономни когнитивни систем (као што то чини генеративна граматика), већ као део когнитивног континуума, део који је у спреси са другим општим

---

<sup>27</sup> У том смислу Реј Цекендоф (Jackendoff) истиче да се теорија категоризације, чији је предмет уоквиравање као базична когнитивна операција, не бави тиме „да ли је конкретна категоризација тачна, већ које се информације и процеси морају приписати организму да би се објаснили његови судови о категоријама”. Ови судови нису резултат поређења између ентитета реалног света и преегзистенцијалних категорија, већ се „механизам категоризације мора приписати нивоу концептуалне структуре” (Jackendoff 1983: 110, нав. према: Aarts et al. 2004: 8). [„Thus, takes ‘the theory of categorization to concern not whether a particular categorization is true, but what information and processing must be ascribed to an organism to account for its categorization judgements’. These categorization judgements, Jackendoff continues, should not be seen as resulting from a simple comparison of some real-world entity a to some pre-existing category. Instead, ‘the mechanism of categorization must be assigned to the level of conceptual structure.’”].

<sup>28</sup> О дистинктивним обележјима когнитивнолингвистичког приступа у односу на психолошке и генеративне приступе језику видети више у: Талми 2014, Langacker 1987.

когнитивним системима.<sup>29</sup> <sup>30</sup> Поред тога, когнитивна лингвистика је функционалистичка у смислу да полази од тога да се језик мора описивати с обзиром на своје две основне функције – симболичку („омогућавање да се концептуализације симболизују звуковима и гестовима”) и комуникативну/интерактивну (јер сматра „да се све језичке јединице апстрахују из *догађаја употребе*”, те адекватно описивање језика из дате перспективе „захтева експлицитан опис укључених појмовних структура”) (Ланакер 2014: 186).

Когнитивни приступи значењу полазе од претпоставке да се човекова психолошка реалност може превести на ограничен број менталних ентитета и операција. Притом, предложени симболички модели за представљање људског ума/мозга су различитих нивоа апстракције, те се, грубо гледано, такви приступи могу одвојити у две категорије. Хипотеза која преовладава у когнитивним наукама јесте та да је ум/мозак врста компутационог апарата, рачунарског система, што значи да су и носиоци менталних репрезентација компутационе структуре или стања (Von Eckardt 1999: 527). Ова хипотеза, иако начелно уважава идеју о утеловљености људске когниције, представља амодални приступ људском знању и при описивању људског ума претежно се користи метафором компјутера. Други, модални когнитивни приступи знању тезу о утеловљености когниције уважавају у већој мери јер се у њима ментални ентитети и операције моделирају као неуронско-перцептивни, односно, у вези са човековим чулно-моторичким системом.

Иако две групе модела фокус стављају на различите типове информација (тј. типове менталних ентитета и принципа на основу којих ти ентитети функционишу), већина модела узима когнитивни оквир или когнитивни фрејм (*cognitive frame*)<sup>31</sup> као централни појам, схватајући исти као један од основних чинилаца процеса разумевања. Когнитивни оквир може се разумети као скуп или ментална матрица за организовање

---

<sup>29</sup> Наравно, оваква је генерализација поједностављујућа и не указује на разлике које главни представници когнитивнолингвистичког усмерења заступају у својим теоријама. У свом приступу језику на крајњим половима би се, на пример, налазили Реј Цекендоф са својим делимично чомскијанским приступом (паралелна архитектура) и Џорџ Лејкоф (Lakoff) са својом тезом о постојању когнитивних модела, већ поменути Роналд Ланакер са својим моделом когнитивне граматике, Жил Фоконије (Fauconnier) и Марк Тарнер (Turner) са својом теоријом појмовног сажимања, док би нешто умеренију позицију заузео Ленард Талми (Talmy).

<sup>30</sup> „У односу на генеративну доктрину, когнитивна лингвистика завређује свој назив захваљујући томе што језик сагледава као саставни аспект когниције, а не као одвојени ‘модул’. У највећој могућој мери се сматра да језик мобилише општије когнитивне појаве (нпр. пажњу, опажање, категоризацију, памћење), од којих се не може раздружити.” (Ланакер 2014: 187).

<sup>31</sup> У литератури је у оптицају више термина – когнитивна схема, когнитивна схемата, когнитивни скрипт, когнитивни сценарио, идеализовани когнитивни модел – али значења ових термина су углавном подударна. У наставку овог поглавља ћемо указати и на разлоге због којих сматрамо да појмове когнитивни оквир, као статични фрејм, и когнитивни скрипт, као динамични фрејм, не треба раздвајати.

значења различитих нивоа општости, и у том смислу представља базу за наше разумевање света око себе и нас самих; тако схваћен, когнитивни оквир представља основни облик људске категоризације знања. Нарочити изазов за концептуализацију овог појма односи се на проблем његовог моделирања: како би био оптимално операциони, односно, како би се посредством њега могао (делимично) објаснити процес семиозе, укључујући ту и процес учења, когнитивни фрејм мора бити довољно флексибилан и „порозан” на информације из контекста. Додатни проблем односи се на „замку” западњачког рационализма: когнитивне оквире треба замислити 1. као (примарно и секундарно) утеловљене (енгл. *embodied*) структуре; 2. као међусобно преклапајуће структуре – уместо као јукстапозициониране скупове концепата и идеја; 3. као мултимодалне структуре и структуре чији садржај не представљају само концепти, већ и емоције, менталне слике итд.

Уоквиравање је само један од менталних механизма који одређује процес концептуализације; ови ментални механизми су у когнитивним наукама означени као *операције конструкције значења* (енгл. *construal operations* или, краће, *construals*).<sup>32</sup> Дати појам представља покушај обједињавања истраживања из домена когнитивне лингвистике и когнитивне психологије, а почива на основној когнитивнолингвистичкој хипотези о језичкој способности као инстанци општих когнитивних способности и процеса, попут оних који су описани у когнитивној психологији.<sup>33</sup> Према речима Ленарда Талмија (Talmy), дугорочни циљ когнитивне лингвистике јесте интегрисање лингвистичког и психолошког гледања „на когнитивну организацију, у јединствено разумевање људске појмовне структуре” (Талми 2014:153). Према класификацији когнитивних лингвиста Вилијама Крофта и Алана Круза (Croft & Cruse 2004: 45–46), сви процеси концептуализације могу се одвојити у четири велике групе – основне когнитивне способности везане за различите аспекте искуства: пажњу/истакнутост; просуђивање/поређење; перспективизацију/ситуирање; конституисање/гешталт.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Појмови који се такође користе су системи представљања (енгл. *imaging systems*) или системи схематизације (енгл. *schematic systems*) (Talmy 2000), као и фокус прилагођавања (енгл. *focal adjustments*) (Langacker 1987).

<sup>33</sup> „Уколико су лингвистичке операције конструкције истински когнитивне, оне морају бити повезане или идентичне са општим когнитивним процесима који су постулирани од стране психолога.” (Croft & Cruse 2004: 45). [„If linguistic construal operations are truly cognitive, then they should be related to, or identical with, general cognitive processes that are postulated by psychologists.”].

<sup>34</sup> Ова типологија варира од аутора до аутора, те се код Леонарда Талмија (Talmy 2000) операције конструкције деле на структуралне схематизације, распоређивање перспектива, дистрибуцију пажње и динамику силе, док код Роналда Лангакера (Langacker 1987: 116–117) оне обухватају процесе селекције, перспективизације (која укључује фигуру и позадину, тачку гледишта, дејксе, субјективност/објективност) и апстраховања.

Преглед механизма концептуализације (Croft & Cruse 2004: 46) дат је у Табели бр. 1.<sup>35</sup> У наредним поглављима бавићемо се оним операцијама конструкције које сматрамо релевантним за феномен хумора.<sup>36</sup> Те операције односе се на домен пажње, односно истакнутости (селекција, тј. профилисање и метонимија), домен просуђивања и поређења (категоризација, метафора, фигура и позадина) и домен перспективе (тачке гледишта), а као посебну операцију конструкције обрадићемо и сликовне схеме<sup>37</sup>. У наставку овог поглавља даћемо само кратак преглед свих менталних механизма (о операцијама које нису обухваћене овим прегледом в. Croft & Cruse 2004).

Под појмом **пажње** у когнитивној психологији подразумева се „sredstvo kojim aktivno procesiramo ograničen broj informacija iz golemog broja informacija koje dobivamo preko naših osjetila, iz pohranjenog pamćenja i drugih kognitivnih procesa” (Sternberg 2005: 66). Способност да фокусирамо пажњу на један део свог искуственог репертоара и занемаримо друге аспекте тог искуства, а за конкретне сврхе једне ситуације, јесте операција *селекције*. Притом, поступак фокусирања пажње унутар једног когнитивног фрејма јесте *профилисање*, док се *метонимија* односи, упрошћено, на селектовање концепата који не припадају нужно когнитивном оквиру, али припадају његовом денотационом домену. Разлика између две операције односи се на конвенционалност употребе лексеме – код профилисања лексемом се усмерава наша пажња на неке елементе когнитивног оквира, док се код метонимије лексемом бира концепт који је контекстуално истакнут, али веза између метонимијски употребљене лексеме и концепта није *буквална*. Друга велика група операционих конструкција, **просуђивање/суђење**, односи се на било коју операцију поређења између два ентитета – било да се то чини кроз *категоризацију* (селектовање и парцелисање искуства ради редуковања његове сложености), *метафору* (промишљање једног концепта у терминима другог) или преко *фигуре и позадине* (диференцирање ентитета према

---

<sup>35</sup> У овом се истраживању ослањамо на топологију Крофта и Круза из два основна разлога: у питању је таксономија новијег датума која у обзир узима важније таксономије старијег типа; у односу на поменуте таксономије Талмија и Лангакера, ова топологија је обухватнија и прегледнија.

<sup>36</sup> Напомињемо да се овај избор у великој мери поклапа са оним који су дали Герт Броне и Курт Фејартс – разлика је у томе што ће овим истраживањем такође бити обухваћене и сликовне схеме, као и категоризација, коју поменути аутори не означавају експлицитно као релевантну, иако напомињу да је за когнитивнолингвистички приступ хумору од значаја уоквиравање, поред других операција из домена просуђивања/поређења (Brône & Feysaerts 2003: 13). Поред тога, поменути се аутори баве учешћем метафоре и фигуре/позадине у вези са хумором, а тиме посредно и процесом категоризације.

<sup>37</sup> У таксономији Крофта и Круза сликовне схеме су одвојене у посебне домене – идентитетске сликовне схеме су укључене у домен просуђивања, спацијалне сликовне схеме у домен перспективизације, а у домен гештала смештена је већина других сликовних схема. Опсег и сврха овог истраживања не захтевају детаљно бављење појединачним сликовним схемама нити проблемом њиховог одвајања у општије домене конструкције концепата (као што то чине Крофт и Круз).



њиховој истакнутости). На крају, **перспектива** се односи на нашу способност да лоцирамо себе у свету – спацијално, темпорално, епистемички или културално, док се **конституисање или гешталт** односи на оне операције конструкције путем којих структурирамо искуства као гешталте (Croft & Cruse 2004: 58, 63).

Предности описивања хумора путем операција конструкција значења су вишеструке. Пре свега, овакав приступ ситуира истраживања хумора у ширу когнитивну парадигму у смислу да претпоставља да језик није дискретна структура већ део мреже општих когнитивних способности, што, сходно томе, значи да се и производња и разумевање хумора заснивају на експлоатацији општих механизма конструкције значења. То нужно не значи одбацивање старијих теорија хумора; напротив, неки закључци тих теорија могу бити „преведени” на језик когнитивистике, а предност таквог методолошког поступка јесте постављање разноликих проблема хумора на исти ниво моларности, место њиховог раздвајања према различитим онтолошко-епистемичким равнима и аутономним дисциплинама (на пример, кроз лингвистичко-стилистичке и реторичке таксономије хумористички употребљених језичких средстава) или, пак, одбацивање неких аспеката хумора (на пример, ограничавање теорије хумора на случајеве вербалног хумора). Овакав приступ може обезбедити и већи простор за експериментално тестирање добијених хипотеза, али и одговарајуће полазиште за промишљање проблема који нису уско повезани са феноменом хумора, попут проблема емпатије. У наставку поглавља биће представљени водећи приступи одабраним когнитивним механизмима/механизмима конструкције значења, што ће нам у овом истраживању обезбедити базу за, прво, преглед главних когнитивистичких приступа хумору, а затим и за систематизацију ових приступа у складу са одабраном перспективом.

**Табела бр. 1. Општи механизми конструкције значења.**

<b>I. Attention/salience</b>	<b>I. Пажња/истакнутост</b>
A. Selection 1. Profiling 2. Metonymy	A. Селекција 1. Профилисање 2. Метонимија
B. Scope (dominion) 1. Scope of predication 2. Search domains 3. Accessibility	B. Опсег (домен) 1. Опсег предикације 2. Домени претраге 3. Приступачност
C. Scalar adjustment 1. Quantitative (abstraction) 2. Qualitative (schematization)	B. Скаларно прилагођавање 1. Квантитативно (апстракција) 2. Квалитативно (схематизација)
D. Dynamic 1. Fictive motion 2. Summary/sequential scanning	Г. Динамика 1. Фиктивно кретање 2. Сумирање/секвенционирање

<b>II. Judgement/comparison</b> (including identity image schemas)	<b>II. Просуђивање/поређење</b> (укључујући идентитетске сликовне схеме)
A. Categorization (framing) B. Metaphor C. Figure/ground	A. Категоризација (уоквиравање) Б. Метафора В. Фигура/позадина
<b>III. Perspective/situatedness</b>	<b>III. Перспектива/ситуирање</b>
A. Viewpoint 1. Vantage point 2. Orientation	A. Тачка гледишта 1. Тачка гледишта 2. Оријентација
B. Deixis 1. Spatiotemporal (including spatial image schemas) 2. Epistemic (common ground) 3. Empathy	Б. Деиксе 1. Спациотемпоралне (укључујући спацијалне сликовне схеме) 2. Епистемичке (заједничка основа/подлога) 3. Емпатија
C. Subjectivity/objectivity	В. Субјективност/објективност
<b>IV. Constitution/Gestalt</b> (including most other image schemas)	<b>IV. Конституисање/гешталт</b> (укључујући већину других сликовних схема)
A. Structural schematization 1. Individuation (boundedness, unity/multiplicity, etc.) 2. Topological/geometric schematization (container, etc.) 3. Scale	A. Структурална схематизација 1. Индивидуација (омеђеност, целина/мултиплицитност, итд.) 2. Тополошка/геометријска схематизација (садржатељ [контејнер] итд.) 3. Скала
B. Force dynamics	Б. Динамика силе
C. Relationality (entity/interconnection)	В. Релационост (ентитет/међусобна повезаност)

Према: Croft & Cruse 2004: 46.

## 2.1. КОГНИТИВНИ ОКВИР И ПРИНЦИПИ КАТЕГОРИЗАЦИЈЕ

### 2.1.1. ПОЈАМ КОГНИТИВНОГ ОКВИРА У АМОДАЛНИМ ТЕОРИЈАМА

Ширу примену појам когнитивног оквира добија средином седамдесетих година двадесетог века, и то захваљујући раду *A framework for representing knowledge* [Оквир за репрезентацију знања] Марвина Минског (Minsky 1975). У великој мери позивајући се на рад Фредерика Барлета (Bartlett 1932) и његову употребу појма *схеме*<sup>38</sup>, Мински когнитивне фрејмове дефинише као културно формиране когнитивне метаконцепте који поседују извесну стабилност и који представљају основно средство у навигацији искуственим универзумом, омогућавајући интерпретирање и стварности и артефаката, у перцепцији, искуству и комуникацији (према: Милосављевић Милић 2015: 13). Притом, Мински инсистира на психолошкој стварности когнитивног оквира, а не само на адекватности његове примене у развоју вештачке интелигенције (Minsky 1975: 3, в. Von Eckardt 1999: 527).

Мински полази од тога да дотадашње теорије у оквиру вештачке интелигенције, које су изразито формалистичког типа, као и у области психологије, које су преваходно гешталт типа, не могу адекватно објаснити снагу и брзину реалних менталних активности, будући да су разумевање, језик, памћење и перцепција знатно структуриранији процеси и да баратају већом количином информација (Minsky 1975: 1). Аутор стога предлаже да се ум замисли као компутациони апарат сложене структуре, у оквиру којег су процеси организовани преко делимичних, али међусобно повезаних микроструктура или „микросветова”, носилаца схематизованих когнитивних представа и знања. Дакле, Мински претпоставља да се психолошка стварност човека не одвија према принципу гешталта, већ да се при интерпретацији сваке нове ситуације појединац ослања на већ постојеће информационе структуре ускладиштене у дугорочној меморији. Когнитивним оквирима се представљају стереотипичне ситуације (нпр. *боравити у дневној соби, ићи на дечји рођендан, ићи у куповину*) које око себе окупљају неколико врста података – оне који се односе на то како когнитивни оквир користити, оне који одређују очекивања, као и оне који казују шта чинити ако

---

<sup>38</sup> Барлет схему одређује као психолошку матрицу путем које индивидуа структурира сопствена искуства и која је условљена знањима и очекивањима формираним на основу припадности индивидуе одређеној култури.

очекивања нису потврђена (Minsky 1975: 1). Отуда аутор упућује на могућност да се о фрејму мисли као о мрежи чворишта и релација, при чему су горњи делови фрејма фиксирани и представљају ствари које су увек тачне у погледу неке ситуације, док доњи нивои структуре садрже *терминале* или *слотове* који поседују специфичне податке којима се дефинишу услови које слотови морају испунити у погледу улога или функција које обављају у односу на целокупну структуру.<sup>39</sup> Терминали фрејма су већ попуњени *дифолт* вредностима (енгл. *default value*)<sup>40</sup>, који могу или не морају бити потврђени конкретном ситуацијом. С тим у вези Мински разматра и проблем активације фрејма у случају да једна ситуација одудара од дифолт вредности оквира:

Он [Мински – прим. О. М.] *navodi da se pri susretu sa elementom za koji nema predviđenog jediničnog mesta u frejmu koji je izabran za tumačenje najpre čini pokušaj da se element uklopi u frejm, zatim da se frejm prilagodi novom elementu, tako da prethodno procesuiran diskurs može zadržati svoje mesto u frejmu, a tek ako i to ne uspe, bira se novi frejm. U slučaju da u memoriji nema nijednog frejma koji može konzistentno i koherentno interpretirati diskurs, može doći do prekida tumačenja i odustajanja od razumevanja diskursa.* (Milutinović 2015: 64).

Према Реју Цекендофу (Jackendoff [1983] 1995: 140), дифолт вредности оквира приступамо онда када у датом стимулусу недостају информације из којих се треба извући закључак, због чега конструишемо хипотезе или „најбоље претпоставке” (често несвесни тога да само претпостављамо). Лингвистички инпути су веома често двосмислени, и у погледу лексичких јединица и на нивоу синтаксичке структуре, која се потискује семантичким и прагматичким факторима. За поменутог аутора (1995: 140–141) когнитивни оквири (и други, сродни појмови) представљају „скупове услова, често велике сложености, који одређују какав је типичан члан неке [ВРСТЕ СТВАРИ] или [ВРСТЕ ДОГАЂАЈА]. Ови услови се користе као подразумеване вредности за попуњавање или предвиђање информација које нису присутне у визуелном или текстуалном уносу”. Дати скупови услова, које Цекендоф одређује као „системе правила преференција” (енгл. *preference rule system*), омогућавају и наше разумевање хумора и прича, и уређују начине на које уређујемо сопствене акције.

Према мишљењу М. Минског, групе фрејмова се преко заједничких терминала међусобно повезују у системе фрејмова, што је важно јер се на тај начин координишу

---

<sup>39</sup> „Each terminal can specify conditions its assignments must meet. The assignments themselves are usually smaller sub-frames.” (Minsky 1975: 2).

<sup>40</sup> Једноставнији услови, спецификовани маркерима за дати оквир, могу се односити на то да терминал мора бити попуњен особом, објектом или одређеном (довољном) вредношћу, или могу бити спецификовани индикаторима на основу којих се терминал попуњава субфрејмом одређеног типа. Сложенији услови могу спецификовати релације између ствари које су везане преко више терминала (Minsky 1975: 2).

информације унутар (компутационог) система. Системи фрејмови су међусобно повезани повратним информацијама мреже. Када активирани оквир не одговара реалности, односно, када не можемо попунити терминал вредностима које би одговарале условима дозвољеним терминалом („its terminal marker conditions”), мрежа омогућава замену оквира. Онда када се активира фрејм путем којег треба репрезентовати једну ситуацију, преко процеса подударности (енгл. *matching process*) додељују се вредности сваком од терминала фрејмова, и то оне које су у складу са дозвољеним вредностима терминала. Овај процес је делимично контролисан информацијама које су повезане са оквиром (дакле, и информацијама које су везане за понашање у случају да очекивање није испуњено), а делимично везана унутар система фрејмова, односно, знањем о тренутним циљевима система (Minsky 1975: 2–3).

На сличан начин, такође у домену вештачке интелигенције и истраживања људске когниције, проблему структурирања информација прилазе Роџер Шенк и Роберт Ејбелсон (Schank & Abelson 1977), уводећи (појму когнитивног оквира аналоган) појам *когнитивног скрипта* (енгл. *cognitive script*). Њихово разумевање датог концепта је у великој мери засновано на искуству са компјутерским програмом SAM (*Script Applier Mechanism*), чија је функција да тумачи једноставне приче засноване на стереотипичним низовима догађаја и ситуација. Шенк и Ејбелсон когнитивни скрипт управо и дефинишу као структуру знања која омогућава разумевање и делање, јер нам на сврсисходан и економичан начин дозвољава формирање веза између догађаја на основу наших претходних искустава о свету. Притом, ова релативно непроменљива структура знања описује групе предетерминисаних, стереотипичних, *каузално* организованих *секвенци догађаја* које одређују (уоквиравају) добро познате ситуације (Schank & Abelson 1977: 38, 41). Елементи скриптова садрже низове објеката и месних одредница које се везују за радње, циљеве које те радње одређују и са тим повезане матрице последичности. Активација скриптова у оквиру програма скраћује поступак препознавања и тумачења неке ситуације јер поседује механизам за увођење догађаја и објеката („script applier”), као и њима одговарајућих улога, који нису експлицитно поменути/истакнути ради попуњавања каузалног ланца догађаја – у питању су дифолт позиције или „процепи” између наизглед неповезаних догађаја. У том смислу је и могуће повући аналогију између когнитивног оквира и когнитивног скрипта: и скрипт је замишљен као сложена когнитивна матрица састављена од међусобно повезаних оквира и слотова (група атрибута управљаних одређеним ограничењима). Процес разумевања је схваћен као процес перманентог поређења инпута (који долазе из

реалности) са већ постојећим матрицама знања. У случају да ситуација не спецификује неке вредности за терминале скрипта, оне ће се додељивати по унапред утврђеним вредностима. То, међутим, значи и да је експлиаторна моћ оба концепта, когнитивног оквира и когнитивног скрипта, ограничена – на пример, потпуно нове ситуације не могу бити протумачене кроз стандардизоване улоге и узрочно-последичне везе између догађаја фиксираних скриптовима (Schank & Abelson 1977: 41–42). Оно што је овде ново у односу на Минског јесте инсистирање на *тачки гледишта* као важном параметру при додељивању улога и вредности елементима скриптова, односно, при структурирању скриптова (Schank & Abelson 1977: 41). На пример, скрипт „ићи на факултет” изгледа другачије из тачке гледишта професора и студента – и у вези са врстама подређених скриптова које обухвата, као и у вези са попуњеношћу скрипта (нпр. варира број слотова) и спецификацијама вредности које управљају његовом целокупном структуром. Иако аутори инсистирају на томе да тек сума свих скриптова одређених различитим тачкама гледишта заправо представљају целовити скрипт, они такође подвлаче да се таква целина ретко или никад не употребљава у процесу разумевања, као и да је немогуће повући јасне границе везане за количину и типове информација које у један такав надређени тип скрипта улазе.<sup>41</sup> Овако замишљен, когнитивни скрипт има превасходно методолошку вредност, будући да је тешко претпоставити постојање *целовитог* когнитивног скрипта који ће појединцу у сваком (или макар и једном) тренутку бити на располагању. С тим у вези треба поменути и појам *метаскрипта*, који уводи Ејбелсон (Abelson 1981), дефинишући га као апстрактни и слабо спецификовани скрипт који може бити реализован на различите начине (1981: 725). На пример, макроскрипт „помоћи неком” или „учинити неке услуге” може имати различите реализације – помоћи неком у изради домаћег задатка и помоћи неком да опере фрижидер равноправне су инстанце истог макроскрипта. Проблематичним се чини одређење граница таквог скрипта. Да ли ненамерна или случајна помоћ или *чињење медвеђе услуге* такође потпадају под овај скрипт?

---

<sup>41</sup> Појам *макроскрипта* увео је Виктор Раскин (1985), правећи разлику између макроскриптова као групе скриптова организованих хронолошки, и *сложених скриптова* код којих нема хронолошке организације. Као пример макроскрипта може се издвојити скрипт „ресторан” (који из перспективе госта садржи следеће елементе: отићи у ресторан, добити сто, наручити храну, добити храну итд.), док би пример сложеног скрипта могао бити „рат” (са елементима: војска, непријатељ, победа, пораз, оружје и сл.) (Attardo 2001: 4). Оваква дистинкција није проблематична. Сасвим је могуће скрипт „рат” убројити у ред макроскриптова: рат почиње објављивањем рата, наоружавањем, распоређивањем снага, сукобом војска, победом/поразом. Исто тако, скрипт „факултет” из нашег горњег примера може бити окарактерисан и као макроскрипт и као сложен скрипт.

Ејбелсонова листа критеријума на основу којих се може детерминисати флексибилност скрипта само наизглед доприноси решењу овог проблема.<sup>42</sup>

Концепти когнитивног оквира и когнитивног скрипта показали су се вишеструко корисним, будући да је њихова примена у машинама које опонашају људску интелигенцију омогућила бржу компутацију већег броја информација. Међутим, овакав приступ когнитивном оквиру и људској когницији је амодалног типа и ослања се на већ поменути аналогију између људског ума и компјутерског језика, па је и главни задатак таквих модела да когнитивне процесе вишег реда сведу на ограничен скуп симбола којима се може манипулисати путем јасно дефинисане синтаксе (неког типа формалне логике).<sup>43</sup> Иако сви модели мозга/ума који користе концепт когнитивног оквира у основи ипак полазе од идеје о утеловљености ума (енгл. *embodiment, embodied mind*), рачунајући са тим да је категоризација стварности неизбежна последица нашег биолошког састава<sup>44</sup>, ова теза се више или мање успешно имплементира у саме моделе. Уместо да се људски организам посматра као јединствена целина или систем у оквиру којег сви елементи међусобно комуницирају, овакви видови репрезентације људског ума су бинарног типа и процесе мишљења или *разум* одвајају од чулно-моторичких и

---

<sup>42</sup> У опсег једног скрипта Ејбелсон убраја, на пример, акције/догађаје који подразумевају различите подрадње али имају исти резултат и, с тим у вези, радње које подразумевају упошљавање више различитих средстава ради долажења до резултата. С обзиром на конкретну, реалну ситуацију, неки слотови макроскрипта неће бити селектовани (нпр. слот за конобара у ресторану брзе хране), док други, који нису уско везани за макроскрипт, хоће (нпр. слот за касира у ресторану брзе хране). И поред тога, увек треба оставити простор за ситуације у којима се реално стање ствари не поклапа са активираним макроскриптом (нпр. случај примања погрешне наруџбине или пожара у ресторану) и могућност за активирање додатних скриптова (тзв. слободна понашања, попут читања новина за време обеда).

<sup>43</sup> „Ови приступи претпостављају да се мисао остварује преко алгоритама, слично програмима дигиталних компјутера. Перцепције се преводе у сигнале који се преносе мозгу, где су поново преведене у апстрактни, кодовски, нерепрезентациони ‘језик мозга’ и процесуиране преко алгоритама управљаних одређеним правилима и заснованим на формалној логици. Излазни резултат ових алгоритама је онда преведен у сигнале који се преносе систему моторне контроле за даље превођење у акције. У овим моделима когнитивно процесуирање је одвојено и од перцепције и од акције, а емоције се посматрају као антигетичке размишљању (Barsalou 1999a; Clark 1997; Brandt 2005). На исти су начин категорије јасно дефинисане и организоване у уредне хијерархије са прецизним правилима (истинским судовима) којима се дефинише чланство категорије.” (Ritchie 2006: 96). – [These approaches assume that thought is accomplished by algorithms, similar to programs that run on digital computers. Perceptions are translated into signals that are transmitted to the brain, where they are translated again into an abstract, code-like, non-representational ‘language of the brain’, and processed by rule-governed algorithms, based on formal logic. The output of these algorithms is then translated into signals that are transmitted to the motor-control system for further translation into actions. In these models, cognitive processing is separate from both perception and action, and emotion is antithetical to reasoning (Barsalou 1999a; Clark 1997; Brandt 2005). Categories are likewise well-defined and organized in a neat hierarchy, with precise rules (truth-conditions) for determining category membership.]

<sup>44</sup> Притом се полази од чињенице да су људи неуронска бића са ограниченим могућностима преношења информација од једног до другог скупа неурона (јер се те информације преносе преко оскудног скупа неуронских веза који их стога нужно групише заједно, тако их категоризујући) (Лејкоф и Џонсон 2014: 242). Образовање категорија у највећој мери је несвесно и аутоматско и одиграва се увек с обзиром на нашу утеловљеност, што значи да је велики део појмовног закључивања заправо чулно-моторичко закључивање (Лејкоф и Џонсон 2014: 243–245).

емоционалних процеса, не објашњавајући притом како функционише прелаз или трансдукција између перцептивно-моторичког ка симболичким репрезентацијама.

perceptivne i simboličke reprezentacije [su] kvalitativno različite. Simboli su jasno odvojeni, fiksni, diskretni paketići informacija, dok je percepcija kontinuirana i dinamična. Na primjer, riječ CRVENO je simbol koji označava određeno perceptivno iskustvo viđenja površine objekta. Međutim, postoji veliki broj različitih nijansi crvene boje koje jasno percipiramo kao različite, iako nemamo zasebne simbole za sve te varijacije nego ih sve označavamo kao CRVENO. Drugim riječima, svaki simbol moguće je preslikati na ogroman broj različitih perceptivnih situacija. U okviru standardnog modela nikada nije specificiran algoritam odnosno postupak kako razgraničiti (diskretizirati) perceptivna iskustva da bi ih se moglo povezati sa simbolima. U umjetnoj inteligenciji taj problem rješava programer tako da isprogramira sve moguće propozicije vezane za neki pojam. Nadalje, do sada nisu pronađeni neuronski mehanizmi koji bi podržali transdukciju. (Šetić 2016: 5).

У стандардним моделима когниције, дакле, перцептивни и мотирички системи се углавном не узимају као релевантни за разумевање централних когнитивних функција (попут језика, мишљења, решавања проблема), већ се посматрају као улазно–излазни уређаји. Према теорији о модуларности ума, свака функција је засебан и изолован модул који комуницира само са централним извршитељем, односно процесором (Šetić 2016: 1). У том смислу когнитивистичке теорије овог типа остају у домену објективизма, односно оних филозофских усмерења и истраживачких прегнућа у оквиру којих људско тело нема суштинску улогу у одређењу тога шта су људско знање и разум уопште, а мисао се посматра као појава која је у односу на телесно искуство релативно независна, апстрактна и атомистичка (јер се може разбити у мање блокове информација или симболе који се могу моделовати према математичкој логици) (Lakoff 1987: xii–xiii). У закључку овог поглавља даћемо приказ прилично успешног модела људске когниције, тзв. теорију когниције засновану на перцепцији (*perception-based theory of cognition*) Лоренса В. Барсалоа (Barsalou 1999), као и примену овог модела у истраживањима метафоре Л. Дејвида Ричија (Ritchie 2006).

## 2.1.2. ПОЈАМ КОГНИТИВНОГ ОКВИРА У КОГНИТИВНОЈ ЛИНГВИСТИЦИ: СЕМАНТИКА ОКВИРА: ЧАРЛС ФИЛМОР

Важан допринос проучавању когнитивног оквира у лингвистичким истраживањима дао је Чарлс Ц. Филмор (Fillmore 1982), установљивањем *семантике оквира* (енгл. *frame semantics*) као области емпиријске семантике и дескриптивне матрице за представљање њених резултата (Филмор 2014: 73). Полазиште семантике оквира, оно што ову област одваја од формалних варијанти семантике, јесте то да значење једне лексеме треба дефинисати с обзиром на функције њене категоризације у



контекстима у којима је употреба дате лексеме мотивисана.<sup>45</sup> То значи да се семантизација једне речи мора вршити на фону релативно структурираног, прототипичног позадинског знања (*мотивишућих контекста*<sup>46</sup>) као репертоара људског искуства. У складу са тим, Филмор когнитивни оквир дефинише као систем знања који једну интерпретацију чини кохерентном, односно као „било који систем појмова повезаних на такав начин да је за разумевање ма којег од њих неопходно разумети целу структуру у коју се он уклапа” (Филмор 2014: 73), или као „организоване пакете знања, уверења и практичних образаца који обликују људска искуства и омогућавају људима да своја искуства учине смисленим” [„organized packages of knowledge, beliefs, and patterns of practice that shape and allow humans to make sense of their experiences”] (Fillmore & Baker 2009: 314).

Филмор наглашава циркуларност датог појма, у смислу да „оквир структурира значења речи, као и да реч ‘призива’ оквир” (Филмор 2014: 79).<sup>47</sup> То даље значи да разумевање једне лексеме уједно подразумева и препознавање релевантног позадинског концептуалног знања у оквиру којег дата лексема има интерпретативну улогу (Fillmore & Baker 2009: 317–318), то јест, који фрејмови мотивишу функције којима лексема служи у конкретном контексту (зашто дата лексема постоји) и зашто је говорник изабрао баш ту реч (Fillmore 2003: 269).<sup>48</sup> Будући база за концептуализацију људског искуства, когнитивни оквир функционише као апстрактна структура очекивања која

---

<sup>45</sup> „Frame invocation is a cognitive act that the interpreter (possibly quite unconsciously) performs to make sense of some incoming information. By contrast, frame evocation is a cognitive experience on the part of an interpreter that comes about by the interpreter’s responding to language-specific associations connecting linguistic signs with particular frames. The discovery and analysis of such associations, those acquired as a part of learning the language, constitute Frame Semantics.” (Fillmore & Baker 2009: 316).

<sup>46</sup> Филмор дефинише мотивишући контекст као „неки фонд разумевања, неки образац обичаја или нек[у] историј[у] друштвених институција спрам којих можемо разумети настанак одређене категорије у историји неке језичке заједнице” (2014: 82).

<sup>47</sup> У том смислу као истраживачки изазов у оквиру когнитивне лингвистике, али и когнитивне наратологије, остаје проблем метаоквирне концептуализације – како уоквирити оквир а притом избећи бездан когнитивног уланчавања (Милосављевић Милић 2016: 707).

<sup>48</sup> Овај аспект људске комуникације повлачи за собом, између осталог, и потребу за ревидирањем стандардних језичких речника: „The full description of the meanings of most – perhaps all – of the lexical items should have the two parts we have characterized as the frame-setting part (identifying and characterizing the frame and introducing its frame-specific vocabulary) and the definition proper, which specifies the portion or phase of that frame that constitutes the profiled meaning of the word. Where the frame is known or can be taken for granted, the definition identifies the concept in terms of its participation in the frame; a frame setting is an explanation of the features of the frame itself.” (Fillmore 2003: 271).

Један такав покушај представља и *Frame Net Project* Универзитета Беркли, база података која у овом тренутку укључује преко тринаест хиљада лексема описаних преко са њима повезаним когнитивним фрејмовима, и који треба пружити детаљнији увид и у семантичке и синтаксичке могућности комбиновања тих лексема (в. <<https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/WhatIsFrameNet>>, 24. 7. 2019.).

обухвата „улоге, циљеве, природне или конвенционализоване низове типова догађаја” (Филмор 2014: 80).<sup>49</sup>

Као пример речи са когнитивним оквиром Филмор (2014: 81) наводи лексему „сироче”, истичући да се ова реч може разумети једино с обзиром на мотивишући контекст који подразумева свет у којем се деца ослањају на своје родитеље у погледу неге и усмеравања, а родитељи ту улогу беспоговорно прихватају; даље, особа без родитеља је у посебном положају само до одређеног узраста, па се појединац у својим двадесетим не може више сматрати сирочетом, будући да је вероватно у стању да се стара о самом себи. С тим у вези Филмор наводи виц о младићу који је оптужен за убиство својих родитеља и који од суда тражи помиловање на основу тога што је остао сироче. Поента шале почива, дакле, на ефекту изневереног очекивања у вези са фрејмом „сироче”, односно, неодговарајућу категоризацију сценарија с обзиром на мотивишући контекст, што производи *семантички скок*: „У прототипичној ситуацији, сироче се доживљава као неко ко заслужује сажаљење и бригу [...] прототипична сцена на основу које друштво има разлога да категоризује неку децу као сирочад не узима у обзир случај када дете само себе учини сирочетом.” (Филмор 2014: 81).

Филморов концепт когнитивног оквира показао се инспиративним за истраживање и језичких јединица већих од лексема, пре свега у когнитивним семантичко-прагматичким приступима значењу, когнитивним (конструкционим) граматикама (в. Lakoff 1987; Langacker 1987, 1991; Goldberg 1995; Fillmore & Kay 1995; Croft 2001, итд.), у психолингвистичким проучавањима, истраживању вештачке интелигенције, студијама културе, социологији, антропологији, у науци о књижевности. Треба, међутим, подвући то да широк опсег примене Филморовог појма когнитивног оквира такође указује на, прво, генерализујући карактер самог концепта<sup>50</sup> и, следствено томе, потребу за допунским моделима који ће концепт адекватније

<sup>49</sup> Улога когнитивног оквира је, у складу са тим, вишеструка: „Оквири [...] играју важну улогу у томе како људи перципирају, памте и резонују о сопственим искуствима, како формирају претпоставке о позадини и могућим пратећим аспектима тог искуства, па чак и како нечија животна искуства могу или треба да се одиграју.” (Fillmore & Baker 2009: 314). [„Frames [...] play an important role in how people perceive, remember, and reason about their experiences, how they form assumptions about the background and possible concomitants of those experiences, and even how one’s own life experiences can or should be enacted.”].

<sup>50</sup> То се преваходно односи на границе једног оквира – оквир је и схематизована репрезентација једног ентитета и класа тих ентитета, при чему прототипичне информације које фрејм садржи у великој мери могу варирати од појединца до појединца исте културе. „Чак и из одличне студије MekLahlana i Rida (1994) ostaje nejasno da li su ‘okviri’ pojedinačni ili ‘grupni’ koncepti (72), da li predstavljaju ‘metakomunikativne fenomene’ (ili ‘metaporuke’ 94), ili pak uključuju ‘iskustvene’ elemente i ‘strukture očekivanja’ (65), te se na njih termin ‘metakoncept’ ne može primeniti. Osim toga, naše istraživanje razmatra i pitanje da li teorija okvira treba da se bavi okvirima kao statičkim, kognitivnim ‘skladištenim sistemima’ (nekada povezanim sa stereotipima) ili okvirima kao ‘dinamičnim aktivnostima’ (75).” (Volf 2016: 709).

дефинисати на *истовремено* когнитивном нивоу (и полазећи од тезе о утеловљености когниције) и као друштвени феномен. Иако у раду новијег датума Филмор (Fillmore & Baker 2009: 314) истиче да сва људска бића имају приступ одређеним когнитивним оквирима због тога што живимо на планети Земљи (на пример, ми поседујемо схематизована искуства о гравитацији, дневним и годишњим циклусима), због тога што припадамо људском роду (јер поседујемо тела која на одређен начин интерагују са физичком средином, сопственим телима и менталним стањима), због тога што припадамо неким културним заједницама (јер су наше реакције, свесне и несвесне, одређене институцијама, симболима, артефактима, вредностима), као и одређеним језичким заједницама – ове примедбе само уважавају тезу о утеловљености људске когниције, али не казују много о томе како су „друштвени оквири” повезани са чулно-моторичким перцепцијама.

### 2.1.3. КАТЕГОРИЈЕ И КАТЕГОРИЗАЦИЈА

Семантика оквира упућује на неколико кључних момената у вези са конструкцијом људског знања и устројством људског когнитивног апарата: когнитивни механизми нису атомистичког типа, већ међусобно повезани; језички апарат није аутономни когнитивни феномен; значења се формирају с обзиром на наша телесна и социјална искуства и она су најчешће имагинативног типа јер се служе имагинативним механизмима попут менталних слика (енгл. *mental imagery*), метафоре и метонимије; мисао има гешталт квалитете и еколошку структуру (в. Lakoff 1987: xiv–xv). Људско мишљење је организовано преко категорија и целокупни концептуални систем вероватно укључује категорије (Lakoff 1987: xiii). Моменат на који Филморова семантика оквира не указује довољно односи се и на принципе структурирања и повезивања когнитивних оквира: уколико позадинска знања дају смисао когнитивном оквиру, онда је неопходно подробније размотрити облике његовог мотивисања, као и принципе екстензије. Притом је потребно стално имати на уму то да је представљање когнитивног оквира као структуре која има стабилан и јасан центар и више или мање нејасне ивице само згодан, поједностављујући начин да се говори о организовању људског знања. У описима когнитивног оквира иначе је често наглашена примарна метафора САДРЖАТЕЉ или ПОСУДА (енгл. *CONTAINER*), чиме се делимично потискује онај аспект који је везан за динамичност фрејма у нормалном когнитивном процесу. У опису когнитивног оквира пре се треба служити метафором *мреже*, односно, оквир треба

замислити као *чвориште* категоризованих концепата и огромног броја њихових релација према другим чвориштима; да употпунимо метафору, читава мрежа константно „пулсира”, али на релативно предвидљив начин. Овако замишљена мрежа није строго парцијализована, то јест, 1. дозвољен је извешан број варијација када је реч о конкретизацијама фрејма у различитим ситуацијама и код различитих појединаца; когнитивни оквири се „преливају” једни у друге. Дакле, тези да је људско искуство организовано преко релативно стабилних и културно формираних пакета стереотипичних информација треба придодати и то да ови пакети информација нису аутономни у односу на перцептивно искуство, већ да се у самом процесу њихове примене на задатке који долазе из „реалности”, односно, у процесу њихове активације и „провере”, показује да су вредности око којих се крећу информације окупљене око њих прилично *расплинуте, фази*<sup>51</sup>. То се односи како на правило првенства когнитивног оквира код Минског, тако и на процес интеракција између когнитивних оквира (односно, на релације између фрејмова у целини, као и на везе између терминала фрејмова); терминал готово никада не мора бити попуњен тачно одређеном информацијом (где би вредност за  $x$  била једнака 1), већ одређеним типом информација (са вредношћу  $0 < x \leq 1$ , при чему је 1 тачна информација за дату ситуацију уколико је при интерпретацији исте употребљен исправан фрејм, или је у питању дифолт вредност фрејма). Фази природа когнитивног оквира није само услов његове апликације у интерпретацији стварности, већ омогућава и његову елаборацију или разраду.

Важан искорак у промишљању концепта категорије (и, посредно, когнитивног оквира) као расплинутог дао је Лудвиг Витгенштајн у тексту *Филозофска истраживања* (завршеном 1945, објављеном 1953.). Анализирајући категорију „игра”, Витгенштајн је уочио да је немогуће дати јединствену дефиницију или суму особина којима би се могли обухватити сви чланови поменуте категорије, доводећи тиме у питање идеју која је у западном свету била подразумевајућа и *природна* још од Аристотелове *Метафизике*. Из Витгенштајнове расправе, наиме, следи неколико

---

<sup>51</sup> „‘Фази’ је оно што Блек [Макс Блек – прим. О. М.] назива ‘неодређеношћу’ правећи дистинкцију у односу на ‘општост’ и ‘двосмисленост’. Уопштавање се односи на примену једног симбола на вишеструке објекте у пољу референције, двосмисленост је повезивање коначног броја алтернативних значења са истом фонетском формом. Међутим, расплинутост симбола почива у недостатку јасно дефинисаних граница групе објеката у односу на коју се симбол примењује.” (Dubois and Prade 1980: 1). [„‘Fuzziness’ is what Black (NF 1937) calls ‘vagueness’ when he distinguishes it from ‘generality’ and from ‘ambiguity.’ Generalizing refers to the application of a symbol to a multiplicity of objects in the field of reference, ambiguity to the association of a finite number of alternative meanings having the same phonetic form. But, the fuzziness of a symbol lies in the lack of well-defined boundaries of the set of objects to which this symbol applies.”].

закључака: категорија није скуп са чврстим, јасно дефинисаним границама, чији чланови деле исте, заједничке особине; готово је немогуће одредити скуп неопходних и довољних услова преко којих се нека категорија може дефинисати због тога што је тешко или немогуће дефинисати суштину једног ентитета, скуп особина које она обавезно поседује као члан дате категорије (спрам особина које су случајне, необавезне); принцип контрадикције, који је општеважећи у класичној аристотеловској логици и према којем један исказ не може истовремено бити и тачан и нетачан, не важи, будући да један ентитет може у појединим случајевима бити члан две категорије<sup>52</sup> (деконструисање бинарног начина мишљења) или може бити члан неке категорије у већем или мањем степену (спрам класичног поимања категорије, где сви чланови категорије имају једнак статус, те на једнако добар начин представљају ту категорију).

Из Витгенштајнових промишљања (Vitgenštajn 1980: 66–68) следи да чланови категорије могу бити слични једни другима на различите начине. На пример, поједини чланови категорије „игра” са другим њеним члановима деле различите скупове заједничких особина, што упућује на то да не постоји једна унифицирајућа група особина за све чланове датог скупа, та да се чланови категорије односе једни према другима по принципу „породичних сличности” или „породичних сродности”. Директна последица овог феномена је и та да нису сви чланови категорије подједнако репрезентативни за дату категорију, као и да репрезентативност зависи од *сврхе* са којом се та категорија користи. Поред тога, уколико категорија не представља суму атрибута инхерентних свим члановима категорије већ *унију* сличних атрибута који су својствени појединим њеним члановима, онда се и границе категорије могу ширити или сужавати с обзиром на њену употребу.

Формализацију Витгенштајнове идеје о породичним сличностима дао је математичар и истраживач вештачке интелигенције Лотфи Задех (Zadeh), уводећи појам *фази скупа* или *расплинутог скупа* (*Fuzzy sets*, 1965; *Fuzzy sets and systems*, 1965). Фази скуп Задех дефинише као класу објеката са сличним својствима, при чему сваки елемент том скупу припада у извесном степену, у распону од 0 до 1 (тзв. *фази функција*

---

<sup>52</sup> Ова идеја је у основи квантне физике, односно принципа неодређености Вернера Хајзенберга (Heisenberg 1927) на којој она почива: немогуће је одредити тачан положај честице због тога што се при мерењу положаја честице мора узети у обзир и недовољна прецизност при мерењу њене брзине. Стога се честице увек налазе у квантном стању, некој врсти односа између положаја и брзине честице, а са тиме је повезано и то да честице имају двојаку природу – оне су истовремено и честице и таласи. Закључци који из квантне физике следе су далекосежни: не може се измерити тренутно стање универзума.

*припадности* или *парцијална припадност*).<sup>53</sup> Революционарност Задехове теорије огледа се у томе што се њоме одустаје од ригорозности својствене аристотеловској бинарној логици у име веће информативности при обради и представљању података велике сложености, а управо ова привидна непрецизност на бољи начин осликава природно стање ствари у свету (будући да се већина феномена, укључујући ту и природни језик, може одредити једино као фази)<sup>54</sup>, те је у том смислу више интуитивна у односу на класичну логику.<sup>55</sup> Задех истиче да је једна од најважнијих својстава људске когниције толеранција на непрецизност у баратању великим количнима информација путем енкодирања информација које су релевантне за дату ситуацију („task-relevant”, „decision-relevant”) у виду фази скупова који носе само приближну вредност примарних података.<sup>56</sup>

Управо се психолог Елинор Рош (Rosch 1978) позива на чињеницу да људско искуство није хаотично и неструктурирано и истиче да су категорије на основу којих човек уређује сопствени искуствени универзум економичне, у смислу да оне треба да пруже што већи број информација о појединачним ентитетима који се појављују у искуству, и то апроксимативно, јер однос између „објективне” стварности коју перципирамо и атрибута које преписујемо члановима одговарајућих категорија показује висок ниво корелације. У низу радова из седамдесетих година прошлог века Елинор Рош, заједно са сарадницима (Rosch 1973, 1975, 1976, 1978, 1981) дала је важан теоријски допринос дефинисању људских категорија као фази, уводећи у когнитивну психологију и когнитивну лингвистику појам *ефекта прототипа* (енгл. *prototype*

---

<sup>53</sup> „A fuzzy set is a class of objects with a continuum of grades of membership. Such a set is characterized by a membership (characteristic) function which assigns to each object a grade of membership ranging between zero and one.” (Zadeh 1965: 338).

<sup>54</sup> На пример, рећи да је неко интелигентан 84 посто је мање јасно него рећи да је нека особа „врло интелигентна” или „прилично интелигентна”; упозорити неког на опасност да ће га ударити клавир који пада са зграде је делотворније путем реченице „Пази, клавир”, „Пази, горе” или „Бежи”, него путем реченице „Клавир пада са шестог спрата ка теби брзином од сто двадесет километара на час и тренутно се налази на растојању од шест метара”.

<sup>55</sup> Главна предност фази логики у односу на класичну логику огледа се у томе што у овој другој постоји принцип контрадикције (нешто не може у *извесном степену* бити и тачно и нетачно), те може баратати само универзалним категоријама типа *сваки*, *ниједан*. У том смислу фази логика на адекватан начин решава парадоксе које производи класична логика. Иначе, на ове проблеме указивали су мислиоци још од антике: на пример, у 6. веку пре нове ере то је учинио Епименид са Крита својим парадоксом о Крићанима–лажовима, а затим и Еубулид из Милета, у 4. веку пре нове ере, својим софизмима о хрпи жита, лажљивцима, ћелавом човеку; у новије време Берtrand Расел (Russel 2004: 35–40) даје своју верзију парадокса о ћелавом човеку, узимајући га као аргумент за своју тврдњу да је нејасност (енгл. *vagueness*) карактеристика репрезентација ентитета а не самих ентитета.

<sup>56</sup> „In this way, the stream of information reaching the brain via the visual, auditory, tactile, and other senses is eventually reduced to the trickle that is needed to perform a specified task with a minimal degree of precision. Thus, the ability to manipulate fuzzy sets and the consequent summarizing capability constitute one of the most important assets of the human mind as well as a fundamental characteristic that distinguishes human intelligence from the type of machine intelligence that is embodied in present-day digital computers.” (Zadeh 1973: 29).

effect), вертикалне и хоризонталне димензије категорије (енгл. *vertical/horizontal level of categorization*) и категорије основног нивоа (енгл. *basic-level category*).

Експерименти Рошове директно су инспирисани експерименталним закључцима Брента Берлина и Пола Кеја (Berlin & Kay 1969), изложених у књизи *Basic color terms* [Основни називи за боје]. Проучавајући називе за боје у деведесет и осам језика, Берлин и Кеј постулирају тезу да постоји једанаест основних категорија за боје у свим природним језицима света, да се називи за боје у језицима појављују према принципу импликационе хијерархије (енгл. *implicational hierarchy*)<sup>57</sup> и да у свим језицима постоје тзв. фокалне боје, односно боје које су и перцептивно и когнитивно истакнутије<sup>58</sup>. Тезе поменутих аутора упућују на то да су категорије за боје у свим језицима света концептуализоване као фази скупови, као да поседују центар и периферију.

У време када Елинор Рош започиње свој рад на категоријама, и социолингвиста Вилијам Лабов (Labov) спроводи експерименте о границама речи и њиховом значењу (*The boundaries of words and their meanings*, 1973 [2014]). Лабов је испитивао називе за посуде које се користе у домаћинству, односно разлике које испитаници праве између шоља, шољица, чаша, кригли, чинија, ваза и слично, и дошао до закључка да границе између ових категорија за говорника енглеског језика уопште нису тако оштре јер зависе од низа фактора (особина попут величине посуде, њене дубине и ширине, али и начина на који се једна посуда употребљава), иако постоје извесне представе о томе како просечна или прототипична посуда попут шоље треба да изгледа (упркос томе што постоје и маргинални случајеви – на пример, шоља за кафу која се користи за кафемате).

Слично томе, Елинор Рош (1973, 1975) је у својим првим експериментима утврђивала степене чланства унутар једне категорије, на пример, користећи се методом

---

<sup>57</sup> Донеке контроверзна претпоставка повезана са идејом о импликационој хијерархији односи се на то да је могуће врло прецизно утврдити који називи за боје постоје у једном језику уколико се зна колико назива за боје тај језик уопште има. Тако је у малом броју језика који имају само два термина за боје сасвим сигурно да ће ти називи бити црна и бела; уколико у језику постоје три назива за боје, трећи назив ће бити црвена; у језицима са четири термина за боје, четврти ће термин бити или жута или зелена; следе, редом: плава, браон, сива/наранџаста, или љубичаста/пинк. Сви ови називи за боје представљају горе поменуте фокалне боје.

<sup>58</sup> Низ експеримената (Heider 1972) потврдио је реалност фокалних боја: уколико треба да одреде добар пример за једну боју говорници једног језика бирају зачуђујуће исту нијансу те боје; фокалне боје се брже именују у односу на нефокалне боје и брже проналазе, уколико се испитанику покажу, на пример, истоветни предмети различитих, фокалних и нефокалних, боја. Осим тога, уочено је да на чисто језичком нивоу називи за фокалне боје јесу углавном краћи, да су у питању просте речи, али и да се од њих најчешће могу извести нове лексеме (нарочито уколико су на нижем степену импликационе хијерархије): белина, белило, спрам \*љубичастост; енгл. *whiteness, redness*, спрам \**blueness*. Ови закључци нису, међутим, у целости адекватни за све језике. На пример, у српском језику сасвим је могуће рећи сивило или сивоћа (иако не и жутина, плавило).

бодовања добрих, односно лошијих примера за намештај (са прилично убедљивим резултатима – готово сви испитаници су казали да су најбољи примери за намештај столице и софе) или одређивањем времена реаговања на изјаве типа „А припада категорији Б” (*Црвендаћ је птица* или *Патка је птица*). Слично емпиријским резултатима Берлина и Кеја, и Рош је утврдила да је време реаговања испитаника код примера који се сматрају репрезентативнијим за једну категорију краће, што упућује на то да „назив категорије активира називе за више прототипичне чланове категорије, и деактивира називе за више маргиналне чланове” [„This suggests that the category name activates the names of more prototypical members of the category, and deactivates the more marginal members.”] (Taylor 2009: 48).

У складу са датим резултатима, *категорија* се може одредити као „група предмета који се сматрају еквивалентнима”, из чега се изводи и закључак да „материјални објекти у свету поседују високу корелациону структуру” (Garner 1974, цитирано према Рош 2014), будући да окружење ограничава процес категоризације утолико што људско знање не може да створи корелациону структуру где је нема (в. Рош 2014: 47–48). Категоризација је начин да се огроман број информација које људски когнитивни апарат прима сведе на меру која је употребљива, а која притом захтева минимум когнитивног напора (принцип когнитивне економичности); што је у директној повезаности са корелационом природом структуре категорије, која је детерминисана културом којој припадамо<sup>59</sup> и нашом телесношћу (принцип структурирања). Надовезујући се на тезу о структурирању категорија као начину постизања веће когнитивне економичности, Лоренс В. Барсалоу (1983) извео је експерименте путем којих је истраживао како људи формирају категорије за сасвим посебне сврхе, онда када претходно нису постојале такве категорије (на пример, питања на која су испитаници одговарали била су: *Када би избио пожар у Вашој кући, шта бисте понели из ње?*, *Шта бисте однели као рођендански поклон у случају да...?*). Закључак до којег је Барсалоу дошао је крајње занимљив: и сасвим нове категорије имају прототипичну структуру, а оваква је структура одређена циљевима саме категорије. Ови закључци су врло важни не само због тога што се њима подвлачи то да људске категорије не постоје независно у свету, јер их одређује како наша телесност тако и ограничења која долазе из нашег окружења, као и наша сопствена активност у

---

<sup>59</sup> О овом сложеном проблему видети више у: Robert J. Glushko (ed.), *The Discipline of Organizing: 4th Professional Edition*, University of California, Berkeley: O'Reilly Media, Inc., 2020, <<https://berkeley.pressbooks.pub/tdo4p/>>, посебно поглавље *The What and Why of Categories* (pp. 613–640).



свету, већ и због тога што се њима посредно доводи у питање већи део западноевропске мисли од 5. века пре нове ере до 20. века, онтолошке и епистемолошке, према којој Истина постоји као рационална и независна од људског субјекта: „Треба нагласити да говоримо о опаженом свијету, а не о метафизичком свијету без свједока.” (Рош 2014: 48). У супротном, ако би знање било стабилно у логоцентричном смислу, тј. уколико би људске категорије биле искључиво аристотеловског типа, сваки наш сусрет са новом ситуацијом изискивао би стварање нове категорије:

Когниција би требало да има тенденцију одржавања структуралне стабилности; систем категорија може ефикасно функционисати само уколико се драстично не мења сваки пут када се појаве нове информације. Али, у исто време, она [когниција – прим. О. М.] би требало да буде довољно флексибилна да се прилагоди променама околности. Како би се спречило то да постане хаотична, когниција треба имати унутрашњу тенденцију према структуралној стабилности, али ова стабилност не треба постати ригидна, како систем не би престао бити способан да се прилагоди вечно променљивим околностима у спољашњем свету... Биће јасно да су прототипичне категорије еминентно одговарајуће да испуне здружене захтеве везане за структуралну стабилност и флексибилну адаптивност. Са једне стране, развој нијанси унутар концепата показује њихову динамичку способност да се носе са променљивим околностима и променљивим потребама у изражавању (комуникацији). Са друге стране, чињеница да маргинални девијантни концепти могу бити припојени постојећим категоријама као њихови периферни примери, доказује да ове категорије имају тенденцију да одрже себе као холистичке ентитете, на тај начин одржавајући и целокупну структуру система категорија. (Geeraerts 1985: 141, цитирано према Taylor 2009: 58).<sup>60</sup>

Низ експеримената Елинор Рош и сарадника указао је на то да говорници једног природног језика не сматрају све чланове исте категорије једнако репрезентативним за ту категорију; напротив, они доносе судове о прототипичности посматрајући неке чланове као више или мање централне. За ову асиметричност између чланова категорије Елинор Рош (Rosch 1973) је увела већ поменути појам „ефекат прототипа”, представљајући саму категорију као *радијалну структуру* у оквиру које чланови ближи њеном „центру” јесу бољи представници те категорије у односу на чланове који су на „периферији” због тога што деле више заједничких атрибута са члановима исте категорије а мање са члановима контрастних категорија (Rosch & Mervis 1975: 589).

---

<sup>60</sup> „Cognition should have a tendency towards structural stability; the categorial system can only work efficiently if it does not change drastically any time new data crop up. But at the same time, it should be flexible enough to adapt itself to changing circumstances. To prevent it from becoming chaotic, it should have a built-in tendency towards structural stability, but this stability should not become rigidity, lest the system stops being able to adapt itself to the ever-changing circumstances of the outside world... It will be clear that prototypical categories are eminently suited to fulfill the joint requirements of structural stability and flexible adaptability. On the one hand, the development of nuances within concepts indicates their dynamic ability to cope with changing conditions and changing expressive needs. On the other hand, the fact that marginally deviant concepts can be incorporated into existing categories as peripheral instantiations of the latter, proves that these categories have a tendency to maintain themselves as holistic entities, thus maintaining the overall structure of the categorial system.”

Промишљање принципа на основу којих се може одредити централни члан сваке категорије, укључујући ту и питање дистинктивних обележја категорија<sup>61</sup>, карактеристично је за раније радове Рошове и сарадника. У том периоду они истражују и феномен *информационе вредности обележја* (Рош 1976), истичући да се „информациона вредност датог обилежја *x* као предсказивача дате категорије *y* [...] повећава се напоредо са повећањем учесталости повезивања обилежја *x* са категоријом *y*, односно смањује се напоредо са повећањем учесталости повезивања обилежја *x* и са другим категоријама осим *y*” (Рош 2014: 49). Међутим, овај правац истраживања, усмерен на испитивања могућности квантитативног мерења степена прототипичности, доста је критикован (в. Murphy & Smith 1982). На пример, прототипични статус неког ентитета унутар једне категорије не може долазити од учесталости његове употребе или употребе лексеме за исти, јер фреквентност у том случају може бити показатељ прототипичности, а не узрок истог (Taylor 2009: 56). И сама Рошова ће осамдесетих година дефинитивно напустити поменута становишта, истичући да прототипи не конституишу неки нарочит модел процесуирања за категорије, већ да пре указују на *ограничења* која треба имати у виду како би један такав модел требало да има како би на адекватан начин могао да предвиди шта су добри/лоши чланови једне категорије, као и да би показао брзину активације чланова категорије који су ближи прототипичном центру.<sup>62</sup> Речју, теорија прототипа не може бити замена за теорију репрезентације категорија, јер прототипи не одређују, иако ограничавају моделе репрезентације. „Говорити о прототипу је једноставно zgodна граматичка функција; оно на шта се тиме заиста указује јесу судови о степенима прототипичности [...] Када је реч о категоријама природног језика, говорити о појединачном ентитету као прототипу је или лоше разумевање емпиријских података или прикривен облик теорије менталне репрезентације (Rosch 1978: 15).”<sup>63</sup>

Овим се враћамо на почетак – шта је заправо прототип? Џон Р. Тејлор (Taylor 2009: 63–64) разликује три приступа овом термину, према којима се прототип узима као егземплар (преко специфичног артефакта у стварности успоставља се ментална

---

<sup>61</sup> Дистинктивно обележје Рошова дефинише као обележје које припада или само неким члановима категорије и/или контрастним категоријама (2014: 50).

<sup>62</sup> Џорџ Лејкоф овде критикује Е. Рош, истичући да судови о добрим и лошим члановима једне категорије јесу површни феномени који могу имати различите узроке. Међутим, ово опажање Е. Рош се подудара са радом више истраживача у домену когнитивног уоквиравања.

<sup>63</sup> „To speak of a prototype at all is simply a convenient grammatical fiction; what is really referred to are judgments of degree of prototypicality [...] For natural-language categories, to speak of a single entity that is the prototype is either a gross misunderstanding of the empirical data or a covert theory of mental representation.” (Rosch 1978: 15).

репрезентација категорије, која се даље може примењивати у различитим приликама и под различитим условима), као субкатегија (прототип као специфична врста ентитета, са одређеним особинама), и као апстракција (односи се на концептуални „центар” категорије, али није везан за неку специфичну инстанцу или субкатегију). Сва три приступа су, међутим, проблематична, због тога што је и сам концепт категорије фази појам – неке категорије јесу уређене као класични скупови, док су друге радијалне и обухватају више субкатегија (као, на пример, категорија намештаја, која обухвата већи број прототипа). Појам прототипа је додатно деликатан због тога што се чланство унутар категорије одређује на основу функције сличности између неког ентитета и прототипа, али ова функција није константа јер је градабилни појам зависан од субјективних фактора. Како промућурно закључује Дирк Геарац (Geeraerts 1989: 69), прототипичност је сама по себи прототипична категорија.

Емпиријски подржани закључци Рошове односе се на начин на који је организовано људско знање у оквиру појединачне категорије. Ауторка описује структуру категорије преко њене вертикалне и хоризонталне димензије, где се вертикална димензија одређује као степен обухватности категорије, а хоризонтални се ниво односи на сегментацију категорија на истом степену обухватности. На пример, вертикална димензија категорије „намештај” подразумева подкатегије типа сто, столица, лампа, ормар; на хоризонталном нивоу категорија „намештај” подразумева да је столица бољи пример за дату категорију од, рецимо, лампе или лежачке за плажу. Елинор Рош претпоставља да у оквиру вертикалне димензије категорије треба разликовати њен основни, подређени и надређени ниво. Основни концептуални ниво садржи највећи број информација у вези са једном категоријом, учи се најраније и примаран је (када је реч о информативности и брзини активације информације) за велики број когнитивних процеса: „На основном нивоу људи концептуализују ствари као перцептивне и функционалне гешталте (Rosch et al. 1976)” [„It is at the basic level that people conceptualize things as perceptual and functional gestalts (Rosch et al. 1976).”] (нав. према Taylor 2009: 50).<sup>64</sup> Надређени ниво категорије садржи генерализације информација основног нивоа (атрибуте, али и сврхе и функције – Lakoff 1987: 52), док се на подређеном нивоу налазе специфичне информације везане за чланове једне

---

<sup>64</sup> Џорџ Лакоф истиче да су чланови категорије основног нивоа епистемолошки и функционално примарни у погледу следећих фактора: гешталт перцепције, формирања менталних слика, моторичког кретања, организације знања, лакоће или аутоматизма когнитивног процесуирања („ease of cognitive processing”), лакоће или аутоматизма у језичкој комуникацији („ease of linguistic expression”), учења, препознавања, памћења, и слично (Lakoff 1987: 56).

категорије. Када је реч о вертикалној димензији мало пре поменуте категорије „намештај”, категорија надређеног нивоа односила би се на апстрактни ентитет који подразумева све карактеристике могућих типова намештаја, заједно са начинима на који се они користе. Основни ниво категорије односио би се на њене прототипичне чланове, на пример, кревете, столице и столове, док би се подређени ниво категорије односио на посебне врсте намештаја, попут столица за љуљање, кревета за спавање, табуреа и слично. Нарочито је подстицајно запажање да људски род редовно концептуализује ствари преко основног нивоа категоризације, те да је концептуализација преко надређеног нивоа немогућа: ми не можемо визуелизовати „намештај” као апстрактну, надређену категорију, као што не можемо именовати делове „намештаја” или замислити руковање „намештајем”. Такав проблем не постоји ни када је реч о члановима основног нивоа исте категорије ни када је реч о члановима подређеног нивоа, с тим што ови потоњи садрже специфичне информације које нису одмах когнитивно доступне – што значи да концептуализовање на овом нивоу захтева више когнитивног напора. Позивајући се на низ радова из области когнитивне психологије (Berlin 1974; Hunn 1977; Tversky and Hemenway 1984), Џорџ Лејкоф поменути начин организовања људског знања објашњава гешталт перцепцијом, полазећи од претпоставке да ако су људске категорије резултат наших интеракција са светом, оне примарно морају бити везане за интеракцију са објектима као конфигурацијама део – целина. Знање о томе како је објект подељен на делове казује много о функцијама и облику тог објекта, а такође одређује нашу и нашу моторичку интеракцију са датим предметом (Lakoff 1987: 47).

Откриће основног нивоа категорије упућује на то да појам информационе вредности обележја има извесну апликативну моћ, јер се претпоставља да прототипични чланови категорије поседују и највећи број дистинктивних обележја за ту категорију. Оно што је за наше истраживање посебно важно јесте да се управо прототипичност једног ентитета категорије, односно, његово удаљавање од централних карактеристика чланова основног нивоа, налази у основи процеса *замене оквира*, о чему ће бити речи у поглављу о когнитивним теоријама хумора друге генерације.

Значајан допринос разумевању категоризације дао је више пута поменути Џорџ Лејкоф, и то преваходно студијом *Woman, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind* (1987; *Жене, ватра и опасне ствари: шта категорије откривају о уму*), где је покушао да опише менталне репрезентације за категорије преко тезе о постојању *идеализованих когнитивних модела* (енгл. *idealized cognitive models*, ICM,

одн. ИКМ). Лејкоф настоји да истакне промену парадигме у промишљању категорија (од аристотеловске, објективистичке линије ка промишљању појма категорије на основу емпиријских доказа из области лингвистике и психологије, односно, ка необјективистичком схватању или искуственом реализму<sup>65</sup>), која за њега значи и потпуни заокрет у схватању света уопште: „Доказе које ћемо разматрати указују на заокрет од класичних типова категорија ка категоријама дефинисаним когнитивним моделима и заснованим на прототипичности. Ово је промена која имплицира друге промене: промене у вези са концептима истине, знања, значења, рационалности, па чак и граматике.” (Lakoff 1987: 9).<sup>66</sup>

Лејкоф (1987: 5–6) истиче да категоризацију користимо сваки пут кад опажамо, мислимо, говоримо, изводимо било какву акцију; стога је разумети како категоризујемо кључно за било које разумевање онога што нас чини људима. У том се смислу кључне последице раскида са аристотеловском традицијом схватања категорије, о којима смо већ говорили, односе на следеће: ум је утеловљен; мисао је имагинативна (јер користи неке индиректно утеловљене механизме и концепте); мисао није атомистичка, већ има гештALT квалитете; мисао има еколошку структуру (не представља просту манипулацију апстрактним симболима него зависи од целокупне структуре концептуалног система и тога шта концепти *значе*); концептуалне структуре се могу описати преко когнитивних модела који имају претходно формулисане карактеристике (Lakoff 1987: xiv–xv).

Као што је већ напоменуто, главна Лејкофова хипотеза у студији *Woman, fire, and dangerous things* односи се на то да у људском уму постоје извесне надређене, сложене гештALT структуре, идеализовани когнитивни модели, чија је улога да организују људско знање у менталне просторе и категорије. Идеализовани когнитивни модели заправо поједностављују позадинске претпоставке које мотивишу један когнитивни оквир/категорију (и у том смислу делимично одговарају мотивишућем контексту за један оквир код Филмора), ослањајући се притом на неки од четири структурних принципа – пропозиционални, сликовносхематски, метафорички и метонимијски принцип. То значи да категорија добија структуру на основу степена поклапања између наших претходних знања, претпоставки и очекивања, и

---

<sup>65</sup> Своје филозофско становиште Лејкоф одређује као искуствени реализам (енгл. *experiential realism, experientialism*).

<sup>66</sup> „The evidence we will be considering suggests a shift from classical categories to prototype-based categories defined by cognitive models. It is a change that implies other changes: changes in the concepts of truth, knowledge, meaning, rationality, even grammar.”

идеализованих когнитивних модела које користимо када формирамо категорију да бисмо нешто разумели, тако да сама категорија не обухвата сва потенцијална знања везана за неки предмет, онај који је у складу са когнитивним моделом који га мотивише. Дакле, као ментални конструкти, когнитивни модели поједностављују позадинске претпоставке о свету, не представљајући притом скупове свих концепата које се могу односити на неку категорију, него само скупове оних релевантних, који на јасан, *прототипичан* начин одређују категорију. На пример, идеализовани когнитивни модел посредством којег се детерминише категорија „нежења” не обухвата и појмове „монах”, „папа”, „дечак”, „беба”, „Тарзан”, „Робинсон Крусо”, и слично.

Посебно је важно истаћи да је главна функција идеализованих когнитивних модела медијацијска: у питању су структуре посредством којих се апстрактни концепти (индиректно) утеловљују путем конкретнијих концепата (Howell 2000: 2). С обзиром на ниво конкретности, функцију и тип мапирања између домена, као и тип домена које повезују, идеализовани когнитивни модели могу се поделити на сликовносхематске, пропозиционалне, метафоричке, метонимијске и симболичке. С тим у вези важно је приметити то да постојање више типова идеализованих когнитивних модела посредством којих се знање организује упућује на то да људско знање није организовано на један унифицирајући начин. С тим у вези Лејкоф истиче да људске категорије могу бити организоване и по принципу расплнутих скупова и скаларности (када категорија садржи степене чланства), што је најчешћи случај, али да такође постоје и категорије организоване по принципу класичних скупова.

Као што је напоменуто, категорије са градираним чланством могу бити структуриране преко метонимијских, метафоричких, пропозиционалних и сликовносхематских когнитивних модела, као и преко њихових комбинација. Когнитивни модел **сликовносхематског типа** спецификује схематизоване слике попут путања или посуда.<sup>67</sup> Већи део људског знања организован је преко **пропозиционалних модела**, који спецификују елементе, њихове особине и везе које их држе на окупу. Лејкоф истиче да су у питању „мрежне структуре са маркираним рукавцима који могу да кодирају пропозиционални тип информације” [„They are all network structures with labeled branches that can code propositional information”] (1987: 116), чиме практично дефинише когнитивни оквир филморовског типа као вид

---

<sup>67</sup> Треба напоменути да су према Лејкофу сва знања овог типа, делимично упрошћена или схематизована посредством ових простих, спацијалних категорија: „Moreover, not just language (which corresponds to the symbolic level of the ICM hierarchy above) but all intervening levels are based upon these kinesthetic image schemas.” (Howell 2000: 3).

категорије. Важно је напоменути да пропозиционални и сликовносхематски модели одређују структуру категорије, док метафорички и метонимијски модели проширују и усложњавају категорије пропозиционалног/сликовносхематског типа јер одређују везе у унутрашњим ланцима категорија, односно, мапирање између подкатегија, које затим одређује употребу структурних модела. Управо се **метафорички когнитивни модели** односе на мапирање из когнитивног модела сликовносхематског или пропозиционалног типа, као једног домена, у кореспондирајућу структуру другог домена. **Метонимијски модели** могу комбиновати претходна три модела са (метонимијском) функцијом која иде од елемента или субкатегије једног модела (као домена, при чему тај елемент или субкатегија могу бити, на пример, више централни чланови) у други модел (односно, домен).<sup>68</sup>

Већ поменути пропозиционални модели заправо могу имати неколико облика – могу бити остварени као когнитивни оквир у најједноставнијој варијанти (јер се овде делови организују у целину с обзиром на једну или више семантичких веза између делова – на пример, агенс, пацијенс, и слично), скрипта (где су информације кодирани, односно структуриране према спацијалној сликовној схеми ИЗВОР – СТАЗА – ЦИЉ, али у домену за *време*, где је иницијално стање извор, а коначно циљ), скупови својстава и функција („feature bundle”) (при чему ови модели могу бити класични скупови са јасним границама или пак градијентни, а организовани су преко сликовних схема ДЕО – ЦЕЛИНА, ГОРЕ – ДОЛЕ), и радијалне категорије (сложене категорије са субкатегијама, организоване преко сликовне схеме ЦЕНТАР – ПЕРИФЕРИЈА) (Howell 2000: 3). Притом, радијалне категорије нису својствене само пропозиционалним моделима: на пример, метонимијски модели могу имати нерадијалну структуру (онда када се генеришу преко неког централног случаја и путем неког општег принципа екстензије модела) и радијалну структуру, онда када постоји неки централни случај за категорију и варијације за тај централни случај, одређене конвенцијама. То значи да радијалне категорије нису предвидиве нити утеловљене на начин на који су то просте, нерадијалне категорије: екстензије из централног модела нису специјализоване инстанце централне категорије, већ његове варијанте изведене на основу конвенција. Ипак, екстензија није у потпуности арбитрарна, јер централни модел увек мотивише екстензију с обзиром на искуствени домен (који може бити и културално специфичан),

---

<sup>68</sup> Метонимијски модели казују како су А и Б повезани у једну концептуалну структуру, а веза између А и Б је спецификована функцијом од Б у А, где Б део у датом тренутку представља бољи пример да се укаже на А (јер је лакши је за разумевање, памћење, препознавање) (в. Lakoff 1987: 84).

а екстензија категорије се врши путем сликовних схема, метонимија, конвенционалних менталних слика и метафора, као когнитивних веза.<sup>69</sup> Дакле, когнитивни модели су увек утеловљени, или директно (концепт је утеловљен уколико је његов садржај мотивисан телесним и друштвеним искуствима)<sup>70</sup> или индиректно (преко систематских веза према утеловљеним концептима).

#### 2.1.4. КА УТЕЛОВЉЕНОСТИ КОГНИТИВНОГ ФРЕЈМА: НЕУРОНСКА ТЕОРИЈА ПЕРЦЕПТУАЛНИХ СИМБОЛА: ЛОРЕНС В. БАРСАЛОУ

Као радикални покушај формулисања концепта когнитивног оквира као утеловљеног издвајамо теорију когниције засновану на перцепцији когнитивног психолога Лоренса В. Барсалоа (1999). Овај аутор полази од тезе да је когниција инхерентно перцептивна, у свом моделу је представљајући преко два неуролошка система, перцептивног и концептуалног, који су на сваком нивоу функционисања паралелни јер деле исте принципе функционисања. Из дате претпоставке следи то да когнитивна стања увек кореспондирају са перцептивним стањима која их производе, што је битно другачије у односу на теорије когниције у којима се перцептивно искуство увек одваја, будући да се „преводи” у сасвим независан систем симболичких репрезентација. Кључни појам у оквиру ове теорије није појам когнитивног оквира, већ појам *перцептивног симбола* (енгл. *perceptual symbol*), дефинисан као неуролошка репрезентација у чулно-моторичким зонама мозга, односно, схематизована компонента искуства перцепције ускладиштена у трајној меморији (перцептивној или моторичкој) која се по потреби може активирати односно симулирати (Barsalou 1999: 582). У том је смислу главна предност датог модела у томе што претпоставља да се чулно-моторички, проприоцептивни и интроспективни доживљаји процесуирају не као холистичка искуства, већ као мањи пакети информација који се даље могу организовати у веће пакете информација и користити и комбиновати на различитим нивоима когниције, у оба правца (одоздо нагоре, од базичних, несвесних перцепција до виших, свесних нивоа когниције, и обрнуто):

---

<sup>69</sup> Чињеница да екстензије из „центра” категорије нису ни предвидиве ни арбитрарне, него мотивисане, указује на еколошку природу људског ума/мозга: когнитивни ефекти нису локализовани, већ један део система утиче на други део система. То даље значи да мотивација зависи од целокупних карактеристика концептуалног система, а не само локалних особина категорије о којој се ради (Lakoff 1987: 113; в. 1987: 291, 539).

<sup>70</sup> Што не значи да је концепт нужно предвидив из искуства, већ да тај садржај или особине везане за концепт имају смисла у контексту кореспондирајућег искуства (Lakoff 1987: 154).



Примарни перцептивни неуролошки систем пружа непосредно директно искуство окружења, укључујући ту и само тело и његова унутрашња стања, онако како су она доживљена од стране унутрашњих сензора за притисак, температуру и тако даље. Паралелни концептуални неуролошки систем конструише симулирана искуства из концепата, апстрахованих од понављаних искустава сличне врсте. Перцептивни неуролошки систем оперише одоздо нагоре, од огромног броја детаља директне перцепције до апстрахованих комбинованих особина објекта доживљеног у својој целисти; концептуални неуролошки систем функционише одозго надолу, од концепата попут „мачка” или „валцер”, до посебних перцептивних компоненти концепта, од облика, величине, текстуре до звука повезаног са мачком, односно ритма, покрета и других сензација повезаних са валцером [...] (Ritchie 2006: 100–101).<sup>71</sup>

Врло поједностављено говорећи, свака наша интеракција са светом може се представити као облик перцептивног стања – чулно-моторичког доживљаја који је углавном несвестан и који се даље обрађује, увек са остатком због рада наше селективне пажње, и складишти у дугорочној меморији у виду перцептивних симбола као делимичних репрезентација холистичких искустава. Перцептивни симболи око себе окупљају више типова репрезентација (перцепте, слике, сликовне схеме, когнитивне оквире) којима се манипулише на свим нивоима когнитивне обраде (мишљење, језик, памћење). Једном похрањени, перцептивни симболи су увек доступни као делимично утеловљени јер свака њихова реактивација подразумева оживљавање претходног перцептивног искуства (путем *симулације*), али као схематизованог и поједностављеног (са кључним обележјима перципираног ентитета); симулација се може развити за било коју врсту искуства и најчешће је мултимодална (Šetić 2016: 6). Перцептивно памћење стога функционише и симболички, али перцептивни симболи су модални – не доживљавају прераде кроз репрезентационе системе различите од оних базичних, чулно-моторичких – и аналошки. С тим у вези је важно нагласити то да, иако Барсалоу свој модел утеловљене когниције представља као модални, у основи он успева да успешно помири модалне и амодалне моделе мозга/ума, решавајући заправо „i problem utemeljenja simbola i problem transdukcije” (Šetić 2016: 5).<sup>72</sup> У овој концепцији перцептивни симболи су

---

<sup>71</sup> „The primary perceptual neural systems provide immediate direct experience of the environment, including that of the body itself and its internal states, as perceived by way of interior sensors of pressure, temperature, and so on. The parallel conceptual neural system constructs simulated experience from the concepts, abstracted from repeated experiences of a similar sort. The perceptual neural system operates from the bottom up, from the overwhelming detail of direct perception to the abstracted composite features of an object perceived in its entirety; the conceptual neural system works from the top down, from a concept such as cat or waltz to particular perceptual components of the concept such as shape, size, textures, and sounds associated with cat and the rhythm, movements, and other sensations associated with waltz [...]” (Ritchie 2006: 100–101).

<sup>72</sup> Аутор наглашава да је модална концепција мозга/ума доминантна у теоријама ума од Аристотела и Епикура, преко Џ. Лока, Д. Хјума, И. Канта, па све до раног двадесетог века, тј. до појаве бихејвиоризма, када се као ненаучно одбацује промишљање менталних стања преко перцепције и менталних слика. Овом двомиленијумском низу мислилаца можемо додати, између осталог, и Квинтилијана (1967), који

модални јер су представљени кроз исте системе као и перцептивна стања која их производе. На пример, неуронски системи који представљају боју у перцепцији такође представљају боје предмета у перцептивним симболима, бар у значајној мери. Према овом схватању, заједнички репрезентациони систем лежи у основи и перцепције и когниције [...] Пошто су перцептивни симболи модални, они су такође и аналошки. Структура перцептивног симбола кореспондира, бар донекле, са перцептивним стањем које га је произвело. (Barsalou 1999: 578).<sup>73</sup>

Барсалоу разликује неколико типова перцептивних симбола, с обзиром на степен њихове обраде у оквиру перцептивног система. На најнижем нивоу, нивоу „чисте” перцепције, перцептивни симболи јесу нервне репрезентације у чулно-моторичким системима, „записи” неуролошких стања. На овом нивоу перцептивне обраде информације су прилично квалитативне и функционалне (присуство и одсуство ивица, просторне релације, боје, запремине, кретања, бол, топлота) и оне су углавном несвесне (Barsalou 1999: 582–583).<sup>74</sup> Обрада на наредним нивоима иде у правцу груписања, поједностављивања и апстраховања информација првог нивоа. Тако на другом нивоу перцептивног система радна меморија филтрира перцептивне симболе првог нивоа и прерађује их у *перцептивна својства* (енгл. *perceptual features*), односно, у „потпуније” ентитете попут лица, објеката, кретања; на трећем нивоу перцептивни симболи и својства се удружују у још комплексније перцепције објеката и догађаја (Ritchie 2006: 101). Дакле, не само да перцептивни симболи нису записи целокупног неуролошког стања у процесу перцепције већ само схематички аспект (једног дела) тог стања, него и наша селективна пажња издваја само један део перцептивног стања и трајно га складишти у дугорочној меморији (Barsalou 1999: 577, 583). Када је једном сачуван, перцептивни симбол више не функционише као дискретни систем, већ његове даље активације могу бити везане за различите зоне мозга, те се и оригинални шаблон

---

говори о „сликама фантазије”, „представљању слика” о ономе шта се догодило и шта се могло/може догодити, и слично.

<sup>73</sup> „Perceptual symbols are modal and analogical. They are modal because they are represented in the same systems as the perceptual states that produced them. The neural systems that represent color in perception, for example, also represent the colors of objects in perceptual symbols, at least to a significant extent. On this view, a common representational system underlies perception and cognition, not independent systems. Because perceptual symbols are modal, they are also analogical. The structure of a perceptual symbol corresponds, at least somewhat, to the perceptual state that produced it.”

<sup>74</sup> „Иако неуронске репрезентације дефинишу перцептивне симболе, оне у неким случајевима могу произвести и свесне парњаке. У другим приликама, међутим, перцептивни симболи функционишу несвесно, као у случајевима предсвесног процесуирања и аутоматизованих вештина. Најважније је то да се у основи перцептивни симболи дефинишу на неуронском нивоу: несвесне неуронске репрезентације – не свесне менталне слике – сачињавају основни садржај перцептивних симбола.” (Barsalou 1999: 583). [„Although neural representations define perceptual symbols, they may produce conscious counterparts on some occasions. On other occasions, however, perceptual symbols function unconsciously, as during preconscious processing and automatized skills. Most importantly, the basic definition of perceptual symbols resides at the neural level: unconscious neural representations – not conscious mental images – constitute the core content of perceptual symbols.”].

активације може мењати (везивати за различите симулаторе). Из ове тврдње следи то да су перцептивни симболи мултимодални, односно, да настају из различитих типова перцептивног искуства и да се могу укључивати, путем симулације, у концептуализације различитог типа. Дакле, перцептивни симбол је на свом најнижем нивоу аналитичког типа (у смислу да се овде издвајају најједноставнији перцептивни доживљаји<sup>75</sup>), а на вишим нивоима је асоцијативни, с тим што се на вишим нивоима (или *зонама конвергенције* – в. Damasio 1989; Barsalou 1999: 583) перцептивни симболи нижег нивоа никада у потпуности не прерађују у друге модалне репрезентације.<sup>76</sup>

Перцептивни симболи не постоје независно једни од других у дугорочној меморији, већ се перцептивни симболи *исте категорије* (и, често, различитих модалитета) интегришу у *когнитивне оквире*. Барсалоу когнитивни оквир дефинише као интегрисан систем перцептивних симбола који се користи да би се конструисале специфичне симулације једне категорије; когнитивни оквир, заједно са симулацијама које производи, сачињава један *симулатор* (Barsalou 1999: 590). Због ограничења радне меморије и селективности наше пажње активација једног когнитивног оквира никада не значи симулацију свих перцептивних симбола који тај оквир граде, већ само оних који су релевантни (било да су релевантни јер су прототипични, односно, увек активирани у вези са једном категоријом, или су релевантни с обзиром на тренутни контекст).<sup>77</sup> У том смислу сваки симулатор садржи два нивоа структуре: 1. когнитивни оквир који је у његовој основи и који интегрише перцептивне симболе везане за различите инстанце једне категорије и 2. потенцијално бесконачан скуп симулација које се могу развити из тог оквира (Barsalou 1999: 586). Како знамо да неки ентитет треба сврстати баш у једну специфичну категорију? Будући да су репрезентација знања/категорије и перцептивно искуство слични, тј. с обзиром на то да је знање које одређује категоризацију представљено на сличан начин као и доживљени ентитети чију категорију треба да одредимо, довољно је упоредити перцепирани ентитет и симулацију за дату категорију.<sup>78</sup> У случају да се суочавамо са нечим потпуно новим, перцептивно памћење

---

<sup>75</sup> Из тога следи и да перцептивни симболи нису холистичке, готове слике, већ се „склапају” од различитих компоненти нижих и виших нивоа.

<sup>76</sup> Ова теза имплицира идеју да људска стварност никада није у потпуности метафоричка, иако јесте одређена нашом телесношћу, односно, чињеницом да наша перцепција симплификује и схематизује стварност.

<sup>77</sup> Као што смо претходно више пута напоменули, симулација перцептивних симбола путем активације неких оквира никада не може бити једнака чистој перцепцији, будући да су перцептивни симболи само делимична репрезентација чистих перцептивних стања.

<sup>78</sup> Код амодалних теорија постоји додатни корак – амодалне особености везане за један концепт морају се поредити са доживљеним ентитетима. Спрам тога, Барсалоу одређује једноставно правило: ако симулатор за категорију може произвести задовољавајућу симулацију перципираног ентитета, тај

дозвољава нам да изградимо нове категорије и симулаторе за те категорије. У случају да се суочавамо са до тада непознатим аспектом ентитета који везујемо за једну категорију, просто градимо нову симулацију која се везује за већ постојећу категорију.

Аутор издваја четири главне карактеристике когнитивних оквира, означавајући их као: 1. предикате; 2. везивање атрибута и вредности (слотови); 3. ограничења; 4. рекурзију (Barsalou 1999: 591; такође и: Barsalou 1992; Barsalou & Hale 1993). Под *предикатима* Барсалоу подразумева оно што би одговарало „гешталт оквиру”, односно перцептивном оквиру са његовим неспецијализованим субрегионима. То је оно шта прво приметимо у вези са неким ентитетом – угледамо један објекат и на основу његовог облика, чињенице да има прозоре и врата, тачкове и волан, знамо да је у питању аутомобил. Захваљујући активацији датог оквира, путем симулације, знаћемо да аутомобил има једнаке прозоре и врата и са друге стране у односу на ону са које га посматрамо; знаћемо како се тај аутомобил покреће и како се креће, и слично. *Везивање атрибута и вредности* односи се на даље специјализације субрегиона когнитивног оквира у процесу симулације, то јест, на додељивање вредности слотовима. *Ограничења* везана за когнитивне оквире односе се на активирање асоцијативних веза између специјализованих субрегиона когнитивног оквира за време његове симулације, чиме се врше даље специјализације тих региона. До *рекурзије* долази онда када се одређена симулација установи у оквиру већ постојећег симулатора. На пример, приликом симулације когнитивног оквира „аутомобил”, предикат би се односио на опште карактеристике аутомобила (врата, прозори, тачкови, начин рада, мирис итд.); у даљем процесу симулације овим се атрибутима могу додељивати специфичније вредности (нпр. врата на аутомобилу имају карактеристичне кваке) које такође функционишу и као ограничења датог фрејма. Предикација једног фрејма ограничава атрибуцију истог – осим у неким врло специфичним, индивидуалним случајевима, тешко ћемо за аутомобил везати предикат „завеса” (осим у, на пример, случају комбија Ричарда Фајнмана). На крају, рекурзија се односи на то да симулације у оквиру једног симулатора иду од најопштијих ка специфичним аспектима когнитивног оквира. На пример, симулатор за точак аутомобила може иницијално активирати само перцептивне симболе који се односе на кружне запремине, без додатних информација; касније, симулатору се могу додавати симулације везане за друге субрегије, те се у оквиру (оквирног) симулатора за тачкове аутомобила могу развити додатни

---

ентитет припада категорији; уколико симулатор не може произвести задовољавајућу симулацију, ентитет није члан категорије (Barsalou 1999: 587).

(под)симулатори везани за гуме и радкапне (Barsalou 1999: 591). Узмимо, на пример, ситуацију да се моја маленкост, која поседује врло базична знања о аутомобилима, упише у аутомеханичарску школу. Вероватно бих временом научила да разликујем специфичне елементе свих аутомобила са којима бих се сусрела, да правим разлике између типова тих елемената, а вероватно и да разликујем марке аутомобила и њихове предности и недостатке. Посматрајући тачкове аутомобила, у мом уму би се активирао знатно конкретизованији субрегион оквира везан за тачкове аутомобила. Уколико бих се у механичарској школи специјализовала за, рецимо, рад на шасији аутомобила, вероватно бих се, при сваком даљем сусрету са аутомобилом (или размишљању о истом), у мојој глави активирао субфрејм везан за аутомобилске шасије, због тога што је претходно у мом мозгу тај субфрејм био најчешће активиран.<sup>79</sup> Речју, богаћењем сопственог искуства, мој би ум изграђивао посебне симулације – *менталне моделе* – везане за различите аспекте тог искуства, чиме би моја категорија за аутомобил постала далеко потпунија и спецификованија него што је сада.

Оно што је такође врло важно нагласити односи се на то да симулација не представља само пуку активацију информација из дугорочног памћења, него и њене трансформације – са тим информацијама/симулацијама се може играти, оне се могу повећавати, смањивати, развличити, обликовати, ротирати, симулирати спацијално и темпорално, могу се посматрати из различитих перспектива, стапати са другим информацијама или рашлачињавати (Barsalou 1999: 591). Вратимо се сада причи о похађању аутомеханичарске школе. Замислимо да сам ту школу успешно завршила и да сам се показала необично талентованом за оправку аутомобила. То би ми можда дозволило да импровизујем при поправкама, креативно користим материјале и предмете који нису примарно направљени у ту сврху, можда чак и да осмислим напреднију верзију неког елемента аутомобила, а свакако да вршим процене онда када видим квар на колима. Међутим, како ја такву школу нисам завршила, моје знање о аутомобилима остаје врло сиромашно и то се дало видети из претходног наратива. Ипак, мој читалац је могао да на основу, пре свега, сопственог знања о школама и аутомобилима, конструише причу симулирајући различите елементе основних активираних фрејмова. Ова прича је за сваког читаоца морала бити другачија јер су и

---

<sup>79</sup> „У свакој се датој субрегији активира специјализација која је најчешће асоцирана са тим субрегијама, заједно са другим активним регијама као и другим активним специјализацијама. Како се овај процес симултано јавља за сваку субрегију, он је врло интерактивног типа.” (Barsalou 1999: 591). [„In any given subregion, the specialization having the highest association with the subregion, with other active regions, and with other active specializations becomes active. Because this process occurs for each subregion simultaneously, it is highly interactive.”].

ментални модели које поседују различити; неко је преко приче могао само прелетети, сакупљајући превасходно податке који се тичу Барсалоуовог модела, али будући да ти подаци не могу бити схваћени на потпуно апстрактном нивоу, без симулација аутомобила, точкова аутомобила, механичарске радионице или школе, читање је свакако морало бити мултимодалан доживљај, уз учешће, пре свега, менталних слика, а можда и аудитивних, тактилних и чак олфакторних типова симулација – јер су наши појмови увек утемељени. Читалац би даље могао да, на основу тог знања, као и информација преузетих из овог мог наратива, даље манипулише причом, додајући јој детаље и епизоде. А у основи овако сложених концептуализација, према моделу Л. Барсалоа, лежи чињеница да један перцептивни симбол може бити повезан са више когнитивних оквира, што је неопходан део људске способности да формулише потенцијално бесконачан број концептуализација. Управо у вези са тим је и ауторова теза да се повезивањем когнитивних оквира (као виших нивоа когниције) и перцептивних симбола (као нижих облика когниције) формирају перцептивни симулатори, који омогућавају когнитивном систему да конструише специфичне симулације неког ентитета или догађаја у његовом одсуству (Barsalou 1999: 586). Један симулатор може произвести бесконачан број симулација неке врсте, при чему свака симулација заправо представља другачију концептуализацију ствари, а будући да симулатор јесте скуп когнитивних оквира и одговарајућих перцептивних симбола, његова активација може призвати различите, више апстрактне или више перцептивне, нивое когниције.<sup>80</sup> Активација једног когнитивног оквира никада није потпуна (између осталог, и због ограничења радне меморије), већ се ирелевантни елементи и везе когнитивног оквира потискују, док се преко релевантних елемената покрећу перцептивни симулатори за она перцептивна својства итд. која су релевантна за дати контекст, и то на свим нивоима когниције (Ritchie 2006: 101). Претпоставка да је свака концептуализација уравнотежена „одоздо”, преко перцептивних симбола, као и да она зависи од тренутног контекста који поставља услове симулацији, решава проблем везан

---

<sup>80</sup> „In any given subregion, the specialization having the highest association with the subregion, with other active regions, and with other active specializations becomes active. Because this process occurs for each subregion simultaneously, it is highly interactive. The simulation that emerges reflects the strongest attractor in the frame’s state space. If context ‘clamps’ certain aspects of the simulation initially, the constraint satisfaction process may diverge from the frame’s strongest attractor toward a weaker one. If an event is being simulated, subregions and their specializations may change over time as the constraint satisfaction process evolves recurrently. During a simulation, processing is not limited to the retrieval of frame information but can also include transformations of it. Retrieved information can be enlarged, shrunk, stretched, and reshaped; it can be translated across the simulation spatially or temporally; it can be rotated in any dimension; it can remain fixed while the perspective on it varies; it can be broken into pieces; it can be merged with other information.” (Barsalou 1999: 591).

за то да се концептуализације једне ствари могу битно разликовати од појединца до појединца, па чак и од ситуације до ситуације код истог појединца. Уколико се претпостави да се у основи различитих симулација налази исти или приближно исти симулатор (јер људи имају, *пре свега*, једнаке генетске предиспозиције за интеракцију са светом, дакле, и за формирање симулатора), онда се различите симулације/концептуализације једне ствари могу подвести под исти концепт. Јасан доказ за ову тврдњу је чињеница да људи могу симулирати туђе концептуализације, као и да истоврсна контекстуална ограничења утичу на формирање и активирање истих симулатора (Barsalou 1999: 588). Овој тези треба додати и тврдњу да је примарни циљ људског учења успостављање симулатора – онда када појединац може симулирати нешто на начин који је културолошки прихватљив, он дату ствар разуме на адекватан начин (Barsalou 1999: 587).

Барсалоу издваја још један битан принцип у вези са функционисањем људске когниције, а то је правило првенства у усвајању/уважавању информација са нижих нивоа на горе у односу на супротан случај. Дати принцип има своје објашњење у самом моделу – претпоставци да перцептивни симболи формирају апстрактније елементе когниције – али и у емпиријским истраживањима (Barsalou 1999: 588):

Према овом схватању, чулно-моторички систем је пенетративан, али не увек. Када се информација која иде одоздо нагоре сукоби са информацијом која иде одозго надолу, обично превлада она пређашња. Међутим, када не постоји информација која иде одоздо нагоре, пробија се информација која иде одозго надолу, као код менталних слика. Можда је кључно то да када су два типа информација компатибилне, процесуирање одозго надолу поново преовладава, али на суптилан начин који је комплементаран процесуирању одоздо нагоре. (Barsalou 1999: 13).<sup>81</sup>

Код људи се језички симболи развијају заједно са њима повезаним перцептивним симболима. Као и перцептивни симбол, и језички симбол представља схематизовано сећање перципираног догађаја (било да је у питању изговорена или писана реч) и стога ни језички симбол није амодални симбол нити производи амодалне симболе. Онда када нашу пажњу усмеримо на реч – изговорену или написану – схематизована сећања везана за нека перцептивна стања се интегришу у симулаторе који после продукују симулације речи. Даљи развој симулатора везаних за језичке симболе подразумева њихово повезивање са симулаторима за ентитете и догађаје на

---

<sup>81</sup> „On this view, sensory-motor systems are penetrable but not always. When bottom-up information conflicts with top-down information, the former usually dominates. When bottom-up information is absent, however, top-down information penetrates, as in mental imagery. Perhaps most critically, when bottom-up and top-down information are compatible, top-down processing again penetrates, but in subtle manners that complement bottom-up processing.”

које реферишу – неки симулатори за речи се везују за читаве ентитете и догађаје, други само за одређене субрегионе когнитивних оквира. „Како се језичка вештина развија, деца уче да продуктивно конструишу симулације од туђих исказа и да конструишу исказе преко којих другима преносе своје унутрашње симулације.” [„As linguistic skill develops, children learn to construct simulations productively from other people’s utterances and to construct utterances that convey their internal simulations to others”] (Barsalou 1999: 607). Онда када се симулатори за речи вежу за симулаторе концепата, они могу контролисати симулације – природу нашег доживљаја и разумевања. Речју, концепти су увек утеловљени, али захваљујући језичкој способности, они не морају бити и примарно искуствени јер се симулатор може елаборирати на више нивоа (а не само физиолошком и афективном).

Теорија контекстом ограничених симулатора (*Context-limited simulators theory*, CLST) Л. Дејвида Ричија (2006) представља апликацију перцептивног неуронског модела ума/мозга Лоренса В. Барсалоа на проблем метафоре. Ова теорија није опонирана теорији концептуалне метафоре, иако је донекле преображава, јер: 1. језик види само као један од извора за грађење метафоре; 2. породице метафора не схвата као централизоване, са једном коренском метафором, већ организоване преко сродних појмовних поља; 3. иако препознаје да пресликавања унутар метафоре у неким случајевима могу ићи у једном правцу, указује на то да су она чешће усмерена у оба правца (Ritchie 2006: 131–134). Ове разлике произлазе из Ричијеве намере да процес семиозе прикаже као 1. утеловљен, 2. директан и брз (енгл. *on the fly*), односно да у својој теорији заобиђе метаметафоре структурног типа.<sup>82</sup> Основна идеја Ричијеве теорије је следећа: активација перцептуалних симулатора у језичком процесу је ограничена когнитивним контекстом, тј. претходно активираним оквирима и схемама у тренутној конверзацији<sup>83</sup>: менталне слике, симболи, речи и изрази активирају везе према другим менталним сликама, симболима, речима и изразима, као и према другим перцептуалним симулаторима различитих категорија (сензоромоторичким,

---

<sup>82</sup> Указујући на присуство ових последњих у теорији појмовног сажимања, Ричијева је теорија критички усмерена према истој; аутор сматра да је због увођења појма менталних простора и њиховог умножавања унутар појмовне мреже теорија појмовног сажимања непотребно сложена.

<sup>83</sup> „At all times, we have an active flow of perceptions and ideas, the *experienced present*, that includes the flow of attended perceptions (of the environment and of our own bodies) as well as a set of activated schemas, perceptual simulators, that is relatively stable and constitutes the *frame*, and a sequence of other activated perceptual simulators (images, ideas, emotions) that constitute our ‘thoughts’. The *cognitive environment* posited by Sperber and Wilson (1986) includes the *cognitive context*, everything in the experienced present plus readily-perceptible and salient aspects of the physical environment (unattended perceptions and objects and events that could easily be perceived).”



проприоцептивним, емоционалним искуствима, итд.), при чему су неке од тих веза део процеса препознавања (у основи, денотативни) и стога примарни, а друге су везе секундарне и могу или не морају бити асоцијативно активирани (Ritchie 2006: 125–126). Аналогне овим типовима веза су примарни и секундарни симулатори, при чему дистинкција између два није оштра већ пре представља континуум, будући да је контекстуално условљена (Ritchie 2006: 127). Активације зависе од усклађености релације са активираним оквирима и когнитивним контекстом (тј. зависе од корелација са претходним искуствима и тренутним контекстом), и оне релације које се у датом оквиру комуникације не виде као релевантне се потискују (Ritchie 2006: 126). Стога се и семиоза може разумети на следећи начин: „Овај непрекидни процес активирања и замењивања перцептуалних симбола у радној меморији, који често води алтерацијама у дугорочној меморији, конституише *значење* комуникације.” [„This ongoing process of activating and altering perceptual simulators in working memory, often leading to alterations to long-term memory, constitutes the *meaning* of the communicative interaction.”] (Ritchie 2006: 127). У метафоричком језику, претпоставља Ричи, већина примарних симулатора биће потиснута, било због неусклађености са темом конверзације, било због ширег конверзацијског контекста. На пример, у реченици „Мој адвокат је ајкула” подразумева се потискивање свих оних симулатора везаних за концепт „ајкула” који нису компатибилни са синтагмом „мој адвокат” у тренутном оквиру конверзације – физички атрибути везани за наше представе о ајкулама не морају бити активирани, довољно је активирати осећања страха, гађења и беспомоћности (Ritchie 2006: 129–130). Тиме се заобилазе правила првенства при активацији и, следствено томе, увођење нових менталних простора:

Метафора се креира не нужно преко корелације између теме и преносника у утеловљеном искуству, него активирањем перцептуалних симбола преко теме, што за узврат активира различите схеме (и језик са њима повезан) из којих се може бирати. Метафора се интерпретира не нужно повлачењем претходно утеловљених корелација које носи тема са преносником, него потискивањем контекстуално нерелевантних перцептуалних симбола, чиме се оснажује активација контекстуално релевантних перцептуалних симбола, да би се они повезали са темом. Нема потребе за тим да се тема и преносник прво повежу у претходном искуству. (Ritchie 2006: 205).<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> „A metaphor is created, not necessarily by correlation of topic with vehicle in embodied experience, but by activation of perceptual simulators by the topic, which in turn activate various schemas (and language associated with each) from which the originator may choose. A metaphor is interpreted, not necessarily by drawing on prior embodied correlation of topic with vehicle, but by suppressing context-irrelevant perceptual simulators, enhancing the activation of context-relevant perceptual simulators, and linking these to the topic. There is no need for topic and vehicle to have been associated in previous experience.”

Услед тога Ричи указује на потребу да се метафоре не анализирају више у вези са једном коренском метафором, него да се идентификују могућа – релевантна – поља значења (енгл. *fields of meaning*) и њихова повезаност са концептуалним пољима (енгл. *conceptual fields*) (Ritchie 2006: 144). Поља значења овде се могу схватити као могуће примарне и секундарне везе које су активирани једним концептом, док су концептуална поља шире и апстрактније инстанце у које поља значења ситуирамо.<sup>85</sup> Из тога следи да интерпретација метафоре не значи нужно разумевање теме преко преносника, него преко низа атрибута преносника које се са темом у датом споју доведене у асоцијативну релацију (Ritchie 2006: 144).

---

<sup>85</sup> „In general, multiple ‘*fields of meaning*’ (emotional, perceptual, motor impulse, and so on) are usually associated with a particular ‘*conceptual field*’, such as ‘*CONTENTIOUS ACTIVITIES*’. Each concept within a conceptual field activates a more or less unique set of ideas and emotions, each at a particular strength or salience; thus, the particular concept that is used as a metaphor vehicle will tend to associate a unique set of emotions, perceptions, and ideas with the topic of the metaphor.” (Ritchie 2006: 144).

## 2.2. МЕТАФОРА У КОГНИТИВНИМ НАУКАМА

### 2.2.1. КРАТАК ПРЕГЛЕД ПРИСТУПА ФЕНОМЕНУ МЕТАФОРЕ

О првој целовитој расправи о метафори у оквирима западноевропске цивилизације може се говорити у вези са Аристотелом, који о овој теми расправља у текстовима *О песничкој вештини* (1457б, 1 – 1458а, 17) и *Реторика* (Ш 2.6–15, Ш 3.4, Ш 4.1, Ш 10.7, Ш 11.1). Аристотелово схватање метафоре, не само као песничког украса већ као карактеристике природног језика уопште, било је врло утицајно у антици; захваљујући Аристотелу метафора је постала важан проблем у оквиру античких филолошких дисциплина. У оба поменута текста Аристотел проучава метафору у вези са стилем или дикцијом, при чему под овим појмовима подразумева „начин држања *говора*” или „састављање и држање *беседе* (и песничког састава – *примедба О. М.*)” (1997: 241), односно, у терминима римске реторике, *elocutio*. У оквиру дикције Аристотел разликује осам делова – глас, слог, свезу, члан, име, глагол и говор (1983: 38), а проблем метафоре он разматра у вези са именима (Aristotel 1955: 40), и именима и глаголима (Aristotel 1997: 248).

Стагиранин метафору дефинише на следећи начин: „*Metafora* је *prenošenje* izraza s jednog predmeta na drugi, i to ili s roda na vrstu, ili s vrste na rod, ili s vrste na vrstu, ili, najzad, na osnovu analogije.” (Aristotel 1983: 41, *подвукла О. М.*). Функција метафоре огледа се, дакле, у *преносу* или *трансферу* значења са једног појма на други, на шта указује и етимологија саме речи.<sup>86</sup> Ова функција је универзална за језик јер се сви људи служе метафором и сви су у стању да је разумеју (Аристотел 1997: 249)<sup>87</sup>. Ово даље значи да је језичка способност у директној вези са способношћу уочавања сличности и разлика између ентитета у свету; у том смислу Аристотелова дефиниција делује готово савремено, па чак и у духу когнитивистике.

---

<sup>86</sup> „[метафор-á, ñ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2367015&redirect=true)“. *Perseus Digital Library*. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University. Доступно на: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2367015&redirect=true>>. 28.5.2018.

<sup>87</sup> Ова Аристотелова тврдња може бити схваћена и као имплицитна полемика са Платоновим схватањима језика изложеним у спису *Кратил*. Према Аристотелу, метафора није само уобичајена за говорни језик, већ има и посебну улогу у означавању појмова за које у језику не постоји одговарајући означитељ. Према Платону, са друге стране, форма речи одговара њиховим универзалним, идеалним формама или суштинама, што би значило да је појам катахрезе сувишан.

У вези са наведеном дефиницијом метафоре, и класификацијом садржаном унутар ње, Умберто Еко истиче да Аристотел користи метафору као генерички термин, где прва два типа метафоре потпадају под синегдоху, док су последња два типа заправо један исти, аналошки тип, јер оба нужно у оптицај стављају четири термина (Еко 2004: 20, 31). Еко примећује да је Аристотелово разликовање типова метафоре условљено културолошким разлозима: оно што се Аристотелу могло учинити „природним”, простом заменом имена за род или врсту<sup>88</sup> заправо је произвољно разликовање рода и врсте, будући да тип метафоре не одређују једном задата, есенцијалистички утемељена, речничка значења речи, већ употреба енциклопедијских значења која су у вези са датом речи у конкретном контексту (в. Еко 2004: 110). Укратко, изглед Порфиријевог стабла<sup>89</sup> који би се односио на конкретну метафору, и који су усвојиле постаристотеловска и средњовековна логика, зависи од контекстуалног топика (Еко 2004: 21, 42).

Еко иначе сматра да вишевековна фасцинација Аристотеловом дефиницијом метафоре почива на једном неспоразуму и на једној луцидности, при чему неспоразум произлази из тога што прва три Аристотелова типа метафоре заправо говоре о томе како се ствара и схвата метафора, док расправа о четвртог типу јесте расправа о томе шта нам метафора саопштава, која је њена функција; према његовој оцени, у разматрању четвртог типа крије се и генијалност Аристотеловог схватања проблема (Еко 2004: 48). И заиста, Аристотелово тумачење четвртог типа метафоре, односно његово одређење аналогије као четворочлане пропорције где се „*drugi član odnosi prema prvom kao četvrti prema trećem [...] [j]er mesto drugoga uzeće pesnik četvrti član, ili mesto četvrtoga drugi, a ponekad se metafori dodaje i onaj koji je metaforom zamenjen*” (Aristotel 1983: 41), подстицајно је за истраживаче до данашњих дана (Krikmann 2009: 1). Управо се у аналошкој природи метафоре може сагледати суштина Аристотеловог схватања ове фигуре: метафора показује људску способност да уочи сличности и разлике између предмета и идеја, а ова способност је, баш као и подражавање, својствена свим

---

<sup>88</sup> Примери у *Поетици* су следећи: „А галија ми ево стоји”, где је извршен трансфер између значења „стајати” и „бити усидрен”; „хилјаду добрих Одисеј учини дела”, где лексема „хилјаду” стоји место лексеме „многа”.

<sup>89</sup> „Arbor porphyriana [a'~ porfiria:'na] (latinski: Porfirijevo stablo), графички приказ логички ступњевито подређених, одн. надређених појмова. Приказ иде од појма бића уопће до појма човека појединца. Такав приказ појмова, веома уобичајен у школској филозофији, дао је неоплатонићар Порфирije (III. ст.) у својем уводу у Аристотелове *Категорије*, које је Боетије превео на латински.” (Лексикографски завод Мирослав Крлежа, *Хрватска енциклопедија*, „Порфирijeво стабло”. Доступно на: <<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3587>>. Приступљено: 24.5.2018).

људима<sup>90</sup>. Притом, добра употреба метафоре је инвенција, она обезбеђује јасност у казивању и може чак бити и вид катахрезе, онда када у језику не постоји начин да се искаже неко значење. У том смислу главна вредност метафоре није трополошка (иако метафора јесте и начин да се оствари необичност исказа, а самим тим и узвишеност говора – Аристотел 1997: 248), већ *сазнајна*. Аристотел овде употребљава исти аргумент као и када расправља о мимези: због тога што метафора има сазнајну улогу, говорник и реципијент нужно уживају у њој. Снага метафоре (баш као и *појесиса*) огледа се у спречи естетског и сазнајног. Чак и уколико нема функцију катахрезе, метафора указује на неки аспект предмета који није евидентан. Заправо, метафором се исказу придаје нијанса необичности или страности<sup>91</sup>, али тако да се не наглашава нужно сама вештина онога ко говори; својеврсним онеобичавањем исказа истовремено се постиже и већа прецизност и јасноћа (Аристотел 1997: 248).

Треба напоменути и то да Аристотел истиче да је при употреби метафоре веома важно изабрати појмове који се слажу са предметом (1997: 250), као и умереност, јер дикција заснована само на необичним изразима може бити загонетка (1983: 43), недовољно способна да комуницира са циљаном публиком. Непоштовање ових ограничења може метафори дати и духовит карактер.

Вероватно под утицајем Аристотелове тезе да је поређење метафора (јер је и приликом употребе компарације добијено значење метафорично, упркос коришћењу везника „као” – Аристотел 1997: 260), у римској реторици усталила се дефиниција да је метафора скраћено поређење (Квинтилијан 1967: 262). Тако су Квинтилијанова разматрања о метафори, *најобичнијем и најлепшем тропу*, у великој мери понављање Аристотелог схватања појма. Римски реторичар указује на то да је метафора дар природе јер је *несвесно употребљава и необразована светина*, због чега се добро употребљена метафора увек и нужно истиче будући свима привлачна и лепа (Квинтилијан 1967: 261). Када је реч о функцијама метафоре, Квинтилијан истиче њену сазнајну улогу, јер метафора „*повећава рупоцу говора тим што замјенjuje riječi i pozajmljuje ono*

---

<sup>90</sup> „Metafora se naročito odlikuje jasnoćom, dopadljivošću i neobičnošću, kao i time što se niko pronalazačenju metafora ne može naučiti od drugoga.” (Aristotel 1997: 250). „Veoma je važno umeti se prikladno služiti svakom od pomenutih vrsta, i složenim rečima i tuđicama, a najvažnije kad se pesnik odlikuje u upotrebi metafora. Jer, to se jedino ne može naučiti od drugoga, i to je obeležje genijalnosti, jer umeti nalaziti sjajne metafore znači umeti uvideti sličnost.” (Aristotel 1955: 45).

<sup>91</sup> „[...] therefore it is clear that good composition will have a *foreign air* (an air of novelty, something unusual, above the flatness and monotony of ordinary, vulgar, talk: § 3), that (the art employed in it) may escape detection (pass unobserved, § 4), and that it will be clear and perspicuous [...]” – E. M. Cope. *Commentary on the Rhetoric of Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1877. Dostupno na: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0080%3Abook%3D3%3Achapter%3D2%3Asection%3D6>>. 28. 5. 2018.

čega on nema i, najzad, uspijeva da izvrši vrlo težak zadatak tim što svakoj stvari daje ime” (Kvintilijan 1967: 261). Оваква употреба метафоре условљена је не само потребом да говор буде јаснији и прецизнији, већ и ради уметничких ефеката, ради појачавања или оплемењивања значења: „Многе ствари које су по природи мање пристојне, изречене pametnom metaforom, zvuče oplemenjeno.” (Kvintilijan 1967: 261).

Квинтилијанова типологија метафоре наизглед се разликује од Аристотелове, јер римски реторичар издваја метафоре у којима се ознаке за живо замењују ознакама за живо, неживо за живо и обрнуто, као и неживо за неживо (Kvintilijan 1967: 262). Међутим, оваква подела морала је бити инспирисана Аристотеловим категоријама метафора које иду од рода ка врсти и обратно, јер и Квинтилијанове базичне онтолошке категорије, живо и неживо, заправо јесу ознаке за род. Притом, аутор напомиње да се даља подела метафоре врши с обзиром на врсте, разумно – неразумно, део – целина, при чему је важно да се при подели задржи исти метод (Kvintilijan 1967: 263), односно аналогија. И када је реч о саветима за грађење добре метафоре Квинтилијан остаје у оквирима Аристотелових разматрања: метафора не сме бити ни превелика или премалена за свој предмет, као што не сме бити ни неподесна. Поред тога, честа употреба метафоре производи алегоричан и енигматичан говор, што ствара нејасноће и замара слушаоце (Kvintilijan 1967: 263).

И у средњем веку проблем метафоре не губи на значају, али је са променом епистеме<sup>92</sup> дошло и до преоријентације у конципирању овог појма, па се он тумачи преко аристотеловско-платонистичке, пре него аристотеловске, линије. Тачка дисконтинуитета (али, као што ће се видети, не и радикалног прекида) јасно је обележена новом формацијом објеката у оквиру дискурса о метафори: овај дискурс се сада јавља у оквиру мреже религијско-институционалних инстанци раграничавања, а спецификације се врше с обзиром на дистинкцију душа – тело (платонистичка линија) и питање комуникабилности језичке поруке (условно речено, аристотеловска линија). Из телесно-духовне дихотомије субјекта, на којој инсистира хришћанска традиција, произлази и раскид између мишљења и његове репрезентације, који није био могућ у Аристотеловом онтолошко-епистемолошком схватању метафоре. У том смислу репрезентативно је, а уједно и најутицајније у овој епохи, схватање метафоре код Томе Аквинског. Главни проблем за Аквинског представља чињеница да се метафора, као

---

<sup>92</sup> О појму епистеме као систему наиндивидуалних и неосвешћених знања једне епохе, којима се уређују и валидизују дискурсивне правилности у оквиру ње, видети више у Фуко (1998).

средство које превасходно припада домену поезије, користи и у Светом писму, за изражавање универзалних истина:

Аквински је интелектуалац, следбеник Аристотела и Платона, па врхунце људских интелектуалних достигнућа смешта међу науке. Кроз дискурзивно, логичко резонување наука води јасној и извесној истини; поезија води само мишљењу и опскурном знању кроз материјалне слике. Зашто онда највиша наука не би могла бити изражена у научном облику? Због чега Бог није написао *Сумму* како би човеку обзнанио истину о себи? То је суштина питања за Аквинског. Другим се приговором развија једна од импликација оног првог: ако је Свето писмо требало да истину човеку учини јасном, зашто користи метафоре, уколико су метафоре индиректни начин говорења о нечему те служе само да замраче оно што намеравају да открију? (Shivone, стр. 2).<sup>93 94</sup>

Поред тога што се у Библији универзалне истине преносе у *загонеткама*, проблем за Аквинског представља и чињеница да библијске метафоре користе ентитете из материјалног света место ентитета духовног квалитета. Одговоре на ове проблеме Тома Аквински решава позивајући се на питање публике којој су истине из Светог писма намењене: будући да је бог створио човека као телесно-духовно биће, и начин на који бог комуницира Истину се ослања на средства која су у складу са двојаким човековом природом. Како је људско знање условљено човековом телесношћу (јер је везано за чулност), а божанске истине су намењене свима, логично је и да те истине буду саопштене путем телесних слика. У том смислу метафора представља негативан принцип разумевања, јер се ослања не само на сличност између ствари, већ и на јасну дистинкцију на плану тело – душа. У складу са наведеним, Аквински сматра да и библијски текст има два нивоа: површински ниво који се ослања на материјалну човекову природу, и дубљи слој значења, намењен онима који су тих значења достојни.

Термини поређења у метафорама Светог писма једни према другима се односе на исти начин на који се тело односи према души у људском бићу, начин на који ‘сензибилни објекат’ кореспондира са телом, а ‘духовна’ истина са душом, тајанственом дубљом димензијом људске личности, која се види кроз чула али не путем чула. (Shivone, стр. 3).<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Shivone, Stephen. *Question 1, Article 9: An Analysis of Aquinas's View of Metaphor in Scripture*. Доступно на: <https://walsinghamociety.files.wordpress.com/2011/02/stephen-shivone-aquinas-on-metaphor-2.pdf>. 21.6.2018.

<sup>94</sup> „Thomas is an intellectualist, a follower of Aristotle and Plato, and locates the height of human intellectual achievement in the sciences. Science leads through discursive, logical reasoning to clear and certain truth; poetry leads only to opinion and obscure knowledge through material images. So why should the highest science not be expressed in scientific form? Why did God not write a *Summa* to reveal to man the truth about Himself? That is the nub of the question for Thomas. The second objection develops an implication of the first: if Scripture is intended to make truth clear to man, why does it use metaphors, since metaphors are indirect ways of speaking about something and therefore only serve to obscure what they are intended to reveal?”

<sup>95</sup> „The terms of comparison in the metaphors of Scripture bear the same relationship to each other as the body does to the soul in a human being, the ‘sensible object’ corresponding to the body, and the ‘spiritual truth’ to the soul, to the mysterious deeper dimension of the human person which is seen through the senses but not by the senses.”

Разликовање два плана библијског текста с обзиром на два типа читаоца код Аквинског такође је у складу са схватањем сликарства као Библије за сиромашне, односно необразоване, у развијеном средњем веку. Треба рећи и то да је ослањање на античку традицију код Аквинског видљиво и у начину на који овај аутор решава проблем тога да и Библија и поезија (која је схваћена као нижи облик човекове праксе) користе метафору. Аквински успева да задржи средњевековну хијерархију слободних вештина (*artes liberales*) јер поезији и теологији додељује драстично различите функције: док поезија служи да усхити или пружи уживање, теологија има највише могуће, метафизичке, теолошке циљеве.

У потоњим вековима метафора се тумачи превасходно у духу грчко-римске реторике, односно, у духу аристотеловског схватања овог појма. Главне особености оваквог приступа подразумевају, прво, разумевање метафоре као преноса значења и, друго, њено тумачење као стилске фигуре или фигуре речи. Тек у 20. веку, нарочито од године 1980, већа пажња посвећује се когнитивном аспекту овог феномена, те се метафора више не посматра само као фигура, већ као општи образац мишљења код човека. Сви приступи проблему метафоре у оквиру когнитивне лингвистике подразумевају да је реч о когнитивној операцији која укључује најмање два плана значења или два концептуална домена. Генезу когнитивистичких модела метафоре могуће је пратити од 1936. године, када Ајвор Армстронг Ричардс (Ivor Armstrong Richards) у својој књизи *Филозофија реторике (The Philosophy of Rhetoric)* уводи појмове *tenor (тема)* и *vehicle (преносник)* за означавање основних елемената метафоре, мада је развој идеје могуће пратити, у извесној мери, већ од Аристотела. Ричардсово схватање метафоре у каснијој литератури бива терминолошки (иако не и суштински) преиначено, па се однос између концептуалних домена у оквиру метафоре представља као однос између *извора* (енгл. *source*) и *циља* (енгл. *target*), при чему се под првим појмом подразумева познати концепт, преко којег се врши трансфер значења у други домен, који је носилац мање познатог или апстрактнијег значења. У ранијим моделима метафоре појмовно мапирање између два домена је директно, и у том смислу одговара аристотеловској традицији схватања метафоре.

### 2.2.2. ПОЈМОВНА МЕТАФОРА: ЛЕЈКОФ И ЦОНСОН

Кључни искорак у потврђивању когнитивне лингвистике као ваљане алтернативе генеративним приступима језику начинили су Џорџ Лејкоф и Марк



Џонсон својом књигом *Metaphors we live by* (1980) (*Метафоре наше насушне* или *Метафоре по којима живимо*). Проучавајући метафору као шири когнитивни феномен који се формира на основу чулно-моторичких, емоционалних и интелектуалних искустава индивидуе, аутори се директно супротстављају генеративно-трансформационој парадигми која језик, и метафору, виде као аутономни когнитивни феномен. Овај истраживачки заокрет, означен новим појмом, појмовна (концептуална) метафора (енгл. *conceptual metaphor*), подвлачи то да је метафора концептуална по природи и да представља разумевање једног концептуалног домена помоћу другог концептуалног домена<sup>96</sup>, те да се овај појмовни феномен одражава у језику, али није искључиви резултат наше језичке способности. На овај начин аутори прекидају и са вишемиленијумском праксом да се метафора посматра као језички украс, па, према томе, као предмет реторике, дајући метафори статус базичног когнитивног механизма, којим људска врста организује свој свет и регулише своје понашање: „Појмовна метафора прожима и наше мишљење и наш језик. Тешко је присетити се неког свакидашњег субјективног искуства које се конвенционално не концептуализује помоћу метафоре.” (Лејкоф и Џонсон 2014: 273).<sup>97</sup> Поред тога, Лејкоф и Џонсон корене људског појмовног система везују директно за наше физичко и културолошко искуство, чиме такође прекидају и са вишемиленијумском праксом да се значење посматра као објективно, ситуирано у свету, супротстављајући му филозофску оријентацију искуственог реализма (енгл. *embodied realism*)<sup>98</sup>. Основни појам оваквог приступа значењу јесте појам утеловљења (енгл. *embodiment*). Идеја да се у основи концептуалног система налазе метафоре простијег типа, сензомоторни концепти који су

---

<sup>96</sup> „The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.” (Lakoff & Johnson 1980: 5).

<sup>97</sup> Лејкофово и Џонсоново схватање базичног у вези са појмовном метафором се мењало: док у *Метафорама нашим насушним* тврде да су сви људски концепти у основи метафорични, у каснијим радовима (Lakoff and Turner 1989; Lakoff 1993; Lakoff & Johnson 1999) аутори прихватају то да нису сви језички изрицаји метафорички. Међутим, сложеније концептуализације – језички изрицаји у вези са непосредним искуством – нису могући без метафоризације (дакле, апстрактно мишљење је увек метафорично). У том смислу аутори се налазе на средишњој, натуралистичко-конвенционалистичкој позицији (в. Платон, *Кратил*), јер се метафора, иако не нужна при концептуализацији, разуме као онтолошка база нашег поимања света.

<sup>98</sup> У раним радовима аутори о појмовног метафори мисле у оквирима тзв. искуственог реализма (енгл. *experiential realism*), у оквиру тезе да је наш концептуални систем утеловљен, односно, директно и индиректно заснован на нашим телесним искуствима, те да мисао није атомистичка већ има гешталт особине (Lakoff 1987: xv) . У *Филозофији кроз месо: ум заробљен у телу и његов изазов западној мисли* (1999), аутори инсистирају на синтагми „телом омеђени реализам”, вођени закључцима неких експеримената у домену неуронаука (физиологије ума/мозга), према којима се истоветне зоне неокортекса активирају и када, на пример, померамо руку и када мислимо о руци (Antović 2007: 176–177). Ти резултати указују да се „ljudski mozak ponaša [...] sasvim racionalno pri upotrebi sopstvenih resursa – te koristi ista sredstva za obradu, na primer, fizičkoga kretanja i njegove mentalne reprezentacije” (Antović 2007: 176).

директно утеловљени, полази од препоставке да концептуализација нужно укључује редукцију, сажимање и категоризацију података који долазе од физичког и културолошког искуства:

У њиховом објашњењу од посебног је значаја процес редукције података: сваки сензоромоторни систем поседује знатно више веза него систем који интегрише инпут из различитих сензоромоторних система у свесно субјективно искуство. Стога селективно учење може тећи само од сензоромоторних концепата према апстрактним концептима, а не и обрнуто. Све ово је представљено концептом утеловљености, уз импликацију да она представља оно што се заиста дешава у људском мозгу. (Ritchie 2006: 38).<sup>99</sup>

Средишњи проблем везан за појмовну метафору јесте процес пресликавања између појмовних домена, изворног (енгл. *source domain*) и циљног (енгл. *target domain*): изворни домен садржи већ познати појам (углавном је у питању неки конкретнији појам који долази из чулно-моторичког искуства) на основу којег се *разуме* мање познати појам из циљног домена (углавном је у питању појам апстрактнијег типа, који долази из субјективног искуства). Притом, појмовна метафора је једнострана и једносмерна: њоме се осветљава само једна страна апстрактног појма, али не и друге њене стране (отуда велики број метафора за један исти апстрактни појам); метафорички процес типично иде од конкретног домена ка апстрактном, а не обрнуто, због чега постоје типични изворни и циљни домени (Kovacs 2002: 16–20; Kličovac 2004: 15, 17)<sup>100</sup>. Једносмерност појмовне метафоре упућује на њену главну еволутивну функцију: она треба да нам помогне да трансцендирамо чулно и досегнемо апстрактно, управо оно што је створило *Homo sapiens* (према: Antović 2007: 159).

Популаризацији теорије појмовне метафоре у ширим научним круговима крајем осамдесетих година 20. века највише је допринела чињеница да се овом теоријом може објаснити систематичност при употреби метафора у једном језику, могућност да се више метафоричких израза подведу под исто семантичко поље. На пример, у литератури се често наводи појмовна метафора РАСПРАВА ЈЕ РАТ, присутна у реченицама попут „она *побеђује/зуби* у расправи”, „*напала је слабу тачку* моје аргументације”, „твоји аргументи су *неодбрањиви*”, „овим аргументом је *погодила мету*”, и слично. У свим наведеним примерима расправа се концептуализује као рат, односно, користи се

---

<sup>99</sup> „Of particular importance in their explanation is the process of data reduction: each sensorimotor system has far more connections than the system that integrates input from various sensorimotor systems into conscious subjective experience. Hence, recruitment learning can flow only from sensorimotor concepts to abstract concepts, and not the reverse. All of this is presented within the concept of embodiment, with the implication that it describes what actually occurs within a human brain.”

<sup>100</sup> Основни извор за концептуализацију је људско тело. Поред људског тела, типични изворни домени су: здравље и болест, животиње, биљке, зграде, машине и алатке, игре и спорт, новац и посао, храна и кување, топлота и хладноћа, светлост и тама, силе, кретање и смрт (нав. према Kličovac 2004: 17).

метафора у којој је изворни домен *рат*, а циљни домен *расправа*. То не значи само да ми расправу разумемо у терминима рата, него и да су наше емоције и понашање у вези са расправом донекле уоквирене појмом рата.<sup>101102</sup> Овакав закључак је непроблематичан уколико се као тачна прихвати конструктивистичка теза о културолошкој условљености емоција<sup>103</sup> – нарочито у вези са концептима који су усвојени културом, попут концепата расправе или рата. Да ли се, међутим, иста теза може применити и у вези са емоцијама које су „базичније”, попут емоција љубави или беса (ЉУБАВ ЈЕ ТОПЛОТА, ЉУБАВ ЈЕ ФИЗИЧКА БЛИЗИНА, ЉУБАВ ЈЕ ПУТОВАЊЕ; БЕС ЈЕ ВРЕЛА ТЕЧНОСТ У ПОСУДИ)? Барсалоу (Barsalou 1999) сматра да апстрактни, али у искуству утемељени, концепти попут љубави и беса морају, поред метафоричких репрезентација које играју важну улогу у елаборацији и конструисању апстрактних концепата, имати и директну репрезентацију у нашем когнитивном систему јер „конкретан домен не може бити систематски мапиран у апстрактни домен који нема садржај” (Barsalou 1999: 600) [„A concrete domain cannot be mapped systematically into an abstract domain that has no content.”]. Према Барсалоу, неметафоричка репрезентација апстрактног домена је неопходна из два разлога: прво, она конституише најосновније разумевање тог домена (концептуализација БЕСА КАО ВРЕЛЕ ТЕЧНОСТИ У ПОСУДИ не садржи све што знамо и разумемо о бесу); друго, директна репрезентација апстрактног домена је неопходна како би водила мапирање конкретног искуства у апстрактни домен (Barsalou 1999: 600). Сходно томе, његова је теза да наше разумевање концепата преко

---

<sup>101</sup> Битно је подвући то да „[m]етафора није само у реџима које употребљавамо – она је у самом нашем појму расправе. Појам рата, дакле, структурира наше *разумевање* појма расправе, наше *понашање* у њој и, најзад, ми о расправимо *говоримо* користећу речи које се у *svom osnovnom značenju* [подвукла О. М.] односе на рат.” (Кликовач 2004: 12). Овде, међутим, треба бити опрезан: о појму расправе могуће је говорити и путем изрицаја који нису мотивисани појмом рата (нпр. *Конструктивном расправом дошли смо до жељеног циља*), јер „метафора *motivise* али и не *uslovljava* jezičke izričaje” (Antović 2007: 173), што значи и да доживљај расправе није у потпуности детерминисан појмом рата, иако може бити обогаћен путем потоњег појма (метафоричком екстензијом). Осим тога, ако дату појмовну метафору разумемо у терминима синтагматских и парадигматских односа (Jakobson 1956), појам рата бисмо везали за парадигматску осу, односно могли бисмо га схватити као облик интертекстуалне позајмице која уопште не мора бити окидач за емоције које се обично везују за рат.

<sup>102</sup> Ова теза ће у теорији менталних простора Жила Фоконијеа (1985) добити своју разраду у вези са фокусом и тачком гледишта: концептуални домен из којег се приступа другим доменима јесте тачка гледишта, а фокус је домен у којем се формира значење.

<sup>103</sup> Емоције су „ситуиране у сложеној мрежи стимулуса, понашања и осталих когнитивних стања [...] заједничке залихе емоционалних одговора посредоване су културолошки специфичним процесима учења [...] Свака култура и супкултура поседује сопствену емотиологију, оквир за концептуализовање емоција, њених узрока и начина на који ће их учесници дискурсне ситуације вероватно испољити.” (Herman 2013) [„situated in a complex network of stimuli, behavior, and other cognitive states. [...] the shared stock of emotional responses is mediated by culturally specific learning processes [...] Every culture and subculture has an emotionology, which is a framework for conceptualizing emotions, their causes, and how participants in discourse are likely to display them.”].

метафора увек мора бити повезано са директним сензомоторичким и/или проприоцептивним и интроспективним искуствима, иако та веза не може увек бити освешћена. И Лејкоф и Џонсон у каснијим радовима (Lakoff & Turner 1989; Lakoff 1993; Lakoff & Johnson 1999) одустају од првобитне (помало лакановске – у основи логоцентристичке!) тврдње да је наш целокупни концептуални систем метафоричан – у супротном остајемо са парадоксом да је и поменута тврдња метафорична.

Постоји неколико основних проблема у вези са датим одређењем појмовне метафоре: шта је неуролошка база постојања појмовне метафоре као когнитивног механизма; због чега теорија не може да предвиди могуће метафоричне изразе у природном језику на основу једне општије појмовне метафоре; како настају метафоре сложенијег типа; како објаснити то што неке појмовне метафоре садрже елементе који не постоје ни у изворном, ни у циљном домену; на крају, због чега неке концептуалне метафоре могу бити, једнако успешно, формулисане на другачији начин (на пример, метафори РАСПРАВА ЈЕ РАТ одговарају и метафоре РАСПРАВА ЈЕ БОКС или РАСПРАВА ЈЕ ШАХ – а игре бокса и шаха су искуства која су многим од нас, на срећу, блискија од искустава рата).

Лејкоф и Џонсон су неке од ових проблема прилично успешно адресирали у својој обједињеној теорији појмовне метафоре, изложеној у књизи *Philosophy in the flesh* (1999) (*Филозофија од крви и меса*), уз напомену да ова нова теорија сада има претензије да буде теорија ума, а не само теорија метафоре. Сама теорија састоји се из четири дела – теорије стопљености Кристофера Џонсона (Johnson 1996), теорије примарне метафоре Џозефа Грејдија (Grady 1997), неуронске теорије метафоре Сринија Нарајанана (Narayanan 1997), теорије појмовног сажимања Жила Фоконијеа и Марка Тарнера. Основна идеја је та да су комплексне метафоре молекуларног типа, тј. састављене од више мањих, једноставнијих метафора, тзв. *примарних метафора* (енгл. *primary metaphor*), међусобно повезаних вишеструким пресликавањима. Једно од ограничења процеса појмовне метафоре јесте то да су појмовна пресликавања увек једносмерна, што је резултат тога што образовање примарних метафора на неуронском нивоу у најраној фази тече у само једном смеру, и зато што процес учења подразумева понављање истог типа активације неурона. Прва људска искуства су стопљена (тзв. фаза стопљености или конфлације), што значи да беба не може одвојити своја чулно-моторичка искуства од искустава другог типа. У овој фази успостављају се везе између искустава која се јављају заједно (на пример, искуство топлоте се повезује са искуствима физичке блискости, заштите, љубави), при чему неуронске везе, које се том

приликом активирају, јачају како се дата искуства понављају. Услед понављане активације одговарајућих група неурона (дакле, уколико за такво понављање постоји подстицај из спољашње средине, у физичком и културолошком искуству) тежине синапси се повећавају, све док се не створе сталне везе.<sup>104</sup> Овако формиране корелације између чулно-моторног и других типова искустава представљају базу за изградњу примарних метафора, које то постају у следећом стадијуму учења код детета, фази разлучивања (диференцијације), када се домени који су претходно били стопљени раздвајају на метафорички изворни и циљни домен.<sup>105</sup> Формирање примарних метафора може се описати као процес појмовног сажимања (фаза метафоризације), при чему треба нагласити да је овај процес несвестан и аутоматски и да није, као у случају сложених метафора, резултат „свесног вишефазног процеса тумачења”, него „ствар непосредног појмовног пресликавања путем неуронских веза” (Лејкоф и Џонсон 2014: 277, 288). Примарне метафоре су интринстички смислене због своје повезаности са утеловљеним искуством (и физичким и друштвеним) (Ritchie 2006: 38). Будући да представљају менталне слике и спацијално-моторичке схеме, примарне метафоре могу добити своју артикулацију у језику (на пример, метафора ПРИВРЖЕНОСТ ЈЕ ТОПЛОТА: „Топло су ме дочекали”; „Њен говор је изазвао *топли* аплауз”; „*Грејала* га је њена љубав”, „Имамо врло топао однос”), или могу бити изражене другим, нејезичким средствима (на пример, загрљај у европским културама представља гест којим се изражава приврженост). Овакве породице метафора представљају површинске манифестације концептуалних веза које су у њиховој основи (Ritchie 2006: 31).

Немогућност теорије да предвиди све могуће актуелизације једне концептуалне метафоре у неком природном језику успешно је разрешио Џорџ Лејкоф (1993) својом

---

<sup>104</sup> Ричи (Ritchie 2006: 37–38, 54–55) напомиње да су се допуњеним моделом концептуалне метафоре Џонсон и Лејкоф удаљили од тезе о утеловљењу, будући да тај модел граде на Нарајанановој неуронској теорији метафоре. Наиме, ова потоња теорија припада теоријама ума о неуронским везама, теоријама које припадају домену вештачке интелигенције и које се односе на иделизоване рачунарске моделе који за циљ имају остварење сложених редукција података и анализе задатака. Као такве, оне стоје спрам теорија ума о синаптичким везама, које се баве стварним синаптичким везама између неурона. Ричи напомиње да већина допуна првобитног модела (Грејдијева теорија о примарним и сложеним метафорама, Нарајананов модел неуронских мрежа, Фоконијеова и Тарнерова теорија појмовног сажимања) изневерава овај модел, будући да се у њима трага за могућностима формализације базичних закључака у њему, али у оквирима амодалних теорија, а не у складу са тезом о утеловљености ума. На пример, у овом тренутку још увек имамо врло мало података који би потврдили то да Нарајананов модел заиста одговара процесима везаним за стварне неуронске мреже.

<sup>105</sup> У складу са тим може се закључити да су когнитивисти под јаким утицајем бихејвиористичких теорија, јер су за грађење категорија довољни гештalt принципи (где је гештalt, према Лејкофу, схваћен као скуп особина које се јављају на истом месту у истом тренутку – 1987: 70): основни концепти су недељиви на мање концепте, а највећи број метафора произлази из стапања прототипских особина (у смислу о којем о прототипичности говори Елинор Рош) (Антовић 2007: 160).

хипотезом о инваријантности.<sup>106</sup> У питању су два ограничења у вези са грађењем метафора: мапирања између домена не могу се вршити на основном нивоу неке категорије, него само на суперординираном; топологија (сликовносхематска структура) изворног и циљног домена мора бити иста. Пресликавања на суперординираном нивоу повећавају могућност мапирања богатих појмовних структура од изворног ка циљном домену, будући да дозвољавају и многе инстанце везане за основни ниво, које су (по дефиницији) богате информацијама (Lakoff 1993: 212). Принцип инваријантности ограничава сликовносхематску структуру и изворног и циљног домена (у том смислу се овај принцип може схватити као реверзибилан<sup>107</sup>), што гарантује да ће се „циљ” мапирати у „циљ”, „путања” у „путању”, „унутрашњост” у „унутрашњост”.

Сложене метафоре граде се на основу примарних метафора, јер се кроз процес раног учења успостављају трајне структуре закључивања. То значи да чулно-моторичко искуство увек, директно или индиректно, структурира друге типове искуства и сложене типове метафора, као и то да метафора заиста јесте „jedan od organizacionih principa čovekog pojmavnog sistema” (Klikovac 2004: 11)<sup>108</sup>. Узмимо у разматрање сложену

---

<sup>106</sup> „Svakako, iako na osnovu korpusa konkretnog jezika možemo da induktivno izvučemo metafore, suprotan proces je težak: dedukcija neće uvek da bude moguća. Autori priznaju da pri izgradnji metaforičnih iskaza postoje određena ograničenja, da metafore moraju da budu *inertno koherentne*, te da one moraju da istovremeno *otkrivaju* i *sakrivaju* deo i jednog i drugog koncepta (Lakoff and Johnson 1980: 87–97). Koncepte možemo da definišemo na osnovu njihovih *interakcionih osobina*, ali nikada ne možemo sa sigurnošću da predvidimo metafore koje oni realizuju. Sa druge strane, same metafore sigurno motivišu koherentne i sistematične odnose između konceptata. [...] No, čini se da su kritičari, metaforom rečeno, promašili metu: Lejkof i Džonson nisu tvrdili da svaki izričaj koji aktuelizuje odgovarajuće koncepte mora da se uklopi u konceptualnu metaforu, već samo da konceptualna metafora predstavlja osnovu za veliki broj izričaja sa odgovarajućim konceptima. [...] Razlika je suštinska, i posledica je osnovne teze: metafore su misli, a jezik je njihova (ne uvek savršena) aktuelizacija.” (Antović 2007: 161). Наравно, теза да су метафоре мисли које се актуелизују језиком представља анахронизам предлакановског типа: дихотомија мисао – језик оставља нас пред питањем шта је, на неуролошком нивоу, мисао. Наравно, овај изричај можемо једноставно посматрати као несавршену језичку актуелизацију.

<sup>107</sup> „О принципу инваријантности треба мислити у терминима ограничења над фиксираним кореспонденцијама: уколико посматрамо постојеће кореспонденције, видећемо да принцип важи: унутрашњост изворног домена одговара унутрашњости циљног домена; спољашњост изворног домена одговара спољашњости циљног домена, и тако даље. Као последица, испоставиће се да сликовносхематске структуре циљног домена не смеју бити нарушене: не можемо пронаћи случајеве у којима је унутрашњост изворног домена мапирана у спољашњост циљног домена, као и случајеве у којима је спољашњост изворног домена мапирана у путању циљног домена. То се једноставно не дешава.” (Lakoff 1993: 215). [„One should instead think of the Invariance Principle in terms of constraints on fixed correspondences: if one looks at the existing correspondences, one will see that the Invariance Principle holds: source domain interiors correspond to target domain interiors; source domain exteriors correspond to target domain exteriors, and so forth. As a consequence it will turn out that the image-schematic structure of the target domain cannot be violated: One cannot find cases where a source domain interior is mapped onto a target domain exterior, or where a source domain exterior is mapped onto a target domain path. This simply does not happen.”].

<sup>108</sup> Уп. „Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.” (Lakoff & Johnson 1980: 3). „Conceptual systems are pluralistic, not monolithic.

појмовну метафору ЖИВОТ ЈЕ СВРСИСХОДНО ПУТОВАЊЕ, често навођену у когнитивнолингвистичкој литератури (Лејкоф и Џонсон 2014: 291–293). Изворни домен у овој метафори је *путовање*, појам који познајемо на основу свакидашњег (културолошког) знања о путовањима: путовање подразумева планирање руте којом ће се стићи до одредишта, и друге видове планирања и опремања; током путовања можемо наићи на препреке, па их треба предвидети; разборит путник треба имати план путовања који показује на ком месту би требало да је у једном тренутку, а шта је његово следеће одредиште; увек треба знати где смо и куда идемо даље. У складу са тим, о неким људима можемо говорити као о „изгубљенима”, „без јасног правца у животу”, „онима који су превазишли многе препреке на путу”, „онима који превише журе/касне у животу”, а за радну биографију користимо и појам *curriculum vitae*, односно, „ток живота”. Сложена метафора ЛУБАВ ЈЕ ПУТОВАЊЕ представља бленд двеју примарних метафора, ЦИЉ ЈЕ ОДРЕДИШТЕ И АКТИВНОСТ ЈЕ КРЕТАЊЕ, при чему се, у комбинацији са чињеницом да је путовање кретање од једног до другог одредишта заредом, долази до следећих метафоричких пресликавања, којима се добијају четири сложеније подметафоре: СВРСИСХОДАН ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ (ПУТОВАЊЕ → СВРСИСХОДАН ЖИВОТ), ОСОБА КОЈА ЖИВИ ЈЕ ПУТНИК (ПУТНИК → ОСОБА КОЈА ЖИВИ), ЖИВОТНИ ЦИЉЕВИ СУ ОДРЕДИШТА (ОДРЕДИШТА → ЖИВОТНИ ЦИЉЕВИ), ЖИВОТНИ ПЛАН ЈЕ ПЛАН ПУТОВАЊА (ПЛАН ПУТОВАЊА → ЖИВОТНИ ПЛАН). Јако је битно нагласити то да ова пресликавања нису редна, како су овде приказана, већ паралелна, што долази од паралелних веза и паралелног одвијања неуронске активности.<sup>109</sup> Осим тога, сложене метафоре могу бити искоришћене за грађење још сложенијих метафора (на пример, преко метафоре ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ може се објаснити метафора ЛУБАВ ЈЕ ПУТОВАЊЕ), а ове метафоре се могу даље елаборирати тако да се изграде сасвим иновативне метафоре, као у стиху „Возимо се брзом траком на аутопуту љубави” (Лејкоф и Џонсон 2014: 294–298), а све из разлога што су у основи свих типова метафора исти типови пресликавања.<sup>110</sup> Притом, употреба примарних метафора у једној култури обично је кохерентна: одступања од истих обично представљају метафоричке екстензије морфолошког типа (на основу

---

Typically, abstract concepts are defined by multiple conceptual metaphors, which are often inconsistent with each other.” (Lakoff & Johnson 1999: 77).

<sup>109</sup> „Свако пресликавање је прилично ограничено: мали део појмовне структуре у изворном домену се пресликава на подједнако мали део појмовне структуре у циљном домену. За један тако богат и важан домен искуства као што је љубав, само једно појмовно пресликавање није довољно да бисмо расуђивали и говорили о искуству љубави у целини. Потребно је више појмовних пресликавања.” (Лејкоф и Џонсон 2014: 301–302).

<sup>110</sup> „[...] this mixing of metaphors only works when the entailments are consistent, or at least complementary, and not contradictory.” (Ritchie 2006: 32).

визуелне сличности – *нога стола* или *столице*; оријентације – *подножје планине*; функционалности – *глава породице*) или су уско ограничене на једну друштвену групу и контекст; у неким случајевима, примарне метафоре дозвољавају врло слободне елаборације (на пример, метафора ИДЕЈЕ СУ ОБЈЕКТИ – „Разбацује се идејама”, „Разбила сам ту идеју на ситне делове”, „Та идеја се залепила за мене”) (в. Ritchie 2006: 41–43).

Једна од важних примедби на рачун теорије појмовне метафоре односи се на то да неке сложене метафоре могу интерпретирати на више начина, преко више метафора простијег типа (Varvaеke & Kennedy 1996). На пример, метафора ЖИВОТ ЈЕ СВРСИСХОДНО ПУТОВАЊЕ не мора нужно бити резултат комбинације горе поменутих примарних метафора, већ може бити утемељена у искуству на другачије начине. Већина путовања се преузима са неким разлогом, а активности попут венчања, формалног образовања и других видова кључних „прелаза” у животу често укључују путовања, дужа или краћа. Ова метафора може исто тако бити утеловљена у неким другим праксама и наративима, световним и религиозним: муслиманском хаџилуку, хришћанском ходочашћу, Керуаковом роману *На путу*, и слично (Ritchie 2006: 52–53). Метафора РАСПРАВА ЈЕ РАТ може бити протумачена у терминима „процеса који се одвија по одређеном реду”, што значи да више таквих процеса могу једнако бити основ за концептуализацију исте метафоре – на пример, метафора може гласити и РАСПРАВА ЈЕ ШАХ, РАСПРАВА ЈЕ БОКС. То што пуно деце не разуме концепт рата, те да метафору зато вероватно усваја преко других искустава/појмовних метафора, представља јак аргумент у прилог овој тврдњи (Varvaеke & Kennedy 1996: 276). Осим тога, многе тактике које Лејкоф и Џонсон помињу у вези са свађом, попут застрашивања, претње, увреде, за већину су више везане за међуљудски, *један-на-један* конфликт него за оружане сукобе, а неке друге „тактике” свађања, попут избегавања проблема или ласкања, у себи уопште и не садрже елементе физичког насиља (Ritchie 2006: 46). Лејкоф, међутим, врло успешно разрешава претходно изложене замерке: пресликавања између домена зависе од мотивације, од тренутног чина комуникације; даље, категорије основног нивоа, попут бокса или шаха, нису добра основа за метафоре јер су у питању категорије основног нивоа (Lakoff 1993: 210 – према: Antović 2007: 173).

До данашњег дана у стручној је литератури уочено на стотине појмовних метафора, од којих су многе кроскултуралног типа. Поред поделе на метафоре основног и генеричког нивоа, као и просте и сложене, појмовне метафоре се такође деле и на онтолошке, оријентационе, садржинске и персонификационе метафоре (Antović 2007: 159). Преко онтолошких или материјалних метафора „*dogadjaji, aktivnosti, emocije, ideje*



itd. dobijaju ontološki status – vidimo ih kao entitete ili kao supstance” (нпр. БЕС ЈЕ ВРЕЛА ТЕЧНОСТ; ИНФЛАЦИЈА ЈЕ ЕНТИТЕТ; ИНФЛАЦИЈА ЈЕ ПРОТИВНИК); оријентационе метафоре потичу из наше просторне оријентације (нпр. СРЕЋА ЈЕ ГОРЕ; ДОБРО ЈЕ ГОРЕ; БОЛЕСТ ЈЕ ДОЛЕ); садржинске метафоре (нпр. ВИДНО ПОЉЕ ЈЕ ПОСУДА); персонификационе метафоре, у које спадају и метонимије (које носе каузалну, а не аналошку везу) (Klikovac 2004: 22–24, Antović 2007: 159). Лејкоф и Џонсон такође расправљају о сликовним метафорама, где се не пресликавају појмови, већ конвенционалне слике, као у стиху Андреа Бретона, „Моја жена... чији је струк пешчани сат” (Klikovac 2004: 24). Могућност пресликавања једне слике у другу долази од тога што оне имају гештALT структуру и одређене, раздвојене атрибуте. Међутим, треба напоменути да горе дати стих пре илуструје појаву појмовног сажимања, те да је сувишно правити дистинкцију између метафора у којима се пресликавају појмови или слике, због тога што, сасвим извесно, у опсег когнитивног оквира и улазе менталне слике. Недавно је Золтан Кевечеш (Kövecses 2017) указао на терминолошку и теоријску збрку у оквиру теорије појмовне метафоре, као последице неслагања у погледу тога које концептуалне структуре (когнитивни домен, когнитивни оквир, когнитивни модел, идеализовани когнитивни модел, сцена, схема, сценарио, сликовна схема) учествују у грађењу појмовне метафоре. Проблем дате појмовно-теоријске неусаглашености у директној је вези са горе представљеном таксономијом, која такође укључује концептуалне структуре различитих нивоа, те типове пресликавања. Кевечеш предлаже да појмовне метафоре схватимо као когнитивне феномене који „истовремено укључују концептуалне структуре, или јединице, на четири нивоа схематичности: нивоу сликовних схема, нивоу когнитивних домена, нивоу когнитивних оквира и нивоу менталних простора”<sup>111</sup>. Ауторово решење, именовано као „вишестепо схватање појмовне метафоре” (енгл. *multi-level view of conceptual metaphor*), упућује на то да се расправа о појмовној метафори може равноправно везивати за било који од датих нивоа, односно да ниједан ниво анализе не може бити издвојен као једини коректан.

### 2.2.3. ПОЈМОВНО САЖИМАЊЕ

#### 2.2.3.1. ОСНОВНИ МОДЕЛ КОНЦЕПТУАЛНЕ МЕТАФОРЕ: ФОКОНИЈЕ И ТАРНЕР

---

<sup>111</sup> „I propose that conceptual metaphors simultaneously involve conceptual structures, or units, on four levels of schematicity: the level of image schemas, the level of domains, the level of frames, and the level of mental spaces.”

Један од најутицајнијих модела метафоре данас јесте теорија појмовног (концептуалног) сажимања (интеграције) (енгл. *conceptual integration theory*) Жила Фоконијеа и Марка Тарнера (Fauconnier & Turner 1995, 1998, 2002). Утицај који модел има у когнитивистичким дисциплинама, где се данас већ помало пословично користи, долази од елегантности саме теорије<sup>112</sup>, чињенице да она метафору схвата у најширем значењу, у широком распону случајева преноса значења између менталних домена. У том смислу појмовно сажимање се види као једно од основних когнитивних операција, поред уоквиравања и категоризације, и с тим у вези аутори модел представљају као *начин на који мислимо*. Теорија има амбицију да објасни огроман спектар семантичких и прагматичких феномена, укључујући ту, поред метафоре, и контрачињенице, хипотезе, сарказме, хиперболе, хумор итд.

Према овој теорији, модел метафоре јесте динамична и отворена мрежа састављена од неколико концептуалних домена, а пројекција између менталних субструктура типично укључује појмовно обједињавање. Појмовно сажимање се не види као прост композициони алгоритамски процес, него као динамична когнитивна операција условљена контекстом, али истовремено и као једнообразни систем или структура (Фоконије и Тарнер 2014: 341–342). Главна улога појмовног сажимања јесте стварање бленда по мери човека, подвођење ствари под људску меру (Фоконије и Тарнер 2014: 381), што имплицира и еволуциони значај овог когнитивног процеса. Као посебни циљеви у оквиру основне функције датог процеса, Тарнер и Фоконије издвајају следеће: сажети оно што је распршено; постићи општи увид; појачати пресудно важне односе; смишљати причу; ићи од многог ка једном (Фоконије и Тарнер 2014: 381).

За разлику од традиционалних типова модела метафоре, према којима се пренос значења у метафори одиграва између два домена, модел појмовног сажимања претпоставља вишеструка мапирања између најмање четири менталне структуре. Дате структуре, као минималне јединице когнитивне организације, означене су као ментални простори (енгл. *mental space*; појам је увео Жил Фоконије – в. Fauconnier 1985, 1994) и дефинисани као привремени, делимични, мали појмовни пакети информација, који се стварају док мислимо и говоримо ради непосредног разумевања и деловања,

---

<sup>112</sup> „[...] теорија је описивана као ‘теорија онлајн конструкције значења’ (Coulson and Oakley 2000: 175), а ‘блендери’ су тежили томе да пажњу усмере на (теоријски) процесе који се одигравају у реалном времену, што дозвољава одређеној концептуализацији да настане и буде разумљива [...]” (Grady 2005: 1598). [„theory has been described as a ‘theory of online meaning construction’ (Coulson and Oakley 2000: 175), and ‘blenders’ have tended to focus attention on the (theoretically) real-time processes which allow a particular conceptualization to arise and to be comprehensible”].

структурирани на основу когнитивних оквира и модела<sup>113</sup> (Фоконије и Тарнер 2014: 343), односно, на основу контекстуалних информација и позадинског знања које има говорник/реципијент (Coulson 2001: 122). Будући да базу модела представљају делимичне репрезентационе структуре, њиме се прилично успешно могу објаснити варијације у конструкцији значења с обзиром на промене у контексту, као и сасвим нове концептуализације, укључујући чињеницу да интерлокутори често са лакоћом могу да нове концепте реконструишу и даље разрађују. То је и важна предност ове теорије у односу на теорију појмовне метафоре, која се махом бави стабилним и систематичним везама између два концептуална домена, приказујући однос значења у метафори једнострано и линеарно (Grady et al. 1999: 101), због чега и има проблем са објашњавањем богатијих концептуализација (в. Lakoff and Johnson 1999).

Основни модел метафоре код Фоконијеа и Тарнера замишљен је као мрежа састављена од улазних простора или инпута (који могу бити схваћени као изворни и циљни домен у теорији метафоре И. А. Ричардса), генеричког простора у који се пресликавају заједнички елементи из инпута, и сажети простор, бленд или амалгам, који представља квалитативно нову структуру у односу на инпуте и генерички простор. Између наведених елемената одигравају се делимична пресликавања (пројекције које су селективне и које се одигравају с обзиром на принцип оптималности и специфичне циљеве за дату мрежу) која могу тећи у свим правцима, што је основ могућности елаборације бленда или његове разраде. Треба напоменути да је стапање у амалгам динамични процес који се у оквиру једне мреже може одиграти више пута. Однос између инпута је заснован на пресликавању *парњака* (енгл. *counterparts*)<sup>114</sup> унутар њих, а означен је преко тзв. виталних или основних веза (*vital relations, vital conceptual relations*).<sup>115</sup> Аутори разликују петнаест виталних појмовних веза. То су: промена (енгл.

---

<sup>113</sup> Могуће је повући паралелу између менталних простора из теорије појмовног сажимања и појмовних домена из теорије концептуалне метафоре у смислу да ментални простори зависе од домена (као стабилних и систематизованих менталних структура) јер представљају посебне сценарије структуриране путем домена (Grady et al. 1999: 102).

<sup>114</sup> Елементи менталних простора представљају све ентитете диксурзивне ситуације, а међусобно су у оквиру простора повезани једноставним фрејмовима (Coulson & Oakley 2005: 1513). Оптимална, најекономичнија ситуација подразумева да између свих елемената менталних простора постоје мапирања (да сви елементи инпута представљају парњаке у мрежи), али то не мора нужно бити случај. Интерлокутор информације у бленду енкодира тако што детектује оне информације које су релевантне за дати дискурс, распоређује их у менталне просторе мреже и успоставља различите врсте кореспонденција између одговарајућих елемената инпута и бленда.

<sup>115</sup> У питању су тзв. спољашње виталне везе (енгл. *outer-space relations*), којима се повезују парњаци између инпута као и ментални простори мреже уопште. Поред тога, моделом се уводи и појам унутрашњих веза (енгл. *inner-space relations*), којима се означавају релације елемената унутар појединачних менталних простора. Квалитет ових веза може да се мења, тј. спољашње везе могу постати унутрашње и обратно.

*change*), идентитет, време, простор, узрок – последица, део – целина, репрезентација, улога – вредност (енгл. *role – value*), аналогија, дисаналогија, особина (енгл. *property*), сличност, категорија, интенционалност, јединственост (енгл. *uniqueness*). Могућност реферисања на један ментални простор путем другог менталног простора (где један ментални простор може бити „окидач” за активирање другог простора), дакле и могућност мапирања уопште, означен је као принцип приступачности или принцип идентификације (енгл. *access principle, identification principle* – Fausconnier 1994).

Једна од вредности теорије менталних простора је та што објашњава како адресат може енкодирати информацију на референцијалном нивоу делећи је на концепте релевантне за различите аспекте сценарија [...] Међутим, дељењем информације овај метод такође ствара потребу за праћењем веза које постоје између парњака и релација представљених у различитим менталним просторима. Као последица тога појам мапирања између менталних простора централни је и за теорију менталних простора и за теорију појмовног мапирања. Мапирање или веза између менталних простора представља схватање према којем објекат или елемент једног менталног простора кореспондира са објектом или елементом другог менталног простора. (Coulson & Oakley 2005: 1513).<sup>116</sup>

Виталне везе се могу описати као принципи путем којих се сажимају или компресују сложени односи између парњака улазних простора како би се креирала стабилнија амалгамска структура. Два инпута не могу да се повежу и сажму уколико не постоји бар једна веза између парњака која учвршћује и води комбиновање различитих елемената мреже у простије конфигурације унутар бленда (Grady 2005: 1603). Природа веза између менталних простора одређена је организујућом структуром самих улазних простора, које се у процесу мапирања између менталних простора поједностављују (задржавају се само они односи између елемената који су релевантни за специфични контекст, дакле и циљ дате дискурсне ситуације), било да се узимају у обзир делимичне топологије улазних простора или се топологија једног од инпута потискује. Дакле, појмовно сажимање је готово увек асиметричан процес<sup>117</sup> чији ток у огромној мери зависи од локалног контекста, и то не искључиво језичког контекста<sup>118</sup>.

Мапирање између улазних простора је ограничено генеричким простором, јер се у сваком тренутку грађења бленда генерички простор пресликава на сваки од инпута.

---

<sup>116</sup> „One virtue of mental space theory is that it explains how the addressee might encode information at the referential level by dividing it into concepts relevant to different aspects of the scenario [...] By partitioning the information, however, this method also creates a need to keep track of the relationships that exist between counterpart elements and relations represented in different mental spaces. Consequently, the notion of mappings between mental spaces is a central component of both mental space theory and the theory of conceptual blending. A mapping, or mental space connection, is the understanding that an object or element in one mental space corresponds to an object or element in another.”

<sup>117</sup> Однос каузалности, на пример, не подразумева асиметричност већ реципрочност, осим ако расправу не пренесемо на поље физике и вежемо за појам ентропије.

<sup>118</sup> В. Coulson 2001, поглавље насловљено са *Models of sentential integration*.

Новонастала структура, бленд, настаје на основу селективне пројекције елемената из инпута, и то посредно, преко генеричког простора; реч је о квалитативно новој структури јер она *нужно* садржи нове елементе и/или односе (међуструктура, енгл. *emergent structure*). Сажети простор постоји захваљујући трима операцијама: композицији (*composition*), употпуњавању (*completion*) и разради (*elaboration*). Композиција представља повезивање елемената различитих менталних простора и њихову пројекцију у бленд; елаборација представља употпуњавање амалгама и његову даљу разраду путем менталне симулације, по принципима и логици која важи у амалгаму; употпуњавање је процес близак претходном, а односи се на употпуњавање бленда допунским структурама или позадинским знањем из дугорочне меморије.<sup>119</sup> Елаборација, односно ментална симулација ситуације/догађаја из бленда, условно може ићи у недоглед (Fauconnier & Turner 1998: 350, Coulson 2001: 122). Ментална се симулација може одиграти у више праваца: будући да амалгам остаје спојен са инпутима, структурна својства амалгама се могу повратно пресликати на улазне просторе.

Узмимо, ради илустрације, „дебату са Кантом”, познати пример ауторâ (Фоконије и Тарнер 2014: 351–353):

Тврдим да је разум способност која се сама развија. Кант се не слаже са мном по овом питању. Он каже да је разум урођен, а ја одговарам да је то позивање на став који тек треба доказати, на шта он у *Критици* чистог ума узвраћа да само урођене идеје имају моћ. А ја на то кажем: шта је са селекцијом неуронских група? Он нема одговор.

Овакав модел појмовног амалгама дебате толико је конвенционализован да се готово и не примећује његова изузетност (Фоконије и Тарнер 2014: 352), у смислу сложености когнитивних задатака постављених пред колокутора. Појмовни амалгам који, очито, колокутор ствара са лакоћом, комбинује сценарио/ментални простор у којем Кант размишља и пише, са другим менталним простором у којем савремени филозоф износи неке тврдње, и употпуњује се когнитивним оквиром за дебату, који не постоји ни у једном од улазних простора и који мотивише и обједињује читаву структуру. Амалгамски простор, дакле, садржи, као агенсе, и Канта и савременог

---

<sup>119</sup> „Употпуњавање је образац завршавања који се појављује онда када структура пројектована из инпута одговара информацијама из дугорочне меморије [...] Употпуњавање је блиско повезано са разрадом [...] Формално посматрано, елаборација укључује исту врсту појмовног сажимања као и употпуњавање, стварајући нову структуру у бленду као одговор на стапање информација.” (Coulson 2001: 122). – „*Completion* is pattern completion that occurs when structure projected from the inputs matches information in long-term memory [...] *Completion* is closely related to *elaboration* [...] Formally, *elaboration* involves the same sort of conceptual integration as *completion*, evoking novel structure in the blend in response to the coalescence of information.”

филозофа, као и неке заједничке радње које постоје и у сценаријима обухваћеним улазним просторима (оба филозофа нешто тврде и размишљају у сврху потраге за истином), али не садржи све елементе улазних простора – делимична пројекција елемената искључује Кантово време и простор, језик којим говори, начин истраживања (писање), предмет истраживања (разум). Посредством међупросторног пресликавања (преко генеричког простора) повезују се Кант и савремени филозоф, језици којима говоре, тврдње и теме којима се баве, њихови циљеви, начин изражавања (писање/говорење), време и простор. Процесом композиције/састављања добија се новонастала, амалгамска структура која укључује две особе – филозофа, у међусобном разговору, дакле, на истом месту и у исто време. Оваква структура активира когнитивни оквир за дебату, која употпуњава и структурира амалгам, тако да у коначном бленд представља двојицу *живих* филозофа, како међусобно дебатују о истој теми (когницији), у истом времену (20. век), простору (рецимо, на факултету) и језику, свесни међусобног постојања. Добијеном структуром може се даље баратати као обједињеном, једнообразном целином, па се читав сценарио може ментално симулирати: савремени филозоф користи вокабулар и синтаксу која одговара дебати, а резултати такве симулације могу се повратно превести на инпуте, тако да се, на пример, (савремена) дебата о когницији веже за Кантову дебату о разуму у оквиру његове *Критике чистог ума*.

Главна предност модела почива управо на могућности да се путем њега објасни појава елемената у бленду који не постоје ни у једном од инпута, а она долази од тога што се међуструктура гради само делимично путем процеса композиције, и то компресијом информација које долазе из инпута. Наиме, принципи функционисања бленда су делимично или потпуно независни од принципа функционисања појединачних улазних простора јер бленд не наслеђује целокупну топологију улазних простора већ (према њој) развија своју сопствену, притом допуњавајући структуру информацијама из дугорочне меморије, у складу са логиком инхерентном топологији бленда:

Трансфер закључивања сам по себи није покретачка снага метафоре. Заправо је типично то да закључивање које је везано за изворни домен буде нарушено у емергентном амалгамском простору. То долази отуд што топологије вишеструких инпута могу доћи

у сукоб, па се неће све из инпута пројектовати у амалгамски простор. (Fausonnier and Turner 2008: 54).<sup>120</sup>

Узмимо у разматрање метафорички исказ *Мој хирург је касапин!* (Veale 1996), пример који је у когнитивносемантичкој литератури изазвао бројне дебате (разматрање дато према: Grady et al. 1999: 103–106). Иако се већи део амалгамске структуре добија састављањем елемената два улазна простора (где се мапирају следећи парњаци: „касапин” на „хирург”, „животиња” на „људско биће”, „роба” на пацијента”, „сатара” на „скалпел”), процесом композиције не може се објаснити кључни елемент амалгама – да је хирург некомпетентан – јер, иако је касапински посао мање престижан у односу на посао хирурга, особина некомпетентности обично се не везује за прво занимање. Класични модел теорије појмовног сажимања емергентну структуру објашњава на следећи начин. С обзиром на процес композиције и делимично преузимање елемената сваког од улазних простора (из менталног простора „хирургија”: идентитет особе која изводи операцију (хирург), идентитет особе која је оперисана (људско биће), можда детаље операционе просторије; из менталног простора „месар”: улога месара и са тим повезане активности), те чињеницу да два простора деле неку структуру (у генеричком простору приказана је особа која користи оштри инструмент да изврши процедуру на неком другом бићу), два улазна простора су јукстапозиционирана и управо је ово разлог због којег се развија емергентна структура. Наиме, релације средство – циљ које пројектује сваки од улазних простора су некомпатибилне (касапин радњу изводи на мртој животињи како би је раскомадао и скинуо њено месо са костију, док хирург изводи операцију на живом бићу са циљем да је излечи), а у амалгамском простору овај контраст се задржава тако што се комбинује средство везано за ментални простор „касапин” и циљ повезан са менталним простором „хирург” – инконгруентност дате комбинације води главној инференцији према којој је хирург некомпетентан.

Читава мрежа контролисана је одређеним *управљачким принципима* или *принципима оптималности*, а мера у којој појмовни амалгам та ограничења задовољава одређује и *квалитет* амалгама или његову делотворност. Аутори као кључне издвајају следеће принципе оптималности: појачавање пресудно важних односа (како би се оно што је распршено сажело); максимално искоришћавање пресудно важних односа (како би бленд био структура по мери човека); кључна улога обједињавања (ментални простори у оквиру мреже и читава мрежа морају представљати чврсто обједињене

---

<sup>120</sup> „Inference transfer is not in itself the driving force behind metaphor. In fact, it is typical for ‘source-domain’ inferences to be violated in the emergent blended space. This is because topologies in the multiple inputs may clash, so that not everything will project to the blended spaces.”

целине којима се као таквима може баратати); топологија (при чему је оптимални случај тај да се односи елемената у амалгаму подударају са односима његовог парњака); сплет веза (за сваки инпут и сваки елемент инпута нужно је да се сплет одговарајућих веза са улазним просторима може одржати лако и без додатног напора); распакивање (амалгам као целина мора бити сам себи довољан да ономе ко га разуме омогући реконструкцију менталних простора и пресликавање између простора); релевантност (сваки елемент у инпуту мора бити релевантан за мрежу, што је одређено његовом везом са осталим просторима и функцијама које има при надограђивању бленда) (Фоконије и Тарнер 2014: 381–382). Овим принципима Грејди и сарадници додају још један, метонимијско учвршћивање: везе између елемената појединачног инпута треба да буду што је могуће више уско повезане у оквиру бленда (Grady et al. 1999: 108).<sup>121</sup>

Иако би дефинисање управљачких принципа требало да буде једна од кључних тачака самог модела, чини се да аутори ове принципе не дефинишу довољно прецизно. У горњем изводу остаје нејасно, на пример, како се одвија појачавање пресудно важних односа и шта је заправо то што одређује релевантност елемената. Другим речима, уместо да прецизном детерминацијом ограничења датог процеса ојачају своју теорију, Фоконије и Тарнер дају врло уопштена објашњења тих ограничења, због чега се може закључити да су оправдане оне критике које саму теорију означавају као превише дескриптивну. Наравно, мреже појмовног сажимања условљене су контекстом (сама теорија покушава да објасни процес семиозе у реалном времену), али из датих се објашњења ипак чини да је модел индукционог типа, те да се добијена значења детерминишу управљачким принципима операцијом *ad hoc*. Ове проблеме теорије адресираћемо у наредном потпоглављу (2.2.3.2.), које се бави критикама и допунама модела.

За разумевање таксономије мреже појмовног сажимања потребно је посебно се осврнути на појам топологије и организујућег оквира. Организујући оквир за један ментални простор поменути аутори дефинишу као „оквир који спецификује природу

---

<sup>121</sup> У нешто прегледнијој таксономији Грејдија и сарадника (1999: 107–108) принцип обједињавања је означен као принцип интеграције (сценарио у бленду треба бити добро интегрисана целина и као таквом њоме се може баратати); појачавању и максималном коришћењу пресудно важних односа, као и сплету веза и релевантности, одговарају принципи мреже и „ваљаног разлога” (енгл. *good reason*) (између амалгама и инпута треба да постоје чврсте везе, тако да се све промене у инпуту одражавају и на амалгам; ако се један елемент јави у бленду, то мора имати оправдање). Поменути аутори у својој подели задржавају, под истим именом, принципе распакивања (треба бити релативно лако реконструисати инпуте и читаву мрежу на основу бленда) и топологије (елементи амалгамског простора треба да учествују у истом врсти мапирања као и њихови парњаци у инпутима).



релевантне активности, догађаја и учесника”, обезбеђујући тако „топологију за простор који организује”, односно „скуп организујућих односа међу елементима у том простору” (Фоконије и Тарнер 2014: 382–383). Према томе, улазни простор се може представити као делимични когнитивни фрејм чији су слотови попуњени информацијама издвојеним из локалног контекста, с тим што су те информације структуриране према логици општијег когнитивног оквира који се чува у дугорочној меморији. Заједнички организујући оквир за менталне просторе имплицира и њихову заједничку топологију, односно, у случају инпута, могућност лаког упаривања парњака које садрже (Фоконије и Тарнер 2014: 382, 383). Заједнички организујући оквири, међутим, упућују на постојање заједничке топологије одговарајућих менталних простора само на једном нивоу, нивоу датог организујућег оквира (топологија оквира или ТО) јер један ментални простор може садржати више когнитивних оквира. На пример, на специфичнијим нивоима ментални простори могу имати другачију, „финију топологију која спецификује вредности улога које постоје у организујућем оквиру” (специфична топологија или СпТ) (Фоконије и Тарнер 2014: 383), односно, структурира појединачне филере слотова. Поред тога, улазни простори могу садржати и случајну топологију (СлТ), односно специфичну топологију која није обухваћена или спецификована у датом организујућем оквиру (Фоконије и Тарнер 2014: 384), иако улоге и односи везани за СлТ могу бити активирани у неком процесу елаборације бленда:

Одабир организујућег оквира за неки ментални простор није одлука која се донос једном за свагда. Организујући оквир се може мењати и разрађивати док се гради мрежа појмовног обједињавања. Топологија на нивоима ТО, СпТ и СлТ може према потреби прелазити с једног од њих на други. (Фоконије и Тарнер 2014: 384).

Појам структуре нивоа когнитивног оквира [ниво организујућег оквира или ТО – прим. О. М.] користи се када се упућује на особине и релације на које је намерно стављен фокус, док се појам структуре специфичног нивоа односи на вредности тих особина. Штавише, због хијерархијске организације когнитивног фрејма екстензије активираних фрејмова могу резултовати активацијом много детаљније/разрађеније случајне структуре. (Coulson 2001: 120).<sup>122</sup>

Тарнер и Фоконије разликују два, односно четири типа мрежа концептуалног обједињавања: мреже са заједничком топологијом (у оквиру које издвајају тзв. мреже-огледала, једностране и двоструке мреже) и просте мреже. Просте мреже (енгл. *simplex network*) су мреже у оквиру којих инпути немају заједничку топологију јер је само један

---

<sup>122</sup> „The term *frame-level* structure is used to refer to attributes and relations that have been attentionally focused, while *specific-level* structure refers to the values of those attributes. Moreover, because of the hierarchical organization of frames, the expansion of activated frames can result in the activation of more detailed *incidental-level* structure.” (Coulson 2001: 120).

улазни простор организован путем *апстрактног оквира*, а други улазни простор представља специфичну ситуацију, без организујућег оквира. Процес композиције стога подразумева једноставно упаривање елемената другог улазног простора са одговарајућим односима садржаним у првом инпуту. Мреже са заједничком топологијом (енгл. *shared topology network*) су мреже код којих је структура у свом менталним просторима одређена заједничком топологијом генеричког простора, а даља спецификација овог типа мреже појмовног сједињавања врши се с обзиром на то да ли ментални простори мреже деле и исте организујуће оквире. Код најједноставнијег типа мреже са заједничком топологијом, мреже-огледала (енгл. *mirror network*), заједничка топологија је уједно и организујући оквир (код овог типа мреже „генерички простор, међупросторно пресликавање и заједничка топологија постоје захваљујући организујућем оквиру који важи за све просторе” – Фоконије и Гарнер 2014: 385). Једностране мреже (енгл. *single-scope network*) представљају мреже са заједничком топологијом код којих инпути имају различите организујуће оквире, али се само један од њих пројектује при организовању амалгама, док топологија другог улазног простора учествује у организацији бленда на специфичнијем нивоу (СПТ) (Coulson, 2001: 121). С обзиром на то да је у процесу композиције један од инпута очигледно фаворизован, аутори истичу да се чини прикладниим да се такав улазни простор назива изворним улазним простором. Мреже са заједничком топологијом у којима је амалгам организован посредством парцијалне пројекције топологије из оба инпута, где је сваки од инпута организован помоћу другачијег оквира (и стога има и различиту топологију) називају се двостраним мрежама (енгл. *double-scope network*).

Са друге стране, Шона Кулсон разликује, у оквиру своје таксономије, следеће мреже појмовног сажимања: просте уоквиравајуће мреже (енгл. *single framing network*) и мреже-оквири (енгл. *frame network*, у оквиру које прави разликују између једностраних и двостраних мрежа, енгл. *one-sided* и *two-sided frame networks*) (Coulson 2001: 120–121). Просте уоквиравајуће мреже аналогне су простим мрежама код Фоконије и Гарнера – у питању је „мрежа састављена од два инпута која садрже информације које треба искомбиновати, као и амаграмском простора који укључује информације из оба улазна простора. Код простих уоквиравајућих мрежа један од улазних простора садржи један апстрактни фрејм без филера, док други садржи

елементе без организујућег фрејма” (Coulson 2001: 120).<sup>123</sup> Мреже-оквири одговарају, у топологији Фоконијеа и Тарнера, мрежама са заједничком топологијом, какве су једностране и двостране мреже (у питању су мреже појмовног обједињавања код којих сви ментални простори на нивоу организујућег оквира деле исти фрејм, а типично се састоје из четири ментална простора – в. Coulson 2001: 120, Фоконије и Тарнер 2014: 385)<sup>124</sup>, при чему Кулсонова мреже-огледала уопште не препознаје као посебан тип мреже.

#### 2.2.3.2. ДОПУНА МОДЕЛА: УЛОГА КОНТЕКСТА

Иако је теорија појмовног сажимања прерасла у опште место когнитивних истраживања, она није остала без својих еминентних критичара, предлога алтернативних теоријских модела, те корекција и допуна. Према Бранту (2005), Фоконијеова теорија менталних простора, као и теорија појмовног сажимања која је из ње произашла, иако менталистички и когнитивистички оријентисане, нису базиране на постојећим емпиријским студијама значења (науци о књижевности, прагматици, уз теоријску лингвистику) и не узимају у довољној мери у обзир реалну и динамичку дискурсну ситуацију. Уместо тога, ове теорије значењу прилазе као нерепрезентационом, тражећи формално логичко објашњење за различите семантичке феномене (парадоксе, контрачињенице, метафоре и слично) јер, уводећи појам менталног простора, имплицитно уводе модел скупова у теорију. На пример, обе теорије један контрачињенични исказ представљају као два ментална простора, рашчлањујућу ситуацију коју тај исказ конотира на две могуће ситуације/два света, од којих једна ситуација може бити тачна само уколико је друга ситуација нетачна. Исто ово, каже Брант, чини и Б. Спиноза, онда када разликује стварно и имагинарно значење. Ум, међутим, без проблема може да садржи два не-света или два имагинарна простора,

---

<sup>123</sup> „a network comprised of two input spaces that contain the information to be combined, and a blended space that incorporates information from both of the inputs. In the single framing network, one input has an abstract frame with no fillers, while the other has elements with no organizing frame.”

<sup>124</sup> „Код једностране мреже амалгам наслеђује структуру нивоа фрејма из једног од инпута и структуру специфичног нивоа из другог инпута. У складу са тим, амалгам ће делити већи део логике са инпутом који пројектује структуру нивоа организујућег оквира. Супротно томе, у бленду двоструке мреже оба инпута доприносе структури бленда на нивоу организујућег фрејма. Последице томе, резултујућа логика бленда двоструке мреже може бити различита од логике било којег фрејма инпута.” (Coulson 2001: 121). – „In a *one-sided* network, the blend inherits frame-level structure from one of the input spaces and specific-level structure from the other input space. Accordingly, the blend will share much of the logic of the input space that projects frame-level structure. By contrast, in a two-sided blend, both input spaces contribute frame-level structure to the blend. Consequently, the resultant logic of the two-sided blend can be different from either of the input frames.”

иначе се неки изричаји који садрже противуречне тврдње не би сматрали смисленима (Brandt 2005: 1581).<sup>125</sup> Ментални простори су, дакле, замишљени као ПОСУДЕ за организовање и анализу исказа према принципима формалне логике. У вези са тврдњом Фоконијеа и Тарнера да је контекст врло важан или чак свеважан („all-important”), али само за имагинативну елаборацију блендова, али не и за саму схему мапирања, Брант закључује да се, према теорији појмовног сажимања, „блендови не могу разумети без огромног, можда бесконачног, броја контекстуалних спецификација елемената који се укључују у компутацију истиносних судова/вредности и, сходно томе, значења. Мапирања претходе бленду, а мапирања су асемантичке синтаксичке комбинације” (Brandt 2005: 1583)<sup>126</sup>. Ово је разлог за Брантову тврдњу да обе теорије (теорија менталних простора и теорија појмовног сажимања) остају на линији аналитичке филозофије, задржавајући њен „логички когнитивизам”. Једна од импликација Брантове тврдње била би да теорија појмовног сажимања наставља структуралистичку линију промишљања језика, у смислу да процес семиозе препознаје као комбиновање доступних елемената (распоређених у менталне просторе) према неким надконтекстуалним правилима (аналогија са синтагматском и парадигматском осом). Другим речима, теорија појмовног сажимања задржава основне претпоставке структуралистичких лингвистика „заодевајући” њене моделе у наизглед ново рухо, чиме постиже привид теорије која већу пажњу поклања контексту; теоријска вредност датог модела у том смислу је сумњива, и доказује се апликативним поступком садржаном у примени исте матрице на заправо типолошки различите случајеве семиозе. Не можемо се, међутим, сложити са Брантовом критиком: прегнуће да се процеси семиозе сведу на унифицирајући и једнообразни модел са мањим бројем основних елемената не значи и то да се „блендови не могу разумети без огромног, можда бесконачног, броја контекстуалних спецификација елемената”, већ само да модел захтева додатне спецификације. Брантова критика заправо је више упућена оним истраживачима који теорију појмовног сажимања аутоматски апликују на различите случајеве семиозе, употребљавајући је као згодну методолошку конструкцију. Предрасуде аналитичке филозофије које овај аутор приписује Фоконијеу и Тарнеру заправо би могле бити управо показатељ тога како наш ум/мозак функционише.

---

<sup>125</sup> У том погледу нарочито су важни увиди који долазе из домена науке о књижевности, а у вези са односом актуелног и могућег света наративног универзума (в. Milosavljević Milić 2016).

<sup>126</sup> „What does this mean? That blends cannot be understood without a huge, perhaps infinite, display of contextual specifications of elements to include in the computation of truth value, and thereby meaning. The mappings precede the blend, and the mappings are asemanitic syntactic combinations!”

И Брант и Брант (Brandt & Brandt 2005) истичу да у поменуте две теорије (при чему се аутори превасходно усредсређују на теорију појмовног сажимања) остаје неспецификовано шта се подразумева под појмом менталног простора, односно, да није јасно да ли је

структура или материјал о којем се говори енциклопедијског типа или је формиран путем категорије (прототипичан), да ли је концептуалног типа или семантичког типа у неком другом смислу. Садржај менталног простора је једноставно одређен као ментална репрезентација, тако да у овој концепцији неки неспецификовани материјал из једне репрезентације потискује неки материјал у другој репрезентацији, при чему је потиснути материјал кључан за репрезентацију чији је део. Ми не знамо зашто до овог потискивања треба доћи. Није јасно шта је то што један репрезентациони инпут чини циљним простором метафоре [...] и зашто би се материјал циљног простора, ако је у питању „кључно знање” у оквиру циљног простора, „предао/попустио” некој туђој структури. (2005: 217).<sup>127</sup>

Недовољна спецификованост појма менталног простора утиче на то да и други аспекти теорије појмовног сажимања буду неспецификовани: сваки бленд се види као нека врста посуде у оквиру које се у нове структуре стапају различити садржаји нејасно одређених инпута, и то на основу одређених принципа оптималности. Управо се због тога метафоре у овој концепцији значајно не разликују од других облика сажимања (Brandt & Brandt 2005: 217). Теорија појмовног сажимања не спецификује јасно шта се подразумева под процесом употпуњавања мреже – због чега до овог процеса долази (шта је то у самом амалгаму или у читавој мрежи што „привлачи” информације из дугорочне меморије), како се тај процес одиграва у реалном дискурсном чину и чиме је процес ограничен. Јасно је да одговори на ова питања захтевају разумевање не само процеса појмовног сажимања, већ и питање конструкције значења уопште (на пример, адресирање проблема екстензије категорија, учешћа менталних слика, примарних метафора, метонимијског пресликавања при формирању значења) и структуре ума/мозга као утеловљеног. Критике теорије усмерене су, између осталог, на изостављање локалних прагматичких фактора при конструкцији и интерпретацији значења, укључујући ту перспективе, осећања, ставове учесника говорних чинова и нејезичке сигнале (гест, мимика): „Приступ који заступам заснива се на претпоставци да је искуство разнолико на начин који је континуиран и суптилан и да ниједан језик

---

<sup>127</sup> „It is unclear whether the ‘structure’ or ‘material’ referred to here is encyclopedic or category-formed (prototypical), or if it is conceptual or semantic in some other sense. The content of a mental space is simply determined as a mental representation, so in this conception some unspecified material from one representation suppresses some material in another representation, and the suppressed material is critical to the representation it is part of. We do not know why this suppression should happen. It is not clear what it is that makes one representational input into the target of the metaphor, apart from its losing structure – and why the target material, if it is ‘critical knowledge’ of the target, would ‘yield’ to the alien structure.”

сличан коду не може изразити читав спектар искуства. Искуства емоционалног, естетског или духовног карактера представљају финију градацију нијанси које се можда могу ухватити радним речником типичне особе.” (Ritchie 2006: 125).<sup>128</sup> Даље, уколико топологије појединачних инпута одређују топологију амалгама, и уколико те топологије могу да мењају своју важност (вредност) при даљој разради бленда у зависности од потреба конкретног контекста, онда није довољно препознати да природа мапирања унутар мреже зависи од топологија различитих хијерархијских нивоа, већ треба појаснити како се мрежа појмовног сажимања адаптира према променама у контексту.<sup>129</sup> Између осталог, критике су често усмерене и на спецификацију проблема везаних за емергентну структуру – теорија појмовног сажимања само констатује постојање исте.

У наставку текста приказаћемо неке предлоге допуне модела појмовног сажимања којима се преваходно адресирају питања везана за то шта мотивише мапирање између менталних простора и како се одвија употпуњавање концептуалне мреже, а оба ћемо проблема подвести под проблем утемељења/уземљења (енгл. *grounding problem*). Приказаћемо четири приступа датом проблему: семиотичко-феноменолошку интерпретацију модела појмовног сажимања (Brandt & Brandt 2005), семантичко-прагматички модел структурирања менталних простора Шоне Кулсон (Coulson 2001) и две варијанте увођења контекста преко тзв. *grounding box*-а (Coulson & Oakley 2005, Antović 2016, 2021). Неколико примена ових теоријско-методолошких допуна укључићемо у поглавље које се бави другом генерацијом когнитивних приступа хумору.

#### 2.2.3.2.1. Критика и допуна основног модела: Брант (2005); Брант и Брант (2005)

Темељну критику основног модела појмовног сажимања дали су Пер Аге Брант (Brandt 2005) заједно са Лине Брант (Brandt & Brandt 2005), усмеравајући је на два проблема, нејасну дефиницију појма менталног простора и неспецификованост процеса настајања нових елемената у оквиру амалгама. Аутори усредсређују пажњу на

---

<sup>128</sup> „The approach I advocate is based on the assumption that experience is varied in a way that is continuous and subtle and that no code-like language can possibly express the full range of experience. Experiences of an emotional, aesthetic, or spiritual character present a finer gradation of nuances that can possibly be captured by a typical person’s working vocabulary.”

<sup>129</sup> „[...] појмовно сажимање је веома општи скуп процеса који оперишу над енциклопедијским информацијама представљеним фрејмовима конструисаним као одговор на потребе контекста. “ (Coulson, 2001: 161). – „conceptual blending in integration networks is a very general set of processes that operate on encyclopedic information represented in frames constructed in response to contextual needs.”

интенционалност знакова употребљених у стварној дискурсној ситуацији, притом се методолошки ослањајући на семиотику, али и на феноменологију, јер њихова допуна модела представља покушај да „успор[е] своју имагинацију како [би] могли да опишу како се до значења долази когнитивно” (Brandt & Brandt 2005: 242). Главна последица делимичне промене методолошке перспективе огледа се у наглашавању улоге контекста у комуникацијском процесу, и у складу са тим аутори преиначавају Фоконијеов и Гарнеров четворопартитни модел у шестопартитни, допуњујући га са два основна ментална простора.<sup>130</sup>

Анализирајући у литератури често навођен метафорички исказ *Мој хирург је касарин!*, аутори указују на то да се ново значење у оквиру бленда, оно које не постоји ни у једном од улазних простора, не односи толико на некомпетентност хирурга колико на етичку димензију везану за начин на који хирург обавља свој посао, те да теорија појмовног сажимања не може успешно објаснити због чега се то значење јавља (тачније, како и зашто се одиграва процес акомодације улазних простора при њиховом стапању и откуда међуструктура). Неадекватност теорије долази од тога што она деконтекстуализује процес семиозе, односно, не интересује је како настаје значење у семиотичком понашању људи (Brandt 2005: 1584). Л. Брант и П. А. Брант, са друге стране, тврде да „оно шта метафора значи је оно шта је била интенција да она значи у одређеној ситуацији у којој је неко изрекао”, из чега следи да она нема „интринзичка значења изван реалне употребе” (2005: 219).<sup>131</sup> Полазећи од тога да конкретна дискурсна ситуација управља мапирањима у оквиру мреже, као и механизмима употпуњавања и разраде амалгама, аутори предлажу да се процес семиозе анализира у вези са сценаријем у којем је једна метафора изражена у специфичној ситуацији<sup>132</sup>. Идеја је да бленд (у смислу у којем се то говори у класичном моделу појмовног сажимања – у случају горње метафоре амалгамски простор настао од инпута „касарин”

---

<sup>130</sup> Детаљнији приказ датог модела, упркос томе што га нећемо користити у нашој даљој анализи, оправдавамо тиме што се на исти позивају аутори који се баве тзв. исценираним говорним чиновима, специфичним облицима стратификованих дискурских облика који обухватају и фикцију, и који могу послужити као спона према наратолошким теоријама могућих светова. Више о том проблему у поглављу о фигури и позадини, у оквиру поглавља *Когнитивне теорије хумора друге генерације*.

<sup>131</sup> Иако се слажемо са тим да је за разумевање метафоре од изразите важности контекст који садржи интенцију говорника, оваква констатација је искључива. На пример, за разумевање лексикализованих метафора није неопходно познавање позадинског контекста, или је тај контекст важан у истој мери у којој је важан за разумевање неметафоричких лексема.

<sup>132</sup> Метафора *Мој хирург је касарин!* у датом раду анализирана је у вези са ситуацијом где се жена жали свом мужу због величине ожиљка који јој је остао после операције, имајући у виду то да дати хируршки захват нормално не захтева прављење ожиљка те величине, те да овом реченицом она од мужа захтева и да се сложи са њеном констатацијом да хирург није био довољно обзрив према њој као пацијенту и да јој да потврду да ожиљак није ружан као што се њој чини.

и инпута „хирург“) привлачи додатну, аутономну схематску структуру (етичку схему или когнитивни оквир), а тај нови улазни простор јесте окидач за семантичка употпуњавања бленда, што метафору чини потпуно разумљивом за адресата у конкретној ситуацији. Наравно, овакав семиотички поступак не мора бити заокружен у сваком могућем случају: на пример, адресат може у поступку декодирања појмовне мреже доћи до препознавања првог бленда („виртуелног“, оног који није уоквирен допунском структуром), али не мора досећи значење које долази од препознавања релевантних елемената у конкретној дискурсној ситуацији. Управо зато аутори разликују пет значења метафоре: разумевање изричаја (речи у реченици, као и читаве реченице *Мој хирург је касарин!*); метафоричко грађење простора (препознавање да изричај *Мој хирург је касарин!* јесте метафоричан); структурирање бленда (разумевање начина на који је конкретни хирург касарин); ново (емергентно) значење (у случају изричаја *Мој хирург је касарин!*, ово значење јесте нормативна евалуација која происходи из бленда); имплицатуми изричаја у конкретној комуникативној ситуацији (на пример, особа која после операције узвикује *Мој хирург је касарин*, показујући притом на свој ожиљак, тражи одређени тип афективног одговора од адресата).<sup>133</sup>

Као што је већ речено, модел Лине Брант и Пер Оге Бранта садржи шест менталних простора, који само делимично одговарају менталним просторима у оквиру прототипичне верзије модела Фоконијеа и Тарнера: семиотички (базични) простор или дискурсни базични простор (енгл. *semiotic base space, discourse base space*); простор референце (енгл. *reference space*); простор презентације (енгл. *presentation space*); амалгамски или виртуелни простор (енгл. *blend, virtuel space*); простор релеванције (енгл. *relevance space*); простор значења (енгл. *meaning space*). За разлику од класичног модела појмовног сажимања, у оквиру овог ревидираног модела постоје директна пресликавања из изворног у циљни домен, баш као у моделу метафоре Лејкофа и Џонсона.

Семиотички је онај ментални простор који обухвата релацију говорник – адресат у оквиру једне комуникативне ситуације (стварну или измишљену). Аутори разликују три степена детерминације у склопу овог простора: *фено-свет* (енгл. *pheno-world, phenomenological life-world*) (скуп универзалних и за све учеснике комуникације подразумеваних услова), који детерминише ужу, конкретну ситуацију (одређену од

---

<sup>133</sup> Случајеви намерног претераног разумевања, који могу имати хуморни ефекат, често експлоатишу могућност заустављања семиотичког процеса (декодирања значења) на неком од наведених нивоа значења (изгледа, најчешће, другом или трећем). Наиме, смејач разуме изричај свог саговорника (тј. свих пет нивоа значења), али се претвара да изричај не разуме.

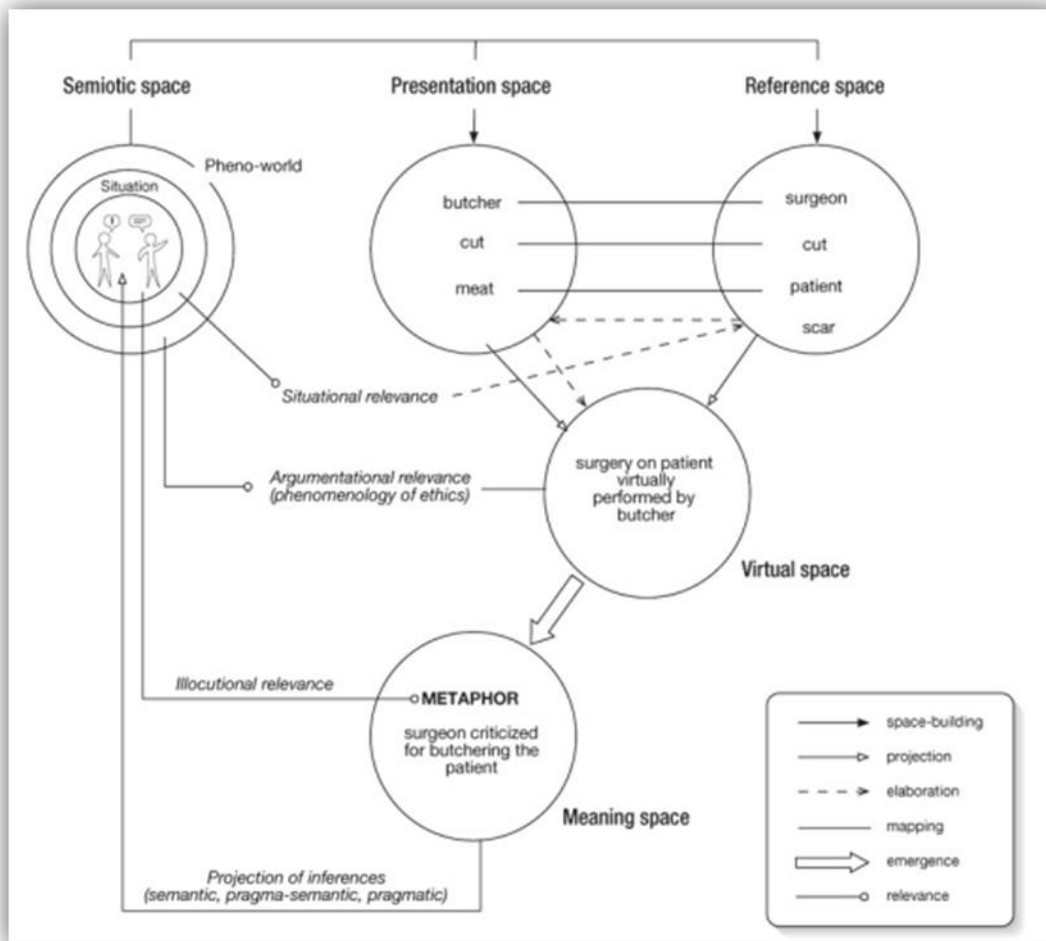


стране учесника комуникације), која даље детерминише конкретни говорни чин (семиозу). Простор референце је, према аналогiji са моделом Тарнера и Фоконијеа, један од улазних простора; одређеније, у питању је деиктички простор који садржи ентитет на који се упућује у говорном чину, тј. когнитивни оквир са конкретним филером. Простору референце одговара простор презентације (други инпут), с тим што је овај простор општијег типа јер садржи когнитивни фрејм без филера. Виртуелни простор јесте амалгам пре него што „ступи” у процес употпуњавања (односно, уоквиравања), а овај се процес врши посредством простора релеванције. Овај потоњи представља позадинска знања која пружају одговарајуће садржаје за уоквиравање виртуелног простора, а који може, али не мора бити експлициран од стране интерлокутора (овај простор може одговарати појму „grounding box”). Резултат датог структурирања јесте простор значења, који представља „ваљано уоквирен виртуелни простор” или „post-emerging-meaning space” (Brandt & Brandt 2005: 238). Аутори наглашавају да дати корак у градњи значења није присутан код Фоконијеа и Тарнера, односно да они и не објашњавају појаву нових значења у бленду. Према њиховом мишљењу, простор релеванције (а самим тим и простор значења који је њиме структуриран) мора се унети у дијаграме који приказују процес семиозе, због тога што процес употпуњавања није аутоматски, као што сматрају Фоконије и Тарнер (в. Fauconnier & Turner 2002: 48).

Конкретизоваћемо дати модел анализом већ поменутог примера *Мој хирург је касапин!*. У оквиру првог менталног простора, **семиотичког простора**, Брант и Брант разликују три услова за даљу семиозу, означавајући их, као што је већ напоменуто, као фено-свет, специфичну ситуацију и семиозу. Интерлокутори морају подразумевати исте универзалне услове света који уоквирује сцену комуникације (фено-свет) – у вези са анализираним примером то је свет у којем постоје хирурзи и касапини. Специфична ситуација за дати дискурзивни чин односи се на постхируршки опоравак пацијенткиње: пацијенткиња је у својој болничкој соби, уочава ожиљак од хируршког захвата и о томе разговара са својим партнером. Семиоза, односно експресивни чин, односи се на ситуацију у којој се пацијенткиња свом партнеру жали због изгледа ожиљка. Семиотички простор поставља **простор референце**, тему конверзације, у овом случају путем деиктичког исказа („мој/овај хирург”). Међутим, простор референце није довољан да би се дати изрицај разумео као метафоричан: неопходно је да колокутор успостави и **простор презентације** (активира фрејм „касепин” који се односи на било ког касепина – фрејм без филера) и, преко овог домена и домена референце,

**амалгамски (виртуелни) простор.** У виртуелном простору хирург из простора референце се посматра *као да (as if)* је једнак касапину из простора презентације. Сада је потребно утврдити шта амалгамски простор заправо значи, и то преко **простора релеванције**. Другим речима, како би се мапирање између елемената „хирург” и „касапин” заиста спровело, потребна је нека мотивација (*како, у односу на шта је овај хирург касапин?*), и она долази из контекста – врши се селекција елемената инпута који ће се мапирати за специфичну сврху. Дакле, можемо претпоставити да ће, као релевантан, из простора референце у амалгам бити мапиран елемент „ожиљак”, и да ће управо тај елемент управљати даљим процесом семиозе. Из простора референце такође ће бити пренети агенс и пацијенс, док ће из простора презентације бити пренета акција. На тај начин добија се простор у којем је агенс више хирург него касапин, пацијенс је више пацијент него (мртва) животиња, али сам чин је више касапински него хируршки.

Брант и Брант наглашавају да простор релеванције не мора нужно бити посебан ментални простор (јер то зависи од колокуторове свести о емоционалној вредности локуаторовог исказа), али да је свакако од кључне важности за семиозу, и то зато што се преко њега из позадинског знања активирају релевантни мисаони садржаји посредством којих се уоквирава амалгамски простор и издвајају важне инференције које ће даље усмеравати процес. Наиме, уколико колокутор препозна емоционални аспект локуаторовог исказа, он ће у процесу разумевања активирати етичку схему (аутори овај слој у оквиру простора релеванције именују као аргументациона релеванција), која омогућава вредновање, односно препознавање хирурга као штеточине која повређује друге. На основу тзв. ситуационе релеванције врше се уоквиравања инпута у конкретном семиотичком процесу (тако што се у простору референције фокус ставља на однос хирург – пацијент, а у простору презентације на однос између касапина и животиње), а целокупни поступак се заокружује преко тзв. илокуционе релеванције (овде је то конкретан говорни чин где жена од свог мужа тражи да је овај увери да ожиљак не чини њено тело ружнијим). **Простор значења** представља резултат структурирања амалгамског простора путем простора релеванције и тек сада се може говорити о метафори *Мој хирург је касапин* у конкретном контексту.



Слика бр. 1. Шестопартитна мрежа појмовног сажимања.  
 Преузето од: Brandt & Brandt 2005: 239.

Иако знатно комплекснији од модела концептуалних интеграција Фоконијеа и Тарнера, предност датог допуњеног модела огледа се у томе што је процес појмовног сажимања приказан као процес који садржи више сукцесивних корака који се у менталном простору колокутора дешавају врло брзо. То дозвољава да се процес не сагледава као *ad hoc* механизам: он није једнообразан и увек са истим исходом јер није нужно да сваки колокутор буде у стању да процесуира све аспекте ситуације (што значи и да не постоји фиксиран број менталних простора који се граде при разумевању неког изричаја). То је посебно важно за хумор, где колокутор може конструисати бленд, али не мора доћи до простора значења, тј. разумевање неког исказа као шале. Са друге стране, апологете класичног фоконијевско-тарнеровског модела могу се спорити са моделом Брантове и Бранта указујући на могућност да се исти сагледа као мрежа састављена од више инпута, те да класичан модел дозвољава да саставни елементи улазних простора буду одабрани с обзиром на своју релевантност у датом контексту. На крају, шестопартитни модел појмовног сажимања може се „превести” у основни

четворопартитни модел, тако што ће се процес семиозе на какво указују Брант и Брант приказати као постепено умрежавање менталних простора по схеми потоњег модела. Не постоје емпиријски докази на основу којег би се шестопартитни модел схватао као адекватнији за представљање семиотичког процеса; тај модел конкретизује дати процес, али његова је вредност више апликативна. Управо је одабир релевантног контекста у процесу семиозе оно што адресирају и модели који ће бити представљени у наредним поглављима. Њихова предност огледа се у томе што су мање формални у односу на овде представљени модел, у смислу да не инсистирају на обавезних шест домена код појмовног сажимања, а уједно уважавају тежиште расправе Бранта и Брантове: контекст игра знатно важнију улогу него што модел Фоконијеа и Тарнера тврди.

#### 2.2.3.2.2. Модел структурирања менталних простора (Шона Кулсон)

Модел структурирања менталних простора Шоне Кулсон (Coulson 2001) представља још једну варијанту теорије појмовног сажимања, у оквиру које је тежиште стављено на позадинска контекстуална знања, односно на неопходност разумевања семиотичког процеса као детерминисаног семантичким и прагматичким, пре него претежно семантичким факторима. Ауторка свој програм формира око феномена семантичког скока (енгл. *semantic leap*), односно оних конструкција природног језика које производе неочигледна значења (попут метафоре, хумора и контрачињеница) уз значајни удео контекста. У складу са тим, значајан део ауторкине студије *Semantic leaps* (*Семантички скокови*) представља полемику са конструкционим приступима производњи језичког значења, у оквиру којих је скрајнута улога контекста. Друго тежиште студије односи се на развијање модела, на основу теорије менталних простора и теорије појмовног сажимања, у оквиру које ће семиотички процес бити приказан као динамички процес умрежавања менталних простора, у значајно већој мери него што је то случај са поменуте две теорије.

Упрошћено говорећи, конструкциони приступ семиози (нпр. Filmore 1988, Goldberg 1995, Croft & Cruse 2001) почива на претпоставци постојања јасно дефинисаних лексема у оквиру менталног лексикона, којима локутор у датој говорној ситуацији приступа, бира жељене (подобне) лексеме, а затим их комбинује у складу са одговарајућим, апстрактним синтаксичким правилима, формирајући тако неки изрицај (или, обрнуто, реконструишући, као колокутор, његово значење). Проблем, међутим,

настаје онда када треба објаснити мање „централне” језичке изричаје – на пример, пренесена значења лексема или двосмислене исказе, очито условљене активацијом одговарајућег контекста. С тим у вези Џон Серл (Searle 1979), на кога се Ш. Кулсон позива, наглашава да је вероватно то да буквално значење постоји само у релацији према тачно одређеним (дифолт) контекстима, али такво значење не може обухватити сва могућа значења у различитим контекстима нити се конструкцијом приступом објашњава како се из централног случаја (који је ионако дискутабилни појам) врши екстензија једне категорије у природном језику (на пример, шта се од информација задржава као релевантно, а шта се одбацује или оставља по страни). Уколико бисмо, напомиње Серл, покушали да један појам дефинишемо тако да „покрије” сва могућа његова значења, појам би се „расточио” у прешироким и превише апстрактним концептуализацијама. Ову тврдњу Кулсонова (2001: 10–11, 13–14, 38–41) убедљиво аргументује низом примера. Лексема „лопта” денотира огроман број ентитета различитих величина и облика који се сви могу препознати као „лопта”, укључујући ту и лопту за фудбал, тенис, бејзбол, амерички фудбал; не само то, него у одређеним ситуацијама улогу лопте може имати и згужвани папир – када, на пример, неко „гађа” корпу покушавајући да да „кош” или „тројку”. Ова се лексема може успешно употребити чак и у ситуацији када један музичар, показујући инструмент на којем музицира, каже: „Ја сам Мајкл Џордан и ово је моја лопта”. Узмимо, такође, исказ „обзирна/пажљива жена” (енгл. *a thoughtful wife*). Конструкциони приступ значењу овог исказа подразумевао би неколико степена анализе, при чему би први корак подразумевао приступ могућим значењима лексеме „обзирна, пажљива”, а затим одабир правог значења посредством синтаксе и у складу са тим шта има *највише смисла* у датом контексту: да ли је у питању људско биће женског рода или удата жена?; да ли је у питању жена склона контемплирању или пажљива удата жена?; уколико је у питању ово друго, према коме је пажљива?; уколико је у питању удата жена пажљива према свом мужу, шта то све подразумева? Дати примери показују да за већину категорија не постоји један прототипични случај, као и да је проблем екстензије категорије много слободнији и више условљен за дату дискурзивну ситуацију специфичним контекстима, те да конструкционе и композиционе лингвистичке парадигме за ове феномене немају одговарајуће формулације. На крају, и формални приступи језику нужно наилазе на парадокс самореференције, проблем самоодређења језичке јединице. Са друге стране, буквално значење, иако нејединствен појам (дефинисан преко језичких, психолошких, интеракционих критеријума), очигледно има

истакнуто место у огромном броју случајева конструкције значења, играјући водећу улогу у креирању амалгамских когнитивних модела (Coulson & Oakley 2005: 3). Кулсон стога предлаже средишње решење: не посматрати језичке појаве ни чисто конструкционистички ни радикално неконструкционистички, тј. прихватити то да конструкција значења зависи од интеграције и лингвистичких и нелингвистичких значења. У прилог конструкционим граматикама, на пример, она наводи случајеве у којима колокутор, уколико нема приступ специфичнијем локалном контексту, у датој дискурсној ситуацији празна места активираних фрејмова попуњава њиховим дифолт вредностима, што упућује на то да интерлокутори ипак поседују знања о неким дифолт значењима или „нормалним” контекстима.<sup>134</sup> Наравно, очигледно је да такав „нормални” контекст није и једини, јер бисмо се у супротном кретали у свету у којем постоје само тачне и нетачне вредности. Међутим, методолошка вредност когнитивног оквира огледа се управо у претпоставци да је у питању релативно стабилан, структуриран скуп информација, који омогућава доследну организацију сличности и разлика које постоје у нашим различитим искуствима, а у вези са једном појавом (корелационе структуре).

Према схватању Шоне Кулсон, конструкција когнитивних модела у једној дискурсној ситуацији истовремено је одређена перцептивним и језичким инпутима, друштвеним контекстом и тренутним когнитивним стањем говорника/реципијента. Надовезујући се на Фоконијеову теорију менталних простора, теорију појмовног сажимања Фоконијеа и Тарнера те Ланакерову когнитивну граматику, и покушавајући да објасни феномен семантичког скока (и шире, опште особености процеса разумевања језичке поруке), Кулсонова предлаже тзв. модел структурирања (менталних) простора (енгл. *space structuring model*). Три претпоставке овог модела односе се на то да структура језичког исказа бар делимично одражава телесна ограничења везана за перцепцију и акцију (претпоставка утеловљења), да се интеграција језичких и нејезичких информација одвија врло брзо и да не захтева претходну конструкцију пропозиционе репрезентације значења реченице (претпоставка непосредности), као и да разумевање једног језичког исказа укључује анимацију когнитивних модела од стране реципијента (претпоставка елаборације) (Coulson et al. 2006: 4). Конструкција менталног модела представља дистрибуирање информација из когнитивних оквира на

---

<sup>134</sup> О датим контекстима расправља и Чарлс Филмор у оквиру своје теорије когнитивног оквира (значење једне лексеме се формира на фону неких, релативно утврђених, позадинских – мотивишућих – контекста), као и Џорџ Лејкоф у вези са категоризацијом (идеализовани когнитивни модели јесу идеализоване и поједностављене позадинске претпоставке које су представљене у фрејмовима).

које се ослањају у хијерархијски организовану структуру која, баш као и когнитивни оквири, има фиксирани и варијабилни делови и механизам који додељује дифолт вредности неспецификованим атрибутима. Дакле, главна разлика између менталних модела и когнитивних оквира огледа се у томе што ови први представљају делимичне конструкције у краткорочној меморији. Међутим, без обзира на то што су у питању парцијалне структуре, когнитивни модели су довољно специфични да омогуће симулације сценарија које репрезентују, иако у мањем обиму него што је то случај са когнитивним оквирима (Coulson 2015: 171).

Конкретно, модел објашњава тензију између лексичке семантике и ограничења дискурса при конструкцији значења: са једне стране, њиме се објашњава како лексички елементи активно доприносе конструкцији дискурзивних репрезентација кроз активацију когнитивних оквира у дугорочној меморији и, са друге стране, како дискурзивна репрезентација води и олакшава приступ значењу лексичких јединица која су компатибилна са том репрезентацијом. Кулсонова тврди да се ова тензија може описати у терминима (ре)конструкције, као и навигације кроз сложену мрежу менталних простора. (Brône 2017: 252).<sup>135</sup>

Модел структурирања менталних простора полази, дакле, од тога да је процес семиозе динамичан процес који се само делимично ослања на (релативно ригидно структуриран) когнитивни оквир, те да овај процес може укључити више степенова (попут степена референције или степена презентације). С тим у вези Кулсонова последњих година нарочито полемиче са семантиком оквира и њеном адекватношћу за формулисање модела разумевања језика. Иако се конструкције когнитивних модела базирају на коришћењу основних информација из когнитивних оквира (репрезентацију каузалних и релационих знања, организацију слотова и филера, дифолт вредности), у већини је теорија когнитивни оквир замишљен сувише рестриктивно и не може да увек објасни захтеве који долазе са заменом оквира. Будући да садржи само типичне сценарије, когнитивни оквир преваходно ограничава конструкцију когнитивног модела који је спецификован једном дискурзивном ситуацијом, али не може да у себе имплементира нове и необичне ситуације (Coulson 2015: 182–183). Дакле, когнитивни модели реорганизују информације везане за тренутни дискурс ослањајући се на конкретне когнитивне фрејмове, али их такође и уоквиравају и превазилазе. Иако

---

<sup>135</sup> „More specifically, the model accounts for the tension between lexical semantics and discourse constraints in the construction of meaning: it describes how, on the one hand, lexical items actively contribute to the construction of the discourse representation through the activation of frames in long-term memory, and, on the other hand, the discourse representation guides as well as facilitates access to the semantics of lexical items that are compatible with that representation. Coulson argues that this tension can be described in terms of the (re)construction of, as well as navigation through, a complex network of mental spaces.”

семантика оквира потврђује своју валидност превасходно у вези са дифолт вредностима когнитивних оквира, људи се не крећу само кроз типичне сценарије и морају (*требало би?*) бити спремни да у сваком тренутку прилагоде типичне информације конкретној ситуацији или да усвоје сасвим нове информације. То значи да и семантика оквира, у оним облицима у којима се у науци обично узима, има врло ограничен домет, те да је потребно прилагодити је, можда фокусирајући се на моменат (ре)конструкције когнитивних структура. На једну од могућности адаптације модела когнитивног фрејма захтевима динамички осмишљених модела разумевања језичког исказа указали смо у поглављу о когнитивном оквиру, у вези са теоријом перцептивних симбола Лоренса Барсалоа, а на овог се аутора позива и Кулсонова, указујући и сама на комплементарност њихових хипотеза (Coulson 2015: 185–186, 187):

Захтеви код разумевања вицева заиста сугеришу да се модели које тако брзо градиво и ревидирамо изводе из перцептивних симбола, схематизованих репрезентација перцептивног искуства ускладиштеног око заједничког когнитивног оквира који производи схематизоване симулације (Barsalou 1999). Предлажемо да се помоћу оваквих фрејмова, изграђених из перцептивних симбола, могу и задржати репрезентационе предности хијерархијски организованих слот-филер структура и објаснити како говорници могу конструисати симулацију падобрана који је већ искоришћен, али никада отворен, како би извели закључке о пореклу мрље на њему [разумели нетипична значења – прим. О. М.]. (Coulson 2015: 187).<sup>136</sup>

О применама модела Шоне Кулсон говорићемо више у оквиру поглавља *Когнитивне теорије хумора друге генерације*, где ћемо конкретизовати појам семантичког скока у вези са случајевима хумора.

#### 2.2.3.2.3. *Grounding box* (Кулсон и Оукли).

Корак ка томе да се теорија појмовног сажимања у погледу улоге контекста учини бар мало конкретнијом начинили су и Шона Кулсон и Тод Оукли кроз своју допуну модела у вези са проблемом утемељења (Coulson & Oakley 2005). Аутори истражују везу између дословног (према Ariel 2002, кодираног, истакнутог значења; в. још Giora 1997, 2003) и фигуративног значења у светлу теорије појмовног сажимања, посебно усредсређујући своју пажњу на утицај лингвистичког и екстралингвистичког контекста (позадинских знања, знања појмовних метафора, као и локалних

---

<sup>136</sup> „Indeed the demands of joke comprehension suggest the models we build and revise so quickly derive from perceptual symbols, schematic representations of perceptual experience stored around a common frame that promotes schematized simulations (Barsalou 1999). We suggest that with frames built from perceptual symbols, one could maintain the representational advantages of hierarchically organized slot-filler structures, as well as explaining how speakers might construct a simulation of a parachute that was used, but never opened, in order to infer the origin of its stain.”



контекстуалних информација) при формирању значења. Подстицаје за своју теорију утемељења аутори проналазе код Ланакера (2002) и Брант и Бранта (2002), при чему се основна разлика између поменутих допуна и теорије утемељења Кулсон и Оуклија огледа у томе што се имплицитне претпоставке које учесници дискурсне ситуације имају при енкодирању/декодирању значења не укључују као ментални простори, већ као тзв. „grounding box”, неексплициране контекстуалне мотивације које спецификују улоге, вредности и искуства који даље репрезентације саговорника уземљују (Coulson & Oakley 2005: 1517). На пример, како бисмо разумели изричај *Да је Бил Клинтон Француз, не би било афере са Моником Левински*, морамо разумети низ позадинских контекстуалних претпоставки на којима изричај почива: пре свега, знати ко су поменуте особе, на шта се односи поменута афера, какве су разлике између политичких система Сједињених Америчких Држава и Француске Републике, претпостављеном односу грађана двеју држава према брачној прељуби, те представе о лицемерју политичара. Тек са познавањем дате контекстуалне позадине можемо реконструисати улоге учесника и вредности које су поменути изричајем исказане.

Једна од кључних тачака дате допуне односи се на то да експликација позадинских претпоставки у конструкцији значења води креирању додатних простора мреже. Дакле, претпоставке које долазе из *grounding box*-а<sup>137</sup> и усмеравају процес конструкције појмовне мреже могу у неком моменту елаборације бленда бити експлициране. Ове позадинске претпоставке су једнако важне у процесу тумачења, јер се интерлокутор налази пред задатком да „отпакује” читаву мрежу, односно да разуме мапирање елемената из бленда са елементима инпута.

#### 2.2.3.3.4. Модел вишеструко утемељене семантике (Михаило Антовић)

Као прилог проблему утемељења и теорији појмовног сажимања треба издвојити и модел вишеструко утемељене семантике (енгл. *multi-level grounded semantics*; Antović 2017, 2021, 2022). Проучавајући проблем семиозе у уметничким делима (превасходно музичким) и онтолошке предуслове који мотивишу интеракцију између менталних простора (односно, интеракције између искуства оног ко концептуализује и инхерентне структуре домена на основу којег се концептуализује), М. Антовић примењује да

---

<sup>137</sup> Аутори разликују две врсте позадинских претпоставки или *grounding box*-а: деиктичке и измештене (енгл. *deictic ground, displaced ground*). Деиктичко утемељење се односи на временске и просторне локализације и детерминације релација, док је измештено утемељење општијег типа и односи се на све остале улоге, вредности и перспективе која чине позадинско знање и ограничавају значење и интерпретацију (Coulson & Oakley 2005: 1517).

*grounding box* није неструктуриран и постулира тезу да су фактори који мотивишу интеракције између простора вишеслојни, односно, да је појмовно мапирање процес ограничен са најмање шест нивоа утемељења. Ови нивои су распоређени дуж онтолошке осе (онтолошке базе која држи на окупу процес конструкције значења – Antović 2021: 3), хијерархијски организовани и делимично рекурзивни. Аутор нивоа утемељења метафорички представља као шест одвојених кутија који „привлаче” појединачне инстанце концептуалног мапирања, тако да утемељења на нижем нивоу делимично ограничавају мапирања на вишим нивоима утемељења.

Поменути нивои су означени као **физиолошки** (односи се на телесне сензације и перцепције основног нивоа, које претходе концептуалном значењу), **сликовносхематски** (који мотивише типично спацијално организоване кореспонденције између структуре стимулуса и – телесних – искуства слушаоца реципијента), **конотациони** (односи се на емоционална стања реципијента)<sup>138</sup>, **концептуални** (где се физиолошки параметри, схематизовани појмови и афекти комбинују у врло схематизоване, једноставне наративе)<sup>139</sup>, **елаборирани културолошки** (обухвата културолошке претпоставке и знања)<sup>140</sup> и **индивидуални ниво** (обухвата идиосинкратичка, често асоцијативна искуства интерлокутора)<sup>141</sup>, при чему аутор назначавача да је оваква подела пример апроксимације семантичког континуума, те да број нивоа и поднивоа утемељења у процесу семиозе може бити већи (Antović 2021: 1–4). Дати нивои нису сасвим одвојени, већ читав систем „пулсира”, што

---

<sup>138</sup> На конотационом нивоу се „повезује скуп стимулуса који се посматрају или чују са не-наративним динамичким сензацијама, као у емоционалним стањима” (Antović 2021: 3) [„[...] relating the appreciation of the set of stimuli that are observed or heard to non-narrative dynamic sensations, as in emotional states”]. У питању су емоционална стања попут афеката – стања која нису сасвим свесна те су стога и појмовно недовољно спецификована (опиру се језичком опису), али која су истовремено довољно стабилна да се може регистровати њихова интеракција са физиолошким и сликовносхематским нивоом онтолошке осе утемељења. Као примере мапирања на конотационом нивоу аутор наводи афективни однос према дистинкцији центар – периферија из сликовносхематског нивоа, где центар постаје предмет емотивне везаности, те афективни однос (несигурност, релаксација) према ефектима тензије и њеног отпуштања, нпр. у вези са еуфонијом у књижевности.

<sup>139</sup> „[...] fostering elementary mental imagery or short, still relatively schematic narratives referentially describing the percept” (Antović 2021: 3). „The *connotational* grounding level targets more stable psychological states which are still conceptually relatively underspecified and thus resist linguistic description.” (Antović 2021: 6).

<sup>140</sup> У питању је ниво који је повезан са претходним, с обзиром на то да и конструкција рудиментарних прича захтева уроњеност у друштво, тј. културу. Међутим, управо због тога пети ниво утемељења назива се „елаборираним културним нивоом”: схематизовани, рудиментирани наративи се на овом степену утемељења употпуњавају конкретним културолошким представама, тј. причама. Четврти ниво ускраћен је за репрезентације петог нивоа.

<sup>141</sup> Овај ниво превасходно треба схватити као кровну методолошку конструкцију која обухвата арбитрарне концептуализације условљене личним искуствима и интерпретативним навикама. Иако и елаборирани културални ниво подразумева грањање процеса семиозе у правцима који су специфични за један друштвени контекст, на шестом степену утемељења семиоза је у значајнијој мери непредвидљива и идиосинкратичка.

је нарочито изражено при доживљају текстуалног инпута (односно мање изражено у случајевима слушања музичког дела или посматрања уметничке слике): издвајање мапирања на, условно речено, предлингвистичком нивоу (прва три степена утемељења), те на даљим, друштвено/културолошки специфичним нивоима, представља само апроксимацију континуума дуж онтолошке осе јер је текст референцијалне природе. На пример, аутор напомиње да је „значајно запамтити да овај ’афективни’ ниво три још увек постоји пре оцене референцијалности текста: он само сугерише могућу *имагинативну* или *наративну интерпретацију*, док јасно концептуално знање на које се позива референцијална употреба језика почиње на нивоу четири.” (2021: 11).<sup>142</sup> Другим речима, концептуализације сваког претходног нивоа ускраћене су за контексте које укључују наредни нивои, али јасна разграничења између нивоа у вези са семиозом конкретног инпута нису увек могућа, будући да је семиоза условљена и уоквирена онтолошким нивоима утемељења који су у константној интеракцији, пре него да су статични. С тим у вези напомињемо да се један од даљих праваца могућих истраживања може тицати корелација између теорије вишеструко утемељене семантике и теорије перцептивних симбола; на једну од тих корелација указаћемо у *Закључку I: хумор*.

Када је реч о семиози у вези са уметничким делима, Антоновић напомиње да се она може представити као низ сукцесивних мапирања ограничених различитим нивоима утемељења, наглашавајући да сам модел треба да покаже да интерпретација уметничког дела може бити врло индивидуална, али никада и потпуно арбитрарна<sup>143</sup>, „те да се *пуна моћ уметничког дела* [курзив О. М.]<sup>144</sup> открива тек када се открије цео

---

<sup>142</sup> „Yet, it is significant to remember that this ’affective’ level three still exists *prior* to appraisal of the text’s referentiality: it only suggests the possible imagistic or narrative interpretation, while the clearly conceptual knowledge invoked by the referential use of language starts at level four.”

<sup>143</sup> „Ukoliko mi ne posedujemo jezik, nego on uvek postoji pre i izvan nas, i ako pesma proizlazi iz jezika, a ne iz ideja koje su efekat, a ne uzrok jezika, onda nema konačnog odgovora na pitanje šta je konačno značenje nekog određenog primera jezika u akciji. To ne podrazumeva, s druge strane, da jezik može značiti šta god mi hoćemo: Nampti Dampti greši kad misli da je jezik potpuno podređen našim hirovima. Sasvim privatni jezik ne omogućava dijalog, pa se onda teško i može nazvati jezikom. Ali određeni primer označiteljske prakse može značiti sve što dopuštaju zajedničke, javne mogućnosti tih označitelja složenih na taj način.” (Belsi 2010: 22–23).

<sup>144</sup> Формулација „пуна моћ уметничког дела” је несумњиво проблематична – дисциплине које се баве значењем/ефектима уметничких дела, попут науке о књижевности и естетике, инсистирају на томе да уметничко дело увек измиче свеобухватној интерпретацији. У контексту науке о књижевности дата је формулација и архаична, с обзиром на широко прихваћену дистинкцију између књижевног дела и књижевног текста, те разликовање интенција аутора, текста и читаоца (односно, у терминима постмодернизма, не постоји Аутор као „izvor utvrđenih značenja u prošlosti [...], jedinstven[i] i stvaralačk[i] izvor[r] konačnog i autoritativnog značenja” – Наџић 1996: 137, 138): „Znamo da tekst nije crta riječi koje proizvode jednostavno ’teološko’ značenje (saopćenje Autora-Boga), nego je to multidimenzionalni prostor na kojem se raznovrstnost pisanja, od kojih ni jedno nije izvorno, miješa i sukobljava. [...] Тоčno на тај начин књижевност [...] odbijajući да dodijeli неко ’tajno’ krajnje značenje, tekstu (i svijetu kao tekstu), oslobađa nešto

систем утемељења” (Antović 2021: 12).<sup>145</sup> Тврдња да тумачење никада не може бити потпуно арбитарно мотивисано је претпоставком да је процес семиозе на нижим нивоима утемељења увек прилично ограничен и схематизован, будући да је у већој мери условљен нашом телесношћу; могућност ширења тумачења у смеровима који су делимично или у потпуности непредвидљиви долази отуда што су концептуализације примарно утемељене на вишим нивоима онтолошке осе значајно богатије, будући условљене контекстима који нису увек примарно телесно утемељени.

---

što bismo mogli nazvati antiteleološkom djelatnošću, djelatnošću koja je zbiljski revolucionarna [...]” – Bart 1986: 178–179). На крају, горња синтагма је у контрадикцији и са самом теоријом вишеструко утемељене семантике, с обзиром на то да: 1. теорија треба да прикаже општу слику процеса семиозе и обухвати најразличитије њене конкретизације; 2. не мора сваки процес семиозе обухватити све нивое утемељења (нпр. код рецепције музичког дела).

<sup>145</sup> „In actuality, the manifold appreciations are all ultimately biologically conditioned: they start from the bodily, physiological and perceptual constraints on the lower levels, and only gain momentum later, as they begin to interact with the conceptualizer’s more elaborate social and cultural experience” (Antović 2021: 1).

### 2.3. СЛИКОВНЕ СХЕМЕ

У овом поглављу ћемо се кратко осврнути и на појам сликовних схема, будући да ће један од задатака наших појединачних анализа бити утврђивање начина на који сликовне схеме учествују у грађењу хумористичких значења активираних конкретним мрежама појмовног сажимања.

Појам сликовних схема у когнитивну семантику увели су Џорџ Лејкоф и Марк Џонсон (Lakoff & Johnson 1980), при чему је даљем развоју концепта допринео управо Џонсон (Johnson 1987). Полемишући са објективистичким типовима семантика које претпостављају арбитрарност семантичке репрезентације стварности, Лејкоф и Џонсон им супротстављају семантику која полази од *утеловљености* људске когниције (*embodiment*), позиционирајући је на два средишња концепта – појмовној метафори и сликовним схемама. Ове потоње су описане као трајне преконцептуалне структуре које организују све аспекте људског искуства (Johnson 1987: 113), развијене на основу сензорних и моторичких перцепата у раном детињству (у питању су апстрактне генерализације раних искустава), а будући директно утеловљене, оне су јасне, евидентне. Из тог разлога сликовне схеме се и „*profilisu samo u odnosu na jedan domen*” (Antović 2007: 165). С тим у вези треба нагласити да су сликовне схеме у основи наше способности да творимо и разумемо наративне репрезентације јер се као минималне или примитивне приче увек пројектују на наша искуства и разумевања света (Turner 1996: 13–17).<sup>146</sup> Иако сликовне схеме нису пропозиционалне, оне омогућавају креирање смисла (Santibáñez 2002: 183). Пропозиционални карактер сликовних схема подразумевао би оштру дихотомију менталне репрезентације – реални свет; међутим, семантика заснована на појму утеловљености инсистира на томе да теорија значења мора бити теорија разумевања, где се „разумевање” односи на начин на који постојимо

---

<sup>146</sup> „Ове *мале приче* [курзив *О. М.*] су оно шта људска бића имају уместо хаотичног искуства. Знамо како се оне одвијају. То је знање које пролази непримећено али које чине живот могућим. Не морамо да бринемо о свом кретању или својим интеракцијама са светом јер имамо потпуно поверење у ове приче. Оне су толико суштинске за живот да се наше овладавање њима мора одиграти готово потпуно несвесно [...] Ове приче су изуми. Оне су суштинске, али су измишљене [...] Али, иако су ове мале спацијалне приче измишљене конструкције људског ума, оне нису опционалне.” (Turner 1996: 14). [„These small stories are what a human being has instead of chaotic experience. We know how they go. They are the knowledge that goes unnoticed but makes life possible. We do not need to worry about our movements or our interaction with the world because we have absolute confidence in these stories. They are so essential to life that our mastery of them must be almost entirely unconscious [...] These stories are inventions. They are essential, but they are invented. [...] But although these small spatial stories are inventive constructions of the human mind, they are not optional.”]. Наравно, када разматрамо сложеније концептуализације, „веће приче” (наспрам Тарнерових „малих прича”), не можемо говорити о нужној уређености наратива.

и доживљавамо свет (Johnson 1987: 111). Дакле, сликовне схеме нису ни апстрактне и коначне пропозиције или концепти, као што нису конкретне, богате менталне слике<sup>147</sup> (Johnson 1987: 113), већ динамичке структуре које уоквиравају наша појединачна искуства – као спациотемпорална. Као такве, сликовне схеме представљају неку врсту градивних блокова путем којих се могу концептуализовати објекти и догађаји на врло апстрактном нивоу (Hedblom et al. 2019: 279), односно базу на коју се, путем имагинативних механизма надограђују сложеније концептуализације. Иако је сама идеја контроверзна, њена методолошка вредност је крајње узбудљива, будући да пружа увиде у начине на које структурирамо наша искуства тако да иста поседују извесну стабилност и предвидљивост, истовремено сагледавајући наш телесни склоп и когнитивни апарат као целину. С обзиром на то да се понашају као нека врста филтера кроз који доживљавамо ствари, и имајући у виду Лејкофов принцип инваријантности, сликовне схеме постављају ограничења за наше наративизације света.

У литератури није устаљено мишљење о томе које сликовне схеме су *базичне*, али сви аутори се слажу да се оне могу комбиновати међусобно (*секундарне сликовне схеме* или *профили* – енгл. *profile*) и са различитим когнитивним доменима, као и да пружају више могућности *трансформације* (ротирање слика, мултиплицирање, профилизација или конкретизација појединачних аспеката, надоградња сликовних схема) (Santibáñez 2002: 184). Ове интеракције су везане за различите типове метафоричких мапирања и елаборација (Santibáñez 2002: 184). Претпоставка о могућностима комбиновања сликовних схема је кључна, јер дозвољава разматрања о њиховом учествовању у конструкцији значења у природном језику, као и у концептуализацијама догађаја и објеката (Hedblom et al. 2019: 281). Оне се могу представити и као „лепак” који држи комплексне структуре на окупу или као основни организујући принцип когнитивне структуре (Oakley 2012: 4).

Када је реч о конкретним врстама сликовних схема, треба нагласити то да ова листа варира од аутора до аутора у погледу броја, а понекад су чак присутне и разлике у њиховом именовању. Џонсон (1987: 126) издваја двадесет и седам сликовних схема: ПОСУДА, РАВНОТЕЖА, СИЛА, БЛОКАДА, ПРОТИВСИЛА, УКЛАЊАЊЕ ОГРАНИЧЕЊА, ОМОГУЋАВИЊЕ, ПРИВЛАЧЕЊЕ, МАСА–БРОЈИВОСТ, ПУТАЊА, ВЕЗА, ЦЕНТАР–ПЕРИФЕРИЈА, ЦИКЛУС, БЛИЗУ–ДАЛЕКО, СКАЛА, ДЕО–ЦЕЛИНА, СПАЈАЊЕ, РАЗДВАЈАЊЕ, ПУНО–ПРАЗНО,

---

<sup>147</sup> „То су делимично апстрактне схеме које организују оно што можемо опазити и визуелизовати, али саме по себи оне не могу бити визуелизоване на начин на који се то може учинити са богатим сликама.” (Lakoff 1987: 453). [„They are relatively abstract schemas that organize what can be perceived and visualized, but they themselves cannot be directly visualized in the way a rich image can be.”].

ПОДУДАРАЊЕ, СУПЕРИМПОЗИЦИЈА, ИТЕРАЦИЈА, КОНТАКТ, ПРОЦЕС, ПОВРШИНА, ПРЕДМЕТ, ЗБИРАЊЕ.<sup>148149</sup>

Беате Хампе (Hampe 2005: 2–3), ауторка уводног текста међународног зборника о сликовним схемама *From perception to meaning (Од перцепције до значења)*, даје следећи преглед:

„1a. САДРЖАТЕЉ/ПОСУДА, ПУТАЊА/ПОЧЕТАК–ПУТАЊА–ЦИЉ, ВЕЗА, ДЕО–ЦЕЛИНА, ЦЕНТАР–ПЕРИФЕРИЈА, РАВНОТЕЖА.

1b. схеме силе: ОМОГУЋИВАЊЕ, БЛОКАДА, ПРОТИВСИЛА, ПРИВЛАЧЕЊЕ, ПРИСИЛА, ОБУЗДАВАЊЕ, УКЛАЊАЊЕ, ДИВЕРЗИЈА.

2a. КОНТАКТ, СКАЛА, БЛИЗУ–ДАЛЕКО, ПОВРШИНА, ПУНО–ПРАЗНО, ПРОЦЕС, ЦИКЛУС, ИТЕРАЦИЈА, СПАЈАЊЕ, ПОДУДАРАЊЕ, РАЗДВАЈАЊЕ, ПРЕДМЕТ, ЗБИРАЊЕ, [МАСА–БРОЈИВОСТ], [СУПЕРИМПОЗИЦИЈА].

2b. ГОРЕ–ДОЛЕ, НАПРЕД–НАЗАД.

3a. КРЕТАЊЕ НЕЖИВИХ ОБЈЕКТА, КРЕТАЊЕ ЖИВИХ БИЋА, САМОКРЕТАЊЕ, ПРОУЗРОКОВАНО КРЕТАЊЕ (Mandler 1992: 593-596), ЛОКОМОЦИЈА (Dodge and Lakoff, у овом издању).

3b. ШИРЕЊЕ (Turner 1991: 171), ПРАВО (Cienki 1998), ОТПОР (Gibbs et al. 1994: 235), ЛЕВО–ДЕСНО (Clausner and Croft 1999: 15).”<sup>150</sup>

У литератури не постоји сагласност у вези са тиме како сликовне схеме треба укључити у модел појмовног сажимања. Сливковне схеме се схватају или 1. као део генеричког простора мреже појмовног сажимања (Hedblom et al. 2019)<sup>151</sup>, при чему се подразумева да тај простор садржи заједничке елементе свих инпута мреже, укључујући ту и сликовне схеме, или 2. као део *grounding box*-а, односно начин утемељења сваког од појединачних елемената менталних простора. У нашем

---

<sup>148</sup> CONTAINER, BALANCE, COMPULSION, BLOCKAGE, COUNTERFORCE, RESTRAINT REMOVAL, ENABLEMENT, ATTRACTION, MASS-COUNT, PATH, LINK, CENTER-PERIPHERY, CYCLE, NEAR-FAR, SCALE, PART-WHOLE, MERGING, SPLITTING, FULL-EMPTY, MATCHING, SUPERIMPOSITION, ITERATION, CONTACT, PROCESS, SURFACE, OBJECT, COLLECTION.

<sup>149</sup> У литератури се сликовне схеме обично наводе великим словима, али у мањем формату у односу на остатак текста.

<sup>150</sup> „1a. CONTAINMENT/CONTAINER, PATH/SOURCE-PATH-GOAL, LINK, PART-WHOLE, CENTER-PERIPHERY, BALANCE. 1b. the FORCE schemas: ENABLEMENT, BLOCKAGE, COUNTERFORCE, ATTRACTION, COMPULSION, RESTRAINT, REMOVAL, DIVERSION.

2a. CONTACT, SCALE, NEAR-FAR, SURFACE, FULL-EMPTY, PROCESS, CYCLE, ITERATION, MERGING, MATCHING, SPLITTING, OBJECT, COLLECTION, [MASS-COUNT], [SUPERIMPOSITION].

2b. UP-DOWN, FRONT – BACK.

3a. INANIMATE MOTION, ANIMATE MOTION, SELF MOTION, CAUSED MOTION (Mandler 1992: 593-596), LOCOMOTION (Dodge and Lakoff, *this volume*).

3b. EXPANSION (Turner 1991: 171), STRAIGHT (Cienki 1998), RESISTANCE (Gibbs et al. 1994: 235), LEFT -RIGHT (Clausner and Croft 1999: 15).”

<sup>151</sup> Иначе, увођење генеричког простора, као посредничког простора при мапирању између когнитивних домена, у модел метафоре представља искорак у односу на раније концепције метафоре. У оквиру теорије концептуалне метафоре генерички простор је подразумеван јер се претпоставља да ће интерлокутори покушати да у што већој мери задрже топологију изворног и циљног простора. Међутим, како теорија појмовног сажимања нарочиту пажњу посвећује новим метафорама, очигледно је и да постоји потреба да се мапирање између домена прикаже као индиректно, с обзиром на претпоставку да интеграције у оквиру мреже морају бити нечим контролисане.

истраживању прихватамо другу могућност, односно, сликовне схеме видимо као део шире онтолошке осе утемељења (Antović 2021, 2022). Управо сликовне схеме држе систем на окупу и мотивишу мапирање (Antović 2018: 58). У вези са тим, М. Гарнеру (1996: 30–31) наглашава да, у складу са принципом инваријантности, сликовносхематска топологија инпута не сме бити нарушена код метафоричких концептуализација. То не значи да сликовна схема која се из изворног у циљни домен мапира мора обавезно претходно постојати и у циљном домену, већ да се сликовне схеме које садрже два домена не смеју налазити у неком виду контрадикције.



## 2.4. МЕТОНИМИЈА

У когнитивнолингвистичким проучавањима метонимија добија статус менталног механизма или механизма мишљења<sup>152</sup> захваљујући више пута помињаној књизи *Метафоре по којима живимо* Џорџа Лејкофа и Марка Џонсона. Полазећи од, сада у литератури већ врло познатог, примера *The ham sandwich is waiting for his check* (*Сендвич са шунком чека на свој рачун*), аутори истичу да израз „ham sandwich” („сендвич са шунком”), који се односи на особу која је наручила дати сендвич, не представља пример персонификационе метафоре (енгл. *personification metaphor*) због тога што разумевање датог исказа не захтева приписивање људских атрибута једном објекту. Место тога, дати исказ илуструје случај коришћења једног ентитета ради реферисања на други ентитет који је са њим повезан, односно метонимију.<sup>153</sup> Још значајније, аутори истичу да су метонимијски концепти (попут концепата ДЕО УМЕСТО ЦЕЛИНЕ, МЕСТО УМЕСТО ДОГАЂАЈА, ПРОИЗВОЂАЧ УМЕСТО ПРОДУКТА, ОБЈЕКТ УМЕСТО КОРИСНИКА, ИНСТИТУЦИЈА УМЕСТО ЉУДИ КОЈИ СУ ЗА ЊУ ОДГОВОРНИ, МЕСТО ЗА ИНСТИТУЦИЈУ) систематични на исти начин на који су то метафорички концепти, а узрок је тај што је метонимија један од базичних механизма путем којег организујемо своја искуства. Другим речима, метонимија је концептуална по својој природи – она управља нашим мишљењем, ставовима и акцијама – док су језички метонимијски искази само један од облика манифестације овог ширег когнитивног процеса. Поред тога, метонимија је, баш као и метафора, утемељена у искуству, и најчешће представља оно што видимо као директне физичке и каузалне везе (Lakoff & Johnson 1980: 39).

Треба напоменути и то да су, према поменутиим ауторима, метонимија и метафора различити ментални процеси, при чему је главна функција метафоре везана за разумевање, јер представља средство схватања једне ствари у терминима друге, док метонимија има примарно референцијалну функцију и омогућава нам да говоримо о једној ствари преко друге. Међутим, како метонимија није пуко изражајно средство, већ, организујући концептуализацију, усмерава и наше разумевање предмета мишљења

---

<sup>152</sup> Гинтер Раден и Золтан Кевечеш (2014: 307) сматрају да је метонимија, за разлику од метафоре, одувек била описивана и као појмовна, а не само језичка појава, иако је најчешће посматрана кроз другу перспективу. Међутим, са овим се мишљењем не морамо сложити, посебно уколико се присетимо Аристотеловог схватања метафоре. „Да је figurativnost u jeziku značajna ne samo na retoričko-stilskom planu, nego i na planu leksičkog značenja, uočeno je zapravo još u antičkoj retorici, koja je figurama poput metafore i metonimije pored stilske funkcije pripisivala i funkciju imenovanja.” (Rasulić 2010: 50).

<sup>153</sup> Треба напоменути да су Лејкоф и Џонсон у ову групу уврстили и синегдоху, случајеве када се део једног ентитета узима како би се упутило на целокупни ентитет.

(и комуникације), можемо извести закључак да је горња дистинкција између функција разумевања и реферисања сувише оштра<sup>154</sup> и, имајући у виду антиесенцијалистичку линију промишљања језика, анахрона.<sup>155</sup> Управо је узајамност датих функција, односно, недовољно јасно формулисане разлике између метонимије и метафоре, те чињеница да се два когнитивна механизма често јављају заједно у дискурсу, отворило ново поље у когнитивистичким истраживањима – наиме, проучавање тзв. *метафтомије* (енгл. *metaphonymy*), те случајева тзв. дуплог утемељења (енгл. *double grounding*). О првом ћемо феномену говорити у оквиру овог поглавља, док ћемо се другим феноменом бавити у оквиру поглавља које обрађује случајеве хуморне употребе метонимије.

Упркос томе што је Лејкофова и Џонсонова књига о концептуалној метафори извршила праву револуцију у когнитивним проучавањима, истраживања метонимије су и у наредним деценијама задржала маргинализован статус. Тек са зборником радова из 1999. године, *Metonymy in language and thought (Метонимија у језику и мишљењу)*, који су уредили Клаус-Уве Пантер (Klaus-Uwe Panther) и Гинтер Раден (Gunter Radden), метонимија почиње да се проучава и на појмовном, и на лексичком и поетском плану (Tasić i Stamenković 2014: 252). У оквиру групе истраживача који се у последњих двадесетак година баве метонимијом водеће име свакако јесте Золтан Кевечеш, заједно са малочас поменути Гинтером Раденом.

У основи, метонимија се у когнитивистици разуме као употреба једног ентитета ради упућивања, односно омогућавања менталног приступа, другом ентитету. Ентитет који омогућава приступ или усмерава пажњу ка другом ентитету назива се *преносник* (енгл. *vehicle entity*)<sup>156</sup>, док ентитет на који је пажња у таквом трансферу управљена представља *циљни ентитет* (енгл. *target entity*). Међутим, метонимија није само проста

---

<sup>154</sup> „Kognitivna lingvistika ide korak dalje i tretira metaforu i metonimiju kao pojmovno-značenjske mehanizme koji strukturiraju ne samo jezik već, pre svega, mišljenje, što podrazumeva da i leksička i stilska funkcija metafore i metonimije, kao i druge njihove jezičke i vanjezičke manifestacije, zapravo proističu iz njihove sazajne funkcije (otuda i terminološka rešenja pojmovna metafora i pojmovna metonimija). [...] Metonimija je, dakle, svojevrsna pojmovna prečica, a metonimijski koncepti ne strukturiraju samo jezik, već i mišljenje i delovanje.” (Rasulić 2010: 50–52).

<sup>155</sup> Фридрих Ниче језик посматра као трополошку структуру, те напомиње да метафора, метонимија, синегдоха, персонификација и хипалаг (замена узрока и последице) одређују природу људског сазнања. Дискурс је „podvrgnut neumoljivim zakonima retorike koji suspenduju njegovu neposrednu referencijalnost i brišu snove o nepristrasnom opisu stvarnosti zbog svoje tropološke strukture” (Буџинска и Марковски 2009: 552). Ову линију промишљања језика као изворно фигуралног настављају, пре свега, постструктуралисти (Ж. Дерида, П. де Ман, Р. Барт). Ролан Барт напушта структурализам и позитивну херменеутику у име „негативне и активне семиологије” у оквиру које је могуће „igranje sa znakom kao odslikanom zavesom, a možda čak i fiksacijom” (R. Bart, „Wikład”, *Teksty*, 1979, br. 5, str. 27, нав. према Буџинска и Марковски 2009: 357).

<sup>156</sup> У литератури се овај елемент метонимијског процеса понекад назива и референтном тачком (појам је преузет од Р. Ланакера 1993 и не односи се само на метонимију).

замена једног ентитета другим, него се међу њима успоставља и однос, односно ствара ново, сложено значење (Раден и Кевечеш 2014: 308). Горе датој формулацији такође се може упутити примедба да не објашњава шта је то што омогућава успостављање метонимијске везе између два ентитета, односно шта представља „ментални мост” за такву врсту концептуализације. Раден и Кевечеш (2014: 309) и Кевечеш (Kovecses 2002: 145) спецификују традиционална схватања метонимије у вези са *суседношћу* (енгл. *contiguity*) преносника и циља у оквиру једног метонимијског исказа тако што метонимију дефинишу као „когнитивни процес у којем један појмовни ентитет, преносник, омогућава ментални приступ другом појмовном ентитету, циљу, унутар истог идеализованог когнитивног модела”. Будући да се суседност ентитета одређује на основу њихове припадности истом ИКМ, концептуална метонимија формира кохерентне целине у оквиру нашег искуства, а неки ентитети могу бити искоришћени као средство за нова метонимијска пресликавања у оквиру истог домена. С тим у вези Кевечеш истиче и то да метонимијски изрази нису изоловани, него образују веће метонимијске групе, одређене конкретним типом везе између једног и другог типа ентитета.

Напомињући да метонимија тежи коришћењу утврђених односа унутар ИКМ (што у основи треба олакшати сврху њене употребе – усмеравање пажње адресата на циљни ентитет), Кевечеш и Раден (2014: 310, 314) посебно обрађују проблем типова односа који производе метонимију, долазећи до закључка да је разликовање целине и делова једног ентитета од пресудне важности за овај когнитивни механизам. У складу са тим они издвајају „две опште појмовне конфигурације” у оквиру метонимије: прву, где се једном делу ИКМ приступа преко целог ИКМ (1а) и обрнуто (1б), и другу, где се делу ИКМ приступа преко другог дела ИКМ (2). Такав је случај са метонимијама *Америка протестује против расизма* (1а – Америка за Сједињене Америчке Државе/део популације Сједињених Држава за целокупну популацију), *Енглеска је гласала за излазак из Европске Уније* (1б – Енглеска за Велику Британију) и *Конзерва се покварила* (2 – преко садржатеља се упућује на садржај).<sup>157</sup> У складу са тим за основ класификације метонимијских образаца користе се идеализовани когнитивни модели, те се долази до типологије попут ове у наставку (Kövecses 2002: 149–156; нав. према Tasić i Stamenković 2014: 254–256). Наравно, треба имати у виду да је дата таксономија

---

<sup>157</sup> Прва конфигурација махом ствара метонимије које су везане за ствари, а друга метонимије везане за радње (Раден и Кевечеш 2014: 334).

несавршена и непотпуна, али да ипак може представљати добро полазиште за даља проучавања метонимије у когнитивним наукама.

У оквиру првог типа метонимије (ЦЕЛИНА ЗА ДЕО, ДЕО ЗА ЦЕЛИНУ) могуће је разликовати следеће подгрупе: *ИКМ ствари и њених делова* (ЦЕЛИНА – ДЕО, ДЕО – ЦЕЛИНА); *ИКМ састава* (ПРЕДМЕТ – МАТЕРИЈАЛ ОД КОЈЕГ ЈЕ ПРЕДМЕТ САЧИЊЕН; МАТЕРИЈАЛ ОД КОЈЕГ ЈЕ ПРЕДМЕТ САЧИЊЕН – ПРЕДМЕТ); *ИКМ сложеног догађаја* (УЗАСТОПНИ ПОДДОГАЂАЈИ – СЛОЖЕНИ ДОГАЂАЈ; ИСТОВРЕМЕНИ ПОДДОГАЂАЈИ – СЛОЖЕНИ ДОГАЂАЈ); *ИКМ категорије и члана* (КАТЕГОРИЈА – ЧЛАН КАТЕГОРИЈЕ; ЧЛАН КАТЕГОРИЈЕ – КАТЕГОРИЈА); *ИКМ категорије и својства* (КАТЕГОРИЈА – ДЕФИНИШУЋЕ/ИСТАКНУТО СВОЈСТВО; ДЕФИНИШУЋЕ/ИСТАКНУТО СВОЈСТВО – КАТЕГОРИЈА).<sup>158</sup>

У оквиру другог типа метонимије (ДЕО ИКМ ЗА ДЕО ИКМ) могу се издвојити следеће групе: *ИКМ радње* (ИНСТРУМЕНТ – РАДЊА, СРЕДСТВО – РАДЊА, ВРШИЛАЦ РАДЊЕ – РАДЊА; РАДЊА – ВРШИЛАЦ РАДЊЕ; ПРЕДМЕТ УКЉУЧЕН У РАДЊУ – РАДЊА; РАДЊА – ПРЕДМЕТ УКЉУЧЕН У РАДЊУ; РЕЗУЛТАТ – РАДЊА; РАДЊА – РЕЗУЛТАТ; СРЕДСТВО – РАДЊА; НАЧИН РАДЊЕ – РАДЊА; ВРЕМЕНСКИ ПЕРИОД РАДЊЕ – РАДЊА; ОДРЕДИШТЕ – КРЕТАЊЕ; ВРЕМЕ КРЕТАЊА – ЕНТИТЕТ УКЉУЧЕН У КРЕТАЊЕ); *ИКМ узрока* (СТАЊЕ/ДОГАЂАЈ – СТВАР/ОСОБА/СТАЊЕ КОЈЕ ГА ЈЕ ПРОУЗРОКОВАЛО; ПРОУЗРОКОВАНИ УЗРОК – ДОГАЂАЈ КОЈИ ГА ЈЕ ПРОУЗРОКОВАО); *ИКМ производње* (ПРОИЗВОЂАЧ – ПРОИЗВОД; АУТОР/КА – ЊЕГОВО/ЊЕНО ДЕЛО; МЕСТО – ПРОИЗВОД КОЈИ СЕ ТАМО ПРАВИ); *ИКМ контроле* (ОНАЈ КОЈИ ИМА КОНТРОЛУ – КОНТРОЛИСАНИ ЕНТИТЕТ; КОНТРОЛИСАНИ ЕНТИТЕТ – ОНАЈ КОЈИ ИМА КОНТРОЛУ); *ИКМ поседовања* (ОНАЈ КОЈИ ПОСЕДУЈЕ – ПОСЕДОВАНИ ЕНТИТЕТ; ПОСЕДОВАНИ ЕНТИТЕТ – ОНАЈ КОЈИ ПОСЕДУЈЕ); *ИКМ садржавања* (САДРЖИЛАЦ – САДРЖАЈ; САДРЖАЈ – САДРЖИЛАЦ; МЕСТО – СТАНОВНИЦИ); *ИКМ* који укључују неодређене појмовне односе између *средства и циља* (нпр. *Сендвич са шунком жели и салату*).<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Таксономија Радена и Кевечеша, настала неколико година пре горе наведене (1999. године, нав. према Раден и Кевечеш 2014: 314–319), донекле се разликује. Они овде издвајају и *ИКМ скале* (ЦЕЛА СКАЛА – ГОРЊИ ДЕО СКАЛЕ, ГОРЊИ ДЕО СКАЛЕ – ЦЕЛА СКАЛА, нпр. *Пази на брзину* м. *Пази да не возиш превеликом брзином*; *Колико је стар?* м. *Колико има година?*) и *ИКМ скраћења* (ФОРМА<sub>А</sub> – ПОЈАМ<sub>А</sub> ЗА ФОРМУ<sub>Б</sub> – ПОЈАМ<sub>А</sub>, нпр. у *Полаже пријемни* за *Полаже пријемни испит*). Поред тога, у оквиру *ИКМ категорије и члана* они издвајају као посебан тип метонимијског односа онај између генеричког/општег и специфичног/конкретног (ГЕНЕРИЧКО – СПЕЦИФИЧНО, СПЕЦИФИЧНО – ГЕНЕРИЧКО), а у оквиру *ИКМ догађаја* расправљају о метонимијама ЦЕО ДОГАЂАЈ – ПОДДОГАЂАЈ и ПОДДОГАЂАЈ – ЦЕО ДОГАЂАЈ и могућностима да се њима објасне неке појаве у граматички, попут релативне и модалне употребе презенте (САДАШЊОСТ – УОБИЧАЈЕНО, САДАШЊОСТ – БУДУЊНОСТ, СТВАРНО – ПОТЕНЦИЈАЛНО, ПОТЕНЦИЈАЛНО – СТВАРНО).

<sup>159</sup> Таксономија Радена и Кевечеша (1999., нав. према Раден и Кевечеш 2014: 319–325) нешто је детаљнија и разликује још *ИКМ опажања* (ОПАЖЕНА СТВАР – ОПАЖАЊЕ, ОПАЖАЊЕ – ОПАЖЕНА СТВАР), *ИКМ места* (МЕСТО – СТАНОВНИЦИ МЕСТА, СТАНОВНИЦИ – НАСЕЉЕНО МЕСТО, МЕСТО – ИНСТИТУЦИЈА,

Питање унапређења дате таксономије зависи и од начина на који ће бити разрешен проблем односа метонимије и метафоре. Кевечеш (2002: 146–149) повлачи четири кључне разлике између ова два процеса: метафора инсистира на односу *сличности* (енгл. *similarity*) између два појма<sup>160</sup>, док метонимија почива на односу *блискости или суседности* (енгл. *contiguity*) појмова;<sup>161</sup> однос сличности у метафори успоставља се између два различита домена, док се однос блискости успоставља у оквиру једног домена (ИКМ); основна функција метафоре је разумевање једне ствари у терминима друге путем мапирања структуре једног домена у други, док је ова функција секундарна код метонимије, јер она превасходно треба да обезбеди ментални, когнитивни приступ таргетираном ентитету посредством ентитета који је доступнији и на неки начин више истакнут; метафорички процес увек израћа из односа између концепата који припадају двама областима, док метонимија може, али не мора представљати везу између два концепта истог домена, везу између облика речи и нелингвистичких референата, као и између облика речи и кореспондирајућих концепата.<sup>162</sup>

Istraživači različitih teorijskih orijentacija se mahom slažu da logička veza koja omogućava metonimijski prenos u osnovi proističe iz nekog vida dodirivanja, susedstva ili blizine entiteta (za razliku od metaforičkog prenosa, koji podrazumeva neki vid sličnosti ili analogije), pri čemu se kao glavni tipovi metonimijskih veza najčešće ističu prostorne, vremenske i uzročno-posledične veze. Međutim, postoje značajna razilaženja oko toga šta zapravo čini entitete

---

ИНСТИТУЦИЈА – МЕСТО, МЕСТО – ДОГАЂАЈ, ДОГАЂАЈ – МЕСТО), *ИКМ знака и референције* (РЕЧИ – ПОЈАМ КОЈИ ИЗРАЖАВАЈУ, нпр. *То је исказ који противречи самом себи*) и *ИКМ измене* (ИЗМЕЊЕНА ФОРМА – ИЗВОРНА ФОРМА, ЗАМЕЊУЈУЋА ФОРМА – ИЗВОРНА ФОРМА, нпр. у исказима *Мојне м. Немој; Да ли ћеш доћи сутра? – Хоћу.*).

<sup>160</sup> „[...] постоји много извора за сличност; она може произаћи из стварне сличности, али и из перципиране сличности и корелација у искуству. Дакле, овде користим сличност на намерно нејасан и површан начин.” (Kövecses 2002: 146). [„there are many sources for similarity; it may emerge from real similarity, but also from perceived resemblance and correlations in experience. Thus, I am using similarity here in a deliberately vague and superficial way.”].

<sup>161</sup> За разјашњење разлике између сличности и суседности може послужити дистинкција између синтагматских и парадигматских односа између језичких јединица. У оквиру семантике, однос суседности се везује за парадигматске односе (нпр. однос суседности између кохипонима, као и између хиперонима и хипонима у оквиру једне категорије); однос сличности се везује за синтагматске односе (препознавање комбинације језичких јединица као адекватне). О односу метафоре и метонимије у вези са синтагматским и парадигматским односима видети више у: Jakobson 2002.

<sup>162</sup> „[...] the possibility for metonymic process to occur is not only between concept<sub>1</sub> and concept<sub>2</sub> (within the same ICM). In addition to concept<sub>1</sub> standing for concept<sub>2</sub> [...] metonymy can occur also between form<sub>1</sub> and concept<sub>1</sub> or between form<sub>1</sub> and thing/event<sub>1</sub> – that is, form<sub>1</sub> can stand for concept<sub>1</sub> or form<sub>1</sub> can stand for thing/event<sub>1</sub>. While metaphor arises as an interaction between two concepts, metonymy can be produced by a more varied set of ‘things’ (concepts, forms, and referents) belonging to different ‘realms’. One example of this is when a form stands for a corresponding concept. The form-concept unity characterizes the form-meaning relationship of any sign. An example of this would be the sentence ‘That is a self-contradictory utterance.’ Here the word *utterance* is used metonymically, in that it refers to or denotes the content of a sentence. That is, what one actually ‘utters’ is taken to refer to or denote the meaning of what one says. It is only the content, or meaning, of what one says that can be ‘self-contradictory.’ This is what Lakoff and Turner call the WORDS STAND FOR THE CONCEPT THEY EXPRESS metonymy. In it, a word form (e.g., *utterance*) is used to indicate the meaning (concept) of that form (i.e. *utterance*.)” (Kövecses 2002: 149).

bliskim, koji sve prenosi spadaju u metonimijske (naročito u poređenju sa metaforom i sinegdohom) i kako ih klasifikovati, u kakvom odnosu stoje prenos imena i prenos značenja, i kakve sve uloge metonimija ima u organizaciji značenja (up. Ullmann 1967, Lakoff & Johnson 1980, Norrick 1981, Апресян 1995, Gortan-Premk 1997, Kovačević 1999, Nerlich 2006, Peirsman & Geeraerts 2006, Dragičević 2007, Panther & Thornburg 2007). (Rasulić 2010: 51).

Кевечеш такође уочава да метонимијски односи мотивишу велики број концептуалних метафора. На овај моменат указивано је и раније, и у вези са тим нарочито се истиче појам метафтомије Луиса Хосенса (Goosens 1990). Хосенс је уочио четири типа међусобног односа метонимије и метафоре: метафору која долази од метонимије; метонимију која је унутар метафоре; метафора која је унутар метонимије; деметонимизацију унутар метафоре. Он закључује да се сви ови типови могу подвести под два основна типа, интегрисану метафтомију (метафору унутар метонимије и метонимију унутар метафоре) и кумулативну метафтомију (метафору из метонимије и врло ретке случајеве метонимије из метафоре) (нав. према Tasić i Stamenković 2014: 257–258).<sup>163</sup> Овој дискусији треба придодати и појам дуплог утемељења (Brône & Feysaerts 2003, 2005, Feysaerts & Brône 2005), као случају појмовног спајања које укључује конвенционалне (најчешће примарне) метафоре и метонимије. Броне и Фејартс превасходно расправљају о случајевима дуплог утемељења који имају хуморни учинак, због чега ћемо о датом процесу више говорити у поглављу које се бави когнитивним теоријама хумора друге генерације.

У сваком случају, из ових се истраживања може извести закључак да, иако су метонимија и метафора уско повезани когнитивни процеси, они се ипак разликују. Проблем разликовања двају механизма можда произлази из структуре наших категорија за метафору, односно метонимију, односно њихове скаларне организације. Узмимо, на пример, исказ *She caught the minister's ear and persuaded him to accept her plan* (Croft &

---

<sup>163</sup> „Prvi tip, metaforu iz metonimije, Hosens objašnjava primerom *These changes will be applauded*, što Dragičevićeva [Rajna Dragičević 2005 – *primedba O. M.*] prevodi kao *Ove promene će biti dočekane aplauzom*, gde aplauz kao zvuk metonimijski predstavlja odobravanje, na kojem se zasniva metaforička slika pomoću koje ovakav aplauz konceptualizujemo slično aplauzu odobravanja u pozorištu ili bioskopu, te tako zapravo razumemo pozitivno prihvatanje navedenih promena. Kao primer za metonimiju unutar metafore Hosens daje frazeologizam *Shoot one's mouth off*, koji Dragičevićeva prevodi bukvalno kao *ispaliti iz usta* ili blaže kao *izletelo mu je iz usta*. Ovde metaforičnu ulogu ima slika ispaljivanja nečega iz usta što se poredi sa upotrebom kakvog vatrenog oružja koje ponekad može imati ozbiljne ili čak smrtonosne posledice, te tako i nepromišljeno iznošenje stavova može imati negativne ili kobne konsekvence. Metonimija koja se nalazi unutar ove metafore odnosi se na vezu između usta i sposobnosti govora. Sledeći tip je metafora unutar metonimije za koju Hosens daje primer *be/get up on one's hind legs*, preveden u radu Rajne Dragičević kao *propinјati se na zadnje noge*, gde Hosens pronalazi metonimiju u vezi između uspinјanja i doslovnog ustajanja prilikom nekog javnog govora. Sličnost čoveka koji se upinјe da nešto kaže sa životinјom u propinјanju omogućava, po Hosensu, metaforu i emocionalni naboj koji prati obe slike, tj. i izvorni i cilјni domen. Na kraju, pod demetонимизацијом unutar metafore Hosens podrazumeva nešto što je moguće opisati pomoću primera *pay lip service to*, što znači *podržati nekog samo na rečima*, gde imamo plaćanje kao metaforu, a vezu između usana i sposobnosti govora ponovo kao metonimiju.” (Tasić i Stamenković 2014: 257).

Cruse 2004: 218) који илуструје феномен кумулативне метафтомије. Мора се претпоставити да адресат исказ тумачи прво интерпретирајући као метонимију *ухо* (*ear*) за *пажњу* (можда метонимија СРЕДСТВО ЗА РАДЊУ), што за собом повлачи да се лексема *ухватити* (*ухватила је – she caught*) интерпретира као метафора, чиме се добија метафтомија *Уграбила је министрову пажњу*. Овде су метафора и метонимија јасно одвојени процеси са посебним ефектима, што није увек случај (Croft & Cruse 2004: 219). На пример, исказ *Кола су се зауставила испред позоришта* може се протумачити и као метонимија КОНТРОЛИСАНО ЗА КОНТРОЛОРА, али и као персонификациона метафора.

Када је реч о већ поменутих Кевечешевим увидима о метафтомији, овај аутор инсистира на дубљим искуственим корелацијама и њиховим метонимијским уопштавањима као бази за велики број метафора.<sup>164</sup> С тим у вези, оно што је проблематично јесте његов предлог да се сликовне схеме (које Кевечеш назива „корелацијама у искуству”) схвате као метонимије засноване на директној повезаности са искуственим доживљајима (нпр. ВИШЕ ЈЕ ГОРЕ). Прво, уколико сликовну схему ВИШЕ ЈЕ ГОРЕ разумемо као метонимију, онда бисмо морали извести закључак да су (основне) концептуалне метонимије универзалне, транскултуралне људске категорије, што би се затим морало емпиријски показати кроз лингвистичке манифестације тих метонимија у различитим језицима. Даље, горе наведена сликовна схема ВИШЕ ЈЕ ГОРЕ укључује удруживање два концептуална домена, домен „квантитет” и домен „вертикалност”, а Кевечеш метонимију иначе дефинише као везу између ентитета у оквиру истог идеализованог когнитивног модела. Уколико ИКМ схватимо као „strukturisani skup скуп веровања и очекивања која усмерavaju когнитивну обраду, укључујући и употребу језика” (Tasić i Stanković 2014: 254), Кевечешов предлог не би имао много смисла, будући да би то значило да се сликовне схеме, као преконцептуалне структуре, онда морају дефинисати накнадно, у оквиру организованог система културолошки усвојених знања. Са друге стране, треба узети у обзир то да сликовна схема ВИШЕ ЈЕ ГОРЕ заиста може бити схваћена као неки облик метонимијског мапирања: на пример, у изразима *Инфлација расте* или *Расте стопа незапослености* вертикалност се пресликава у вредност *добро – лоше*. Да ли то значи да метонимијско

---

<sup>164</sup> „Take for example the metaphor ANGER IS HEAT. In the folk model of emotion, emotions are seen as resulting in certain physiological effects. Thus, anger can be said to result in increased subjective body heat (among other things). This case of metonymic relationship between anger and body heat was called CAUSE AND EFFECT in this chapter. The kind of metonymy that applies to this example is EFFECT FOR CAUSE (BODY HEAT FOR ANGER). The conceptual metaphor ANGER IS HEAT arises from a generalization of body heat to heat. In this case, the metonymic vehicle (body heat) becomes the source domain of metaphor through the process of generalization. This again shows that metaphors are often based on correlations in experience [...]” (Kövecses 2002: 156).

мапирање треба узети као основ за формирање сликовних схема, или обрнуто? Иако елегантна научна теорија претпоставља редуковање броја чланова једне таксономије, у овом се тренутку чини да још увек не постоји довољно података на основу којих можемо аргументовано бранити једну или другу страну ове расправе.

Вредност Кевечешевих запажања непобитна је када је реч о односу концептуалних метонимија УЗРОК И ПОСЛЕДИЦА (из *ИКМ узрока*) и концептуалне метонимије ДЕО И ЦЕЛИНА (из *ИКМ ствари и њених делова*) према концептуалној метафори (односно, случајевима када су ове концептне метонимије у основи концептуалне метафоре) (нав. према Kövecses 2002: 156–160). Када је реч о првој концептуалној метонимији, УЗРОК И ПОСЛЕДИЦА, као бази неких концептуалних метафора Кевечеш издваја три случаја: 1. када изгледа као да изворни домен долази од циљног домена (нпр. у метафори БЕС ЈЕ ТОПЛОТА изворни домен ТОПЛОТА долази од метонимијске везе ПРОУЗРОКОВАНИ УЗРОК – ДОГАЂАЈ КОЈИ ГА ЈЕ ПРОУЗРОКОВАО<sup>165</sup>); 2. када се циљни домен једне концептуалне метафоре може историјски извести из изворног домена – метафора се може свести на метонимију тако да циљни домен стоји уместо извора (Кевечеш сматра да у метафори РАСПРАВА ЈЕ РАТ циљни домен РАСПРАВА стоји уместо изворног домена РАТ); 3. случајеви концептуалне метафоре где изворни домен омогућава циљном домену да се појави, и то захваљујући метонимији која је у основи метафоричког мапирања (нпр. у основи метафоре ЗНАЊЕ ЈЕ ВИЂЕЊЕ налази се метонимија ПРОУЗРОКОВАНИ УЗРОК – ДОГАЂАЈ КОЈИ ГА ЈЕ ПРОУЗРОКОВАО). Када је реч о другој метонимији, ДЕО И ЦЕЛИНА, Кевечеш издваја два случаја метафоре: метафоре где је изворни домен субкатегија циљног домена (нпр. кретање је субкатегија догађаја, физичке силе су субкатегије узрока), при чему је субкатегоризација овде узета као метонимијски процес ДЕО ЗА ЦЕЛИНУ (такав је случај са концептуалним метафорама ДОГАЂАЈИ СУ АКЦИЈЕ, ПРОМЕНА ЈЕ КРЕТАЊЕ, УЗРОК ЈЕ ТРАНСФЕР, УЗРОК ЈЕ СИЛА, АКЦИЈА ЈЕ КРЕТАЊЕ); метафоре код којих су и циљни и изворни домен субкатегије неке више категорије (нпр. у метафори ПОЖУДА ЈЕ ГЛАД и изворни и циљни домен су субкатегија шире категорије ЖЕЉА – жеље за сексом и жеље за храном).

На крају, треба истаћи то да се из евидентираних примера метафтомије види да још увек не постоји консензус када је реч о повлачењу јасне границе између

---

<sup>165</sup> Ланац концептуализације би у том смислу изгледао на следећи начин: БЕС производи ТЕЛЕСНУ ТОПЛОТУ (метонимија), ТЕЛЕСНА ТОПЛОТА постаје ТОПЛОТА (генерализација), ТОПЛОТА се користи да би се разумео БЕС (метафора). На тај начин метафора БЕС ЈЕ ТОПЛОТА настаје кроз метонимијски процес пресликавања циљног домена у изворни домен (Kövecses 2002: 156).



метафоричких и метонимијских исказа – с обзиром на то укрштање функција ових појмовно-значењских когнитивних механизма, не увек јасне критеријуме на основу којих се два концепта одређују као блиска или суседна уместо слична, те чињеницу да се метафора и метонимија веома често јављају заједно (уп. са појмом метонимијског учвршћивања – Grady et all. 1999). У том смислу адекватним нам се чини горе поменути предлог према којем метафора и метонимија представљају категорије прототипски организоване:<sup>166</sup>

Prvo pitanje tiče se određivanja strukture i granica kategorije metonimije s obzirom na ukrštanje kontinuuma značenja u više ravni. [...] S tim u vezi treba naglasiti da je neodređenost granica i inače jedno od karakterističnih svojstava kategorija prototipske strukture, tako da se svrsishodnijim čini sistematičnije istraživanje prototipskog jezgra kategorije metonimije, pa tek onda različitih pravaca odstupanja od tog prototipa ka periferiji kategorije. Budući da se i u okvirima kognitivne lingvistike i van nje istraživači slažu oko primata prostornog domena za uspostavljanje metonimijskih odnosa, korisno bi bilo najpre detaljno ispitati upravo prostorne metonimijske veze. Uzimajući u obzir i perceptivnu i funkcionalnu povezanost izvora i cilja prostorne metonimije, kao i prožimanje pojmovnih struktura koje podrazumevaju odnose deo-celina i sadržavanje, takve veze potrebno je sagledati u svetlu osobina koje inače karakterišu prototipično značenje: utemeljenost u konkretnom, telesnom iskustvu, primenljivost na veliki broj situacija, mogućnost prilagođavanja novih pojmovnih sadržaja, produktivnost u pogledu nadovezivanja značenja, frekventnost u realizaciji, centralnost u strukturi kategorije i opšti interpretativni potencijal [...] (Rasulić 2010: 55–56).

Када је реч о функцијама метонимије, треба истаћи и то да се, према теорији релевантности, улога метонимије огледа у постизању максималног когнитивног учинка уз мали утросак когнитивне енергије. То упућује на потребу да се као преносник у метонимијском процесу бира онај ентитет који је на неки начин когнитивно истакнут у оквиру ИКМ. Речима Роналда Ланакера (који не дела у оквиру теорије релевантности), „метонимија дозвољава ефикасно помирење два супротстављена фактора: потребе за прецизношћу, тј. за сигурношћу да је слушаочева пажња усмерена на намеравани циљ, и наше природне тежње ка томе да мислимо и експлицитно говоримо о оним ентитетима који су нам когнитивно истакнутији.” (Langacker 1993: 30, нав. према Раден и Кевечеш 2014: 325).

---

<sup>166</sup> О овом приступу проблему видети више у: Barcelona, A. (2002). „Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy in Cognitive Linguistics: An update”. *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast* (eds. Dirven, R. and R. Pörings), Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 207–278; Goosens, L. (1990). „Metaphonymy: The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action”. *Cognitive Linguistics* 1: 323–340; Dirven, R. (2002). „Metonymy and metaphor: Different mental strategies of conceptualization”. In: *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast* (eds. Dirven, R. and R. Pörings), Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 75–111; Warren, B. (2006). *Referential Metonymy*. Stockholm: Almqvist & Wiksell; Peirsman, Y. and D. Geeraerts (2006). „Metonymy as a prototypical category”. *Cognitive Linguistics* 17–3, 269–316. (нав. према: Расулић 2010: 54).

Питање адекватног избора преносника у метонимијском изразу је важно и због могућности да метонимије у којима је преносник мање истакнути (тј. маркирани) члан активираниог ИКМ имају извесни хуморни ефекат. Притом, избор одговарајућег, немаркираног елемента ИКМ као метонимијског преносника није прост једнообразан процес, већ је условљен неколиким когнитивним факторима. Према Радену и Кевечешу (2014: 325–334) принципи који управљају стандардним одабиром преферираног метонимијског преносника могу се поделити у две групе – когнитивне и комуникативне принципе.<sup>167</sup> Као когнитивне принципе ови аутори издвајају људско искуство, селективност опажања и културне преференције, односно тенденцију да бирамо: људско пре него не-људско, субјективно пре него објективно, конкретно пре него апстрактно, интерактивно пре него неинтерактивно, функционално пре него нефункционално<sup>168</sup>; непосредно пре него посредно, постојеће пре него непостојеће, више пре него мање, доминантно пре него мање доминантно, добар гешталт пре него лош гешталт, ограничено пре него неограничено, специфично пре него генеричко<sup>169</sup>; стереотипно пре него нестереотипно, идеално пре него неидеално, типично пре него нетипично, централно пре него периферно, почетно или завршено пре него средишње, основно пре него неосновно, важно пре него мање важно, уобичајено пре него мање уобичајено, ретко пре него мање ретко<sup>170</sup>. Од комуникативних принципа који управљају стандардним избором преносника Раден и Кевечеш издвајају два: принцип јасноће (у вези са Грајсовом максимом начина) и принцип релевантности (у вези са истоименом Грајсовом максимом, као и теоријом релевантности). Оно што је за ово истраживање посебно важно, а у вези је са хуморним ефектом неких маркираних

---

<sup>167</sup> Уп. са теоријским постулатима Рахел Ђоре (поглавље о другој генерацији когнитивиста у овом истраживању).

<sup>168</sup> Што може објаснити метонимије типа ПРОИЗВОЂАЧ ЗА ПРОИЗВОД, КОНТРОЛОР ЗА КОНТРОЛИСАНО, ПОСЕДНИК ЗА ПОСЕДОВАНО, ОПАЖАЊЕ ЗА ОПАЖЕНУ СТВАР; САДРЖАТЕЉ ЗА САДРЖАЈ, ФОРМА ЗА ПОЈАМ, РЕЧИ ЗА ПОЈМОВЕ КОЈЕ ИЗРАЖАВАЈУ, нпр. у изразима *Вози Форд*, *Генерал Шварцкопф је победио Ирак*, *Гума ми је избушена*; *Умешао је прсте у то*, *Угриз се за језик*, *Конзерва се покварила*, итд.

<sup>169</sup> Ови принципи мотивишу, на пример, метонимије у којима се осећања описују кроз физиолошке процесе (*Следио се [од страха]*), метонимије СТВАРНО ЗА ПОТЕНЦИЈАЛНО (*Он је љутита особа* м. *Вероватно ће се наљутити јер је љутита особа*), ГОРЊИ ДЕО СКАЛЕ ЗА ЦЕЛУ СКАЛУ (*Колико си висок?* спрам *\*Колико си низак?*), *Енглеска* за означавање Велике Британије (*\*Велс* за Велику Британију), *Потребно је опрати аутомобил* м. каросерију аутомобила (добар гешталт м. лошег гешталта), метонимије типа ПРЕДМЕТ ЗА МАТЕРИЈАЛ ОД КОЈЕГ ЈЕ ПРЕДМЕТ САЧИЊЕН (*Данас смо јели кромпир* – користи се неограничено за структурирање ограниченог, тј. градивна именица м. заједничке), и слично.

<sup>170</sup> На пример, бољи представник категорије „мајка” јесте „мајка домаћица”, а не „самохрана мајка”; културе мере ствари пре на основу идеалних примера него горих (идеална мајка, идеална домаћица, идеална љубав), типичних пре него нетипичних (типична мајка, типична домаћица), централности (рећи за неког да је провинцијалац понекад указује на глупост). Израз *повући окидач* односи се на почетни део радње пуцања, а исказ *Рекао сам ти стотину пута* се чешће користи место исказа *Рекао сам ти неколико пута* (основно пре него неосновно), и слично.

метонимија, односи се на надвлађујуће факторе, тј. случајеве када је нетипичан избор метонимијског преносника мотивисан реторичким и социокомуникативним циљевима говорника, због чега се крше горе наведени когнитивни и комуникативни принципи (а нарочито принцип „јасно пре него нејасно”).<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Ово је иначе чест сличај у текстовима са израженом експресивном функцијом, као у метонимији *Перо је јаче од мача* (обртање принципа људско пре него не-људско), као и у еуфемистичким изразима којима се пази на пристојност (нпр. метонимија *отићи у купатило* крши когнитивни принцип централно пре него периферно, као и оба комуникативна принципа).

## 2.5. ФИГУРА И ПОЗАДИНА

Појам фигуре и позадине (или фигуре и основе – енгл. *figure and ground*) долази из истраживања пажње и визуелне перцепције облика у оквиру гештALT психологије. Користећи се двосмисленим сликама (енгл. *ambiguous pictures*) које представљају оптичке варке, дански психолог Едгар Рубин (Rubin 1921), указује на важно својство људске перцепције, способност организације различитих стимулуса у јасне и одвојене групе према блискости својстава које поседују. На пример, чувена слика Рубинове вазе може бити перципирана или као бели предмет на црној позадини (као ваза) или као црни објект на белој позадини (као људско лице дато из профила), што указује на кључну особеност когнитивне организације путем фигуре и основе – ми смо склони да границе или ивице перципирамо као делове фигура, због чега нам делује као да објекти имају тачно одређене облике, па се у нашој визуелној перцепцији они чине ближим у односу на позадину, која се чини удаљенијом (Palmer 1999: 344). При посматрању једне сцене склони смо да ентитете посматрамо као омеђене и неомеђене, као оне који стоје једни наспрам других.

Оно што је за нас нарочито важно јесте то да сви фактори који управљају организацијом фигура – позадина у визуелној перцепцији такође управљају и организацијом информација у другим доменама људске перцепције и когниције. У когнитивну лингвистику појам фигуре и позадине је увео Ленард Талми (Talmy 1972) у вези са спацијалним и темпоралним односима у језику<sup>172</sup>, али се дати процес може уочити и у другим невизуелним процесима, укључујући ту препознавање мелодије и хармоније, као и процес читања и интерпретације текста.

Када не бисмо имали способност креирања разлике између фигуре и основе, онда бисмо били у стању да перципирамо само ‘равна’ поља преклапајућих облика и боја у нашем окружењу. Међутим, ми видимо, чујемо и крећемо се у свету предмета са три димензије, те је стога наша когнитивна способност да креирамо фигуре и позадине очигледно и буквално показатељ утеловљености овог људског стања. Даље, будући да се фигура и позадина диференцирају на основу својстава (*traits*) или карактеристика (*features*) које перципирамо у објектима у визуелном пољу, наша оријентација у свету у основи зависи од наше способности да перципирамо *стил* и стилске разлике између

---

<sup>172</sup> Талми (2014: 165–166) напомиње да су фигура и позадина у језику асиметрични. Иако је предлог *близу* спацијално симетричан, реченица *Кућа је близу бицикла* звучи чудно у односу на реченицу *Бицикл је близу куће*. Исти је случај са сложеном реченицом *Експлодирао је након што је притиснуо дугме*, где догађај притискања дугмета функционише као основа јер се претпоставља да је његово место на временској оси познато и због тога што се догађај експлозије позиционира према првом догађају. Као и у просторној ситуацији, замена фигуре и позадине производи реченицу која је семантички неуобичајена, иако граматична и синонимична са првом реченицом: *Притиснуо је дугме пре него што је експлодирао*.

објеката. Стога су фигура и позадина и основна карактеристика књижевностилистичке анализе. (Stockwell 2002: 15).<sup>173</sup>

У оквиру своје когнитивне граматике, а полазећи од претпоставке да се сви „валидни граматички конструкти могу описати на појмовном плану” Р. Ланакер проблем фигуре и основе обрађује у вези са *изображењем*, односно сложеном способношћу „да исту ситуацију замислимо и оцртамо на различите начине” (2014: 186, 205). Иако дату способност аутор везује за четири категорије (истакнутост, перспективу, спецификацију и динамичност), за потребе овог поглавља указаћемо на прва два појма. Ланакер разликује два типа појмовне истакнутости – профилисање и поставку трајектор/оријентир. Профил израза представља појмовни референт израза (Ланакер 2014: 206), односно фигуру која је изразом издвојена и на коју се усмерава пажња.<sup>174</sup> У случају профилисања односа које се тичу учесника, Ланакер разликује примарне и секундарне фокалне учеснике, тј. трајекторе као примарне фигуре унутар профилисаног односа, и оријентире („Обично се један учесник издваја тако што се поима као ентитет чије се место одређује, који се описује или вреднује”) (Ланакер 2014: 207).<sup>175</sup> Од значаја је и то што Ланакер однос фигуре и позадине доводи у везу са перспективом, односно, трима њеним аспектима: тачком гледишта, паром субјективно/објективно и опсегом. Тачка гледишта се односи на перспективу коју заузима говорник при једној концептуализацији, и блиско је повезана са субјективним или објективним изображењем неког објекта. Уколико ентитет који је предмет изображења функционише као вршилац, тј. субјекат мисаоног представљања, говоримо о подразумеваном концептуализујућем присуству, „тачки свести која саму себе не поима” и која се изображава „с максималном субјективношћу”; уколико је ентитет који се изображава предмет мисаоног представљања, говоримо о објективном изображењу – „оно што се експлицитно издваја као фокус пажње изображава се с максималном објективношћу” (Ланакер 2014: 208). Опсег перспективе односи се на „распон

---

<sup>173</sup> „If we did not have the facility for creating a difference between figure and ground, then we would only be able to perceive a ‘flat’ field of interlocking shapes and colours in our environment. However, we see, hear and move in stereo three dimensions, and so the cognitive capacity for making figure and ground is clearly and literally an embodiment of this human condition. Furthermore, since figure and ground are differentiated on the basis of traits or features that we perceive in the objects in view, our orientation in the world fundamentally depends on our ability to perceive *style* and stylistic differences in objects. Figure and ground are therefore the basic features of literary stylistic analysis too.”

<sup>174</sup> „За израз *хипотенуза* база је мисаона представа правоуглог троугла (неосновни домен), а профил му је страница насупрот правом углу. За изразе попут *дужица* и *зеница*, као база функционише целокупна конфигурација ока, а дати изрази профилишу њене различите делове.” (Ланакер 2014: 206).

<sup>175</sup> „Један пример је пар *пре* и *после* [...] Оба ова израза означавају однос временског следа два догађаја. Заправо, они профилишу потпуно исти однос – на референцијалном плану, однос ‘пре’ је такође и однос ‘после’. Њихова значењска супротност почива на томе да ли се каснији догађај узима као оријентир за сврхе смештања ранијег догађаја, или обрнуто.

појмовног садржаја који дати израз побуђује као базу за своје значење, простор који ‘покрива’ у активним доменима” (Ланакер 2014: 209).<sup>176</sup>

Треба приметити да се организација путем фигуре и позадине код других аутора категоризује на другачији начин. Л. Талми овај когнитивни механизам конструкције посматра као део схематског система пажње, док је према таксономији Крофта и Круза с почетка овог поглавља исти сврстан у домен просуђивања и поређења. Ова несагласност заправо упућује на тезу да наш когнитивни апарат није организован у специјализоване и оделите домене функционисања – организација путем фигуре и основе неумитно усредсређује нашу пажњу на неки аспект процесуираног феномена, али такође почива на поређењу између два ентитета и дозвољава нам да донесемо судове о ономе шта је у нашем тренутном фокусу. Фактори који утичу на профилизацију једног ентитета као фигуре могу бити следећи: постојање/препознавање тачно одређених граница једног ентитета (објект се перципира као гештALT структура); ентитет се у односу на друге ентитете у свом окружењу (визуелном или неком другом) препознаје као истуренији (конвексан) и истакнутији – већи, светлији, изоштренији, са више детаља, или као симетричан; фигура се у односу на позадину креће или мења; фигура је на нечему, испред или изнад нечега (Palmer 1999: 345, Stockwell 2002: 15). Другим речима, когнитивни процеси који укључују креирање фигуре и позадине у основи садрже поређење, с тим што се овде, за разлику од категоризације и метафоре, просуђивање врши са циљем утврђивања разлика/контраста, пре него сличности између ентитета који се пореде (Croft & Cruse 2004: 58).

Осим примене у проучавању спацијалних односа, а нарочито предлога и предлошких конструкција, конструкције путем фигуре и позадине у језику је уочена и у другим доменима, укључујући ту везе између догађаја<sup>177</sup> и односе између клауза у

---

<sup>176</sup> „Профил израза је специфичан фокус пажње у оквиру његовог непосредног опсега. На пример, непосредан опсег коме изрази дужица и зеница намећу различите профиле јесте мисаона представа ока [...], али будући да у карактеризацију ока улази то да је око део лица, максимални опсег поменутих израза укључује и мисаону представу лица (а периферније и главе или чак тела као целине).” (Ланакер 2014: 209).

<sup>177</sup> Упоредити начин на који су енкодирани догађаји у реченици *I read while she sewed* у односу на реченицу *I read and she sewed*. Док је у првој реченици тај однос асиметричан – наглашена је акција читања у односу на акцију шивења, у другој реченици је тај однос симетричан, односно фигуре и позадине нема (осим уколико се не узму у обзир и деиксе „ја” и „она”, и њихов положај у реченици). Док је у енглеском језику могуће изразити однос фигуре и позадине преко употребе простих времена (енгл. *simple tenses*) и трајних или прогресивних времена (енгл. *continuous tenses*) (у овом случају простог перфекта и прошлог трајног времена – енгл. *Simple Perfect Tense, Past Continuous Tense*), у српском језику однос фигуре и позадине не може бити изражен на овај начин, будући да се ова значења изражавају кроз лексички аспект (им)перфективности. Дати однос може, међутим, бити изражен кроз другачију организацију комуникативне реченице: *Ја сам читала док је она ишла* спрема *Ја сам читала и она је*

зависносложеним реченицама. У оквиру науке о књижевности појам фигуре и позадине нашао је своју примену у когнитивној поетици (Stockwell 2002; Tenuta et al. 2014). На пример, у наративном тексту јунаци се могу посматрати као фигуре спрам свог окружења (позадине) – они су истакнути и ограничени својим именима и другим индивидуалним карактеристикама, обично су у фокусу приповедања и најчешће су везани за акције, а не стања (Stockwell 2002: 15). У контексту когнитивнонараторолошког приступа наративу као *когнитивном стилу*, феномен фигуре и позадине може бити употребљен као валидно средство анализе због тога што организација сцене путем фигуре и основе није фиксирана (упркос томе што различити фактори усмеравају избор фигуре)<sup>178</sup> – што одговара опсервацији да процес ураћања у наратив дозвољава могућност креирања алтернативних менталних репрезентација насталих током читања. На крају, феномен фигуре и позадине може се посматрати и у вези са способношћу не само прозног већ било ког књижевног текста да привуче пажњу на себе самог и деаутоматизује перспективу читаоца. Овај је моменат уочен и раније – на пример, код руских формалиста (онеобичавање – рус. *остранение*), у прашкој структуралистичкој школи (у концепцијама песничког језика као аутотеличног тј. са истакнутом естетском функцијом код Ј. Мукаржовског и Р. Јакобсона), у школи семиотике (концепција књижевног језика као секундарног моделирајућег система). Међутим, упркос могућности непотребне пролиферације истоверних термина преузетих из различитих области, треба имати у виду то да су могућности примене појма фигуре и позадине у књижевнотеоријским проучавањима још увек слабо истражене.<sup>179</sup> У нашем истраживању појам фигуре и позадине биће двоструко користан, на микро и на макро плану анализе хумористичког наративног текста. На првом плану анализе појам фигуре и позадине тиче се начина структурирања конкретне шале у тексту; на макро плану анализе шала ће бити схваћена као истакнути текстуални елемент и обрађена у вези са дискурним функцијама које потенцијално има. С тим у вези нарочито је корисно то

---

*ишла*, али само условно, будући да је у зависносложеној реченици могућа и инверзија клауза: *Док је она ишла, ја сам читала*.

<sup>178</sup> „Генерално гледано, организација путем фигуре и позадине није аутоматски детерминисана за дату сцену; потпуно је могуће структурирати исту сцену преко алтернативног избора фигуре. Ипак, различити фактори доприносе природности и вероватности одређеног избора.” (Langacker 1987: 120). [„Figure/ground organization is not in general automatically determined for a given scene; it is normally possible to structure the same scene with alternate choices of figure.”].

<sup>179</sup> С тим у вези могући правац истраживања могао би бити генеолошки. На пример, жанр пародије могао би се дефинисати у терминима организације књижевног текста путем перманентних инверзија фигуре и позадине, тј. промене положаја текста/жанра/епохе/поетике једног писца у књижевном тексту који пародира и вредности, жанрова, епоха и поетика који се тим текстом афирмишу (в. поглавље *Донкихотски модел пародије у светлу когнитивистике*).

што организација путем фигуре и позадине није предетерминисана, односно, оваква структура је динамичког карактера и може се употребити при описивању различитих фаза наративне прогресије. Когнитивистичка истраживања улоге датог когнитивног механизма у креирању хуморног ефекта тек су у повоју, и овим разматрањима биће посвећен посебан одељак у оквиру поглавља о когнитивним теоријама хумора друге генерације.



## 3. КОГНИТИВНЕ ТЕОРИЈЕ ХУМОРА

### 3.1. УВОД

Под когнитивним теоријама хумора у овом се истраживању подразумева широк дијапазон психолошких и лингвистичких модела, теоријско-методолошких и емпиријских приступа (превасходно вербалном<sup>180</sup>) хумору, који су у оптицају од почетка шездесетих година 20. века до данас, а који задовољавају неке од следећих критеријума:

1. Способност креирања и разумевања хумора препознаје се као људска ментална способност, односно или као аутономан, али са другим (за свакодневно мишљење и понашање уобичајеним) менталним процесима и способностима повезан механизам или когнитивни образац, или као посебна употреба општих когнитивних способности и механизма. У овим приступима когнитивна димензија хумора проучава се у вези са способношћу препознавања неког облика дискрепанције унутар хуморног стимулуса и евентуално у вези са способношћу организације добијених података ради (потпуног или делимичног) решавања хумором задатог проблема.

2. Хумор се означава као облик креативне употребе семиотичких система и као такав синтетички проучава у ширем контексту феномена људске креативности и уживања у истој. Поред интринзичке мотивације, хумор се проучава и у контексту спољашњих облика мотивације (нпр. у вези са различитим облицима друштвене доминације) и таква истраживања су често изразито интердисциплинарног карактера.

3. Проучавање хумора види се као плодносно поље за откривање основних карактеристика људске когниције.

---

<sup>180</sup> Далеко највећи број истраживања о хумору за предмет узима жанр вица. Напомињемо да ћемо у овом истраживању закључке поменутих студија проширити на шале уопште, разумећи под истим различите краће жанровске форме, засебне или укључене у дуже текстове, дате у писаном облику или као део конверзацијског дискурса. Онлајн речник Меријам – Вебстер дефинише именицу шала (досетка, виц) (енгл. *joke*) на следеће начине: „**1. a:** нешто речено или учињено са циљем да изазове смех; посебно: кратка усмена приповест са климактичним хумористичким обртом; **b (1):** шаљиви или смешни елемент у нечему; **(2):** збијање шале: шаљење.” [„**1. a:** something said or done to provoke laughter; *especially* : a brief oral narrative with a climactic humorous twist; **b (1):** the humorous or ridiculous element in something; **(2):** an instance of jesting: kidding.”]. “Joke.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/joke>. 28. 6. 2022.

4. Препознаје се потреба за трансдисциплинарним проучавањем датог феномена.

Занимљиво је то да је хумор као предмет истраживања још увек скрајнут у когнитивним наукама. Разлоге за то проналазимо, пре свега, у комплексности истраживаног феномена – хумор се одређује као физиолошка, емотивна и когнитивна реакција, при чему постоји огроман број хумористичких форми које варирају с обзиром на историјске, колективне и личне контексте – и са тим повезаним, вишемиленијумским, претпоставкама да је суштину овог феномена немогуће открити. Осим тога, две доминантне когнитивне дисциплине у оквиру проучавања хумора, когнитивна психологија и когнитивна лингвистика, махом су усмерене на проблеме који су унеколико удаљени од проблема хумора: когнитивна психологија на опште когнитивне процесе и карактеристике (перцепција, пажња, памћење, интелигенција, итд.), когнитивна лингвистика на питања категоризације, метафоре и метонимије, као и когнитивне граматике. Најзад, експерименте који би директно потврдили поједине тезе у вези са хумором тешко је осмислити и спровести, а немогућност емпиријског потврђивања теза свакако није пожељна у науци, а нарочито не у научним дисциплинама које су релативно нове.

У структуралистичкој лингвистици, баш као и у књижевним поетикама, разматрања хумора су се традиционално завршавала дескриптивним таксономијама хумористичких средстава, не увек са претензијом да се открије заједнички корен тим средствима. Проучавање хумора из семантичке и прагматичке перспективе све до осамдесетих година практично је непостојеће, са изузетком примене (структуралистичког)модела изотопије А. Ж. Гремаса (Greimas) на хумор. То су године доминације лингвистике чомскијанског типа и истраживачи у оквиру ове парадигме, у складу са основним постулатима о постојању опште људске компетенције за језик и универзалне граматике, своју пажњу посвећују, пре свега, некреативним употребама језика; стога је и когнитивна лингвистика, онда када се директно спори са генеративно-трансформационим – формалним приступима језику, у средиште своје истраживачке пажње стављала проблеме креативне употребе језика у случајевима попут метафоре (ова је дисциплина захваљујући теорији когнитивне метафоре и постигла огроман успех), али не и хумора, којим се формалистички усмерени лингвисти готово и нису бавили. На крају, све до средине осамдесетих година примат у истраживањима хумора имали су психолози, и тек од средине осамдесетих година двадесетог века, односно, од конституисања когнитивне лингвистике као научне

дисциплине, као и од појаве Раскинове семантичке теорије хумора засноване на појму скрипта (уз општу теорију вербалног хумора Атарда и Раскина која је из ње уследила), примат преузимају когнитивнопрагматичке и когнитивносемантичке парадигме хумора. Како примећују Атардо и Раскин,

[а]нтропологија и социологија су традиционално резервисале извесни простор за језичке проблеме, али психологија је суштински била незаинтересована за лингвистику, баш као и истраживачи у домену науке о књижевности. Ствари су се драстично промениле после Раскина (1985) и Атарда и Раскина (1991). Убрзо потом могли сте чути приче о 'лингвистичком империјализму' (Раскин, 2008, стр. 12) или, другим речима, о покушају лингвистике да наметне своје методологије другим [...] пољима. (Attardo & Raskin 2017: 51).<sup>181</sup>

Водећи статус лингвистичких дисциплина у истраживањима хумора, према мишљењу ових аутора, долази од карактера Раскинове теорије хумора: она се уздигла на ниво науке и полаже право на универзално важење, бар када је реч о вербалном хумору (Attardo & Raskin 2017: 51). Иако аутори своје теорије не ситуирају у когнитивнолингвистичку парадигму, оне то јесу у смислу да се баве везом између когниције и језика у креативној употреби, у вези са интеракцијом више параметара (језичко-структуралних, међуперсоналних и социолингвистичких, и чисто когнитивних) (Brône & Feysaerts 2004: 362). Међутим, без обзира на то што су у огромној мери присутне и у савременим когнитивистичким истраживањима хумора, поменуте теорије ће у прегледу који следи бити разматране као теорије прве генерације когнитивних лингвиста, будући да се у њима из почетне премисе да постоји општа

---

<sup>181</sup> „Traditionally anthropology and sociology reserved some space for linguistic concerns, but psychology was essentially uninterested in linguistics, as were literary scholars. Things changed rather dramatically after Raskin (1985) and Attardo and Raskin (1991). Soon after, one began hearing talk of 'linguistic imperialism' (Raskin, 2008, p.12), or to put it differently, an attempt, on the part of linguistics, to impose its methodologies onto other [...] fields.” Негирање због „лингвистичког империјализма” јесте, према Раскину, последица препознавања лингвистике, и то од стране нелингвиста (превасходно проучавалаца у оквиру науке о књижевности, филозофије, социологије и психологије), као дисциплине која је „теоријски највише унапредовала [...] у оквиру хуманистичких и друштвених наука, и вероватно може у том погледу победити и доста дисциплина у оквиру природних наука” (Raskin 2008: 5) [„This author's main discipline, linguistics, is the most theoretically advanced discipline among the humanities and social sciences, and it can probably beat quite a few natural sciences on this count.”]. Са друге стране, Раскин (2008: 6) тврди да је у многим другим научним дисциплинама, „методологија датост и тешко икада преиспитивана” [„In many other disciplines, the methodology is a given and hardly ever questioned, and the evolution of a field can be seen as a succession of fashions/gimmicks, often introduced by a temporarily dominating figure.”]. Јасно је да Раскинови коментари заиста сведоче о извесној „империјалистичкој” ароганцији лингвистичког става у студијама хумора, ароганцији која „све види” и „све зна”, те може себе поставити за арбитра који просуђује о валидности и вредности закључака других дисциплина. Између осталог, Раскинов је став (делимично тачан) да се у оквиру других дисциплина хумор не проучава ригорозно, односно проучава се само у контексту предмета дефинисаних тим дисциплинама. Ово је, међутим, случај и са самом лингвистиком, што ћемо видети у поглављу које се бави применама когнитивних теорија хумора при проучавању дужих наративних текстова. Наше је становиште да студије хумора представљају поље које захтева ерудицију и трансдисциплинарни истраживачки став. Уосталом, и сам Раскин препознаје потребу за сличним приступом и истиче да „на свету не постоји проучавалац који се хумором бави пуно радно радно време” (Raskin 2008: 3) [„There are no full-time humor researchers in the world.”].

људска компетенција за хумор изводи, сасвим у духу чомскијанске традиције, закључак да постоје аутономни ментални механизми који су одговорни искључиво за креирање и разумевање хумора. Овакав опис хумора врло се разликује од идејних тежишта савремених когнитивнолингвистичких парадигми, наиме, од одбацивања модуларности: „Језик [...] није независна (унутрашња) способност него пре део мреже међусобно повезаних когнитивних способности као што су концептуално резоновање, визуелна и невизуелна перцепција, ментална симулација, телесна оријентација итд.” (Brône & Feysaerts 2003: 9–10).<sup>182</sup> Сходно томе, у радовима друге генерације когнитивиста (под којима подразумевамо, у прегледу датом испод овог поглавља, Рахел Ђору (Giora), Шону Кулсон (Coulson), Тонија Вила (Veale), Герта Брона (Brône), Курта Фејартса (Feysaerts), Грејама Ричија (Graeme Ritchie), Дејвида Л. Ричија (David L. Ritchie), као и истраживаче који се баве тзв. теоријом релеванције) постоји тенденција да се хумору приступи из обједињене, семантичко-прагматичке, па и синтаксичке перспективе, те да се овај феномен не представи као изолован, већ у контексту општих когнитивних механизма конструкције: описи хумора у овим моделима задовољавају сва четири критеријума дата на почетку овог поглавља. Иако је и овде присутна тенденција да се пронађе дубока когнитивна структура која ће објединити све случајеве хумора, дозвољава се могућност да одговор на тако сложен проблем буде спрега разноврних параметара унутар једне, когнитивне, димензије. Поред тога, поменуте теорије не рачунају нужно са дихотомијом вербални – невербални хумор јер модални приступ дозвољава приступ свим овим феноменима из шире и унифицирајуће перспективе. Такво полазиште обезбеђује трансмедијални приступ у истраживању хумора, што потврђује и сразмерно велик број студија које се из когнитивистичке перспективе баве хумором у разговорном дискурсу, карикатурама, стриповима, филмовима и ситкомима. Међутим, средишњи предмет истраживања и даље јесу вицеви, а пре свега игре речи (енгл. *puns*) као „прототип вербалног хумора” (Guidi 2017: 17).

Наравно, когнитивнолингвистичка проучавања, будући да се баве менталним способностима, нису или не би требало да буду у опречности са когнитивнопсихолошком парадигмом – такав је случај и са лингвистичким моделима хумора о којима је до сада била реч. Пре свега, обе групе модела почивају на

---

<sup>182</sup> „Language, on this view, is not an independent (innate) competence but is rather part and parcel of a network of interconnected cognitive abilities, such as conceptual reasoning, visual and non-visual perception, mental simulation, bodily orientation, etc.”

концептима когнитивног скрипта и когнитивног оквира (односно, у когнитивној психологији, концепту когнитивне схемате) као централним менталним репрезентацијама за манипулацију знањем. Уколико когнитивне приступе хумору сагледамо у контексту типологије теорија хумора Д. Х. Монроа (Monro 1963), јасно је да они доминантно припадају групи теорија инконгруентности, теоријама које претпостављају то да је „узрок смеха [...] у опажању нечег као инконгруентног – нечега што нарушава наше менталне обрасце и очекивања” (Morreal 2014: 568).<sup>183</sup> Дакле, основна премиса од које полазе теоретичари који се везују за дату парадигму хумора јесте та да је људско понашање у великој мери условљено матрицама које су научене; оне имају важну еволутивну функцију јер нам омогућавају да појаве и ситуације разумемо и решавамо релативно брзо, уз уштеду менталне енергије. Онда када појава или ситуација крши норму установљене тим менталним обрасцима и наше очекивање је нарушено – сусрећемо се са нечим „што се не слаже”, што не конгруира са „дифолт” верзијом ствари, због чега можемо (иако нећемо нужно) бити забављени. Према Салватору Атарду, изненађење и инконгруенција су две димензије једног истог феномена (2014: 383).

Идеја да хуморни ефекат има везе са инконгруенцијом у когнитивистици се заправо више и не доводи у питање, већ се узима као минималан и обавезан услов, најчешће уз *разрешење* инконгруенције као други („Нешто у хумору мора уклопити наизглед аномалијски елемент у једну концептуалну схему” – Morreal 2014: 569)<sup>184</sup>:

Од неколико свеобухватних генерализација које се могу начинити о хумору, а које нису ни контроверзне ни тривијално лажне, јесте засигурно она да је хумор феномен који се ослања на инконгруентност. То јест, главни део хумористичне структуре – било да је у питању наративна структура, ситуација, слика, итд. – мора бити недовољно спецификован у мери у којој подржава вишеструка супротстављена тумачења. (Veale 2004: 2).<sup>185</sup>

У *Речнику страних речи и израза* налазимо да појам инконгруенција долази од латинске речи *incongruentia* и да значи „несагласност, неподударност, неподесност, неумесност, неправилност, погрешк[у]” (Вујаклија 1980: 346), спрам конгруенције која представља „сагласност, слагање; подударност, сличност и једнакост; истоветност облика и једнакост површина [...]” (Вујаклија 1980: 448). Међутим, како то обично

---

<sup>183</sup> „[T]he cause of laughter is the perception of something incongruous – something that violates our mental patterns and expectations.”

<sup>184</sup> „Something in the humor must fit the apparently anomalous element into some conceptual schema.”

<sup>185</sup> „Of the few sweeping generalizations one can make about humour that are neither controversial or trivially false, one is surely that humour is a phenomenon that relies on incongruity. That is, the main body of a humorous structure – whether a narrative, a situation, an image, etc. – must be under-specified to the extent that it supports multiple conflicting interpretations.”

бива, дате су дефиниције врло неодређене: шта у коначном значи (не)сагласност, (не)подударност, (не)подесност, (не)умесност, (не)правилност, погрешка? У релацији према чему нешто може бити несагласно, неправилно, неумесно, итд.? Општеприхваћеност претпоставке о инконгруенцији у хумору не значи да је проблем решен – напротив. Не може се са сигурношћу тврдити да се инконгруенција налази у свим облицима хумора, а уколико се и налази, овај концепт се мора поставити врло широко.<sup>186</sup> Поред тога, опажање инконгруенције не мора нужно бити повезано са ефектом хумора: жива бића се стално сусрећу са стварима које се не уклапају у усвојене схематизоване обрасце о свету, на њих имају различите емоционалне реакције и решавају их на најразличитије начине. На пример, имагологија и постколонијална критика могу се описати и као методологије које се баве облицима опажања инконгруентности на социополитичком плану, односно у вези са неким колективом; јасно је да опажање *другости* (фр. *Autre, autre*) може произвести осећање страха, презира, мржње, инфериорности/супериорности, шока, па и реакцију смеха.<sup>187</sup> Речју, како би учесник једне дискурсне ситуације нешто перципирао као хуморну инконгруенцију, морају бити задовољени бројни психолошки, прагматички и семантички услови – на пример, он мора бити у „разиграном стању ума”, „сигурном и разиграном окружењу” (Rothbart 1976: 38) – у одговарајућем лудичком расположењу<sup>188</sup>; мора разумети да је реч о шали; треба, можда, разрешити инконгруенцију постављену шалом, итд.

Даље, почев од 18. века, многи су мислиоци и научници промишљали феномен хуморне инконгруенције и, природно, долазили до различите дефиниције исте. Кант, на пример, хуморни ефекат везује за нагло претварање очекивања у ништа; Кјеркегор говори о контрадикцији, описујући је као дискрепанцију између очекиваног и

---

<sup>186</sup> „Овај појам [*инконгруенција*] је такође препознат као терминолошки објединитељ. Различити други појмови коришћени у вези са хумором, попут контраста, двосмислености, противуречности, дисонанце итд. могу потпасти под опсег значења ‘инконгруенције’. Иако ови појмови имају специфичне конотације преко којих се међусобно разликују, они припадају [...] заједничком семантичком пољу.” (Forabosco 1992: 46). [„This concept is also recognized as a terminological unifier. Various other terms used in connection with humor, such as contrast, ambiguity, discrepancy, dissonance, etc., may fall within the compass of the meaning of ‘incongruity’. Even though these terms have specific connotations distinguishing them from each other, they belong [...] to a common semantic field.”].

<sup>187</sup> О нехуморној инконгруенцији у контексту њеног односа према хуморној инконгруенцији видети више у: Rothbart 1976, Morreal 1989.

<sup>188</sup> „Не само да се хумор и смех сматрају универзалним; према Берлину (1969), хумор и игра су строго повезани, док Мартин (2007) тврди да се чини да сви облици хумора воде своје порекло у базичној структури игре.” (Guidi 2017: 18). [„Not only are humor and laughter considered universal; according to Berlyne (1969) humor and play are strictly related, while Martin (2007) argues that all forms of humor seem to originate in a basic play structure.”].

доживљеног. У оквиру нововековне епохе врло је занимљиво схватање шкотског филозофа и песника Џејмса Битија (Beattie), према којем је узрок смеха увек садржан у јукстапозиционирању и компарацији између ствари: „Узрок смеха је нешто сложено, измешано; или нешто што тера ум да прави поређења, прелазећи са једног предмета или идеје на другу”. Он затим додаје да је смех резултат *начина гледања* на две или више ствари које се схватају као „неконзистентни, неприкладни или инконгруентни делови или околности, који се сматрају сједињеним у једном сложеном објекту или скупу, или као да стичу неку врсту међусобног односа из необичног начина захваљујући којем их ум примећује” (Beattie 1779: 318, 319, 320).<sup>189</sup>

Када је реч о дефиницијама термина новијег датума, као и о моделима хумора који су окупљени око њих, у литератури се обично полази од теорије разрешења инконгруентности у шали когнитивног психолога Џерија М. Салса (Suls 1972). Све се теорије инконгруентности везују за процес *разумевања* хуморног стимулуса; оно што је у Салсовом моделу ново јесте разликовање двеју фаза разумевања вербалног хумора, фазе процесуирања шале у једном коду и наглог заокрета у интерпретацији због неадекватности првог тумачења с обзиром на информације које су понуђене у поенти шале. Према мишљењу поменутог аутора, како би нешто било доживљено као хуморно морају бити испуњена два услова: реципијент мора препознати инконгруентност присутну у самом стимулусу и *мора решити* инконгруенцију проналазећи интерпретацију која је конзистентна са целином текста (хуморног стимулуса). Међутим, Салсов модел представља само једну од могућности за јављање хуморне инконгруенције. Тако Грејам Ричи (Ritchie 1999), истраживач новије генерације, у оквиру теорија инконгруенције разликује двоетапне моделе хумора и тзв. теорије разрешења изненађења/неочекиваности (енгл. *surprise disambiguation*), постављајући као дистинктивни критеријум то да ли инконгруентност постоји само у поенти шале (као код Салсовог модела) или у читавом тексту (при чему је само једно од могућих тумачења истакнуто, док друго реципијенту постаје очито тек у поенти). Ричи нуди одличан преглед литературе на ову тему, упућујући кључну критику на рачун оба модела: они су недовољно формални и не праве разлике између различитих аспеката инконгруенције. У том смислу илустративно је схватање Марте Дајнел (Dyrel 2009:

---

<sup>189</sup> „Laughter seems to arise from the view of things in congruous united in the same assemblage [...] All these accounts agree in this, that the cause of laughter is something compounded; or something that disposes the mind to form a comparison, by passing from one object or idea to another. [...] May we not than conclude that ‘Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage, or as acquiring a sort of mutual relation from the peculiar manner in which the mind takes notice of them?’”

28), према којем је главни разлог због којег не постоји шири консензус у вези са концептуализацијом термина инконгруентности у хумору тај што аутори подешавају своје постулате формама хумора на које се усредсређују – а то је, према мишљењу поменуте ауторке, и нужност, јер свака од бројних манифестација хумора има сопствене субординиране и на инконгруенцији засноване механизме. Грејам Ричи је, међутим, у овом погледу знатно оптимистичнији – уместо да само поброји низ различитих хуморних средстава, он издваја пет кључних појмова везаних за проблем инконгруенције у хумору. Ови појмови или аспекти хуморне инконгруенције су следећи: очигледност (питање истакнутости једног у односу на друго могуће тумачење хуморног текста); конфликт (некомпатибилност очигледне интерпретације и поенте текста); компатибилност (слагање неистакнуте интерпретације са поентом текста); поређење (антитетички однос између два значења текста); неадекватност (друго, коначно тумачење на неки начин одступа од друштвене норме или је везано за нонсенс). Не само то; Ричи скицира могућности даљих истраживања проблема, дефинишући пет кључних питања у вези са сваком од пет претходно дефинисаних појмова: шта једну интерпретацију чини очигледнијом од неке друге (ово питање се може успешно пренети на поље теорије о когнитивним оквирима, као питање о прототипичним информацијама везаним за један когнитивни фрејм); колико сложен за процесуирање мора бити текст да би иницирао потрагу за другом могућом интерпретацијом; шта се тачно подразумева под тврдњом да две интерпретације морају бити различите да би њихова комбинација произвела хумор; који фактори чине једну интерпретацију више занимљивом и хуморном; која комбинација свих претходних фактора мора постојати да би се јавио хумор.

Из Ричијеве систематизације постаје јасније да је прави изазов направити баланс између генерализујућег и спецификованог описа појма инконгруенције. Оно што је у Ричијевој анализи проблематично односи се на проблем неадекватности (да ли свака поента шале мора бити везана за табу или нонсенс?; да ли је шала увек у служби преиспитивања прихваћених друштвених норми?) и, нарочито, на проблем поређења. Наиме, експланаторна моћ објашњења према којем инконгруенција има везе са антитетичношћу два значења је прилично лимитирана: како тачно дефинисати формалне услове антитетичког односа између два значења (осим у домену класичних скупова – црно је супротно белом и сл.)? Другим речима, овде се добија аргумент *ignotum per ignotius* – инконгруенција се не може у свим случајевима дефинисати у вези са Ричијевим схватањем поређења у горе датом прегледу. С тим у вези треба



напоменути да управо немогућност формалног одређења опозиције између когнитивних скриптова представља и слабу тачку Раскинове семантичке теорије хумора.

Перспективе даљег развоја проблема разрешења инконгруенције у хумору треба, према нашем мишљењу, тражити у могућностима ширег постављања односа између два когнитивна оквира/две интерпретације које су везане за један хуморни стимулус. У том смислу нам се обећавајућим чини управо предлог Герта Брона и Курта Фејартса (2004), инспирисан радом психолингвисткиње Рахел Ђоре у вези са информативношћу језичке информације, према којем инконгруентно треба тражити у односу између немаркиране (прототипичне) и маркиране употребе когнитивних механизма конструкције. Хуморна инконгруенција је у овом виђењу садржана у одступању од прототипичне употребе когнитивних механизма конструкције у вези са неким стимулусом, а разрешење инконгруенције садржано је у могућности реципијента да препозна и затим „отпакује” маркирани механизам конструкције.<sup>190</sup> Важно је напоменути да је пропратни ефекат прве фазе препознавања овако концептуализоване хуморне инконгруенције изненађење реципијента, те да би разбијање очекивања требало бити нужни и минимални услов препознавања стимулуса као хуморног.

Предност овако замишљеног когнитивнолингвистичког модела хумора, поред већ наведених, огледа се у њеном потенцијалу да интерполира психолошке, социолошке и антрополошке перспективе гледања на проблем. Другим речима, овакав модел инконгруенције у хумору није у опречности са теоријама олакшања или теоријама супериорности, само њихове базичне претпоставке не узима као дијагностичке за хуморни ефекат. С тим у вези неопходно је поменути Тонија Вила (Veale 2004), који износи хипотезу да је разрешење инконгруенције епифеномен, а да су

---

<sup>190</sup> „[...] одступањем од прототипичне употребе ових механизма креира се маркирани механизам конструкције који је одговоран за ефекат инконгруенције када је слушалац/читалац суочен са стимулусом. Разрешење инконгруентности, према овом објашњењу, успоставља се онда када слушалац/читалац успе да отпакује маркирани механизам конструкције, тј. када он или она препозна когнитивне механизме који су у основи хуморног стимулуса и мотивишу (дакле: разрешавају) оно шта је на први поглед инконгруентно. Овакво схватање наглашава да су инконгруенција и њено разрешење једноставно различите перспективе истог когнитивног механизма, у смислу да маркирана употреба преовлађујућих механизма истовремено обухвата и инконгруентно (неочекивано) и њено разрешење (препознавање маркираности употребе и мотивисање менталних слика).” (Brône & Feyaerts 2004: 363). [„[...] deviating from the prototypical core use of these mechanisms creates a marked construal that is responsible for the effect of incongruity when a hearer/reader is confronted with the stimulus. The resolution of the incongruity, on this account, is established when a hearer/reader manages to unpack the marked construal, i.e. when he or she recognizes the cognitive mechanisms underlying the humor stimulus and motivates (hence: resolves) what is incongruous at first sight. This view emphasizes that incongruity and its resolution are merely perspectives of the same cognitive construal, in that the marked use of prevailing mechanisms simultaneously accounts for the incongruity (unexpected) and its resolution (recognizing the marked use and motivating the imagery).”].

покретачи хумора социопсихолошки механизми, због којих ћемо између две или више могућих интерпретација једне шале изабрати ону којом се саопштава нека истина на мање директан начин превасходно зато што нам та верзија пружа више уживања. Речју, инконгруенција је средство креирања привлачне (вербалне) структуре која прикрива ароганцију интерлокутора, који смехом потврђују свој „савез” или „уговор”. На пример, добро познати виц о ванбрачном детету из студије *Досетка и њен однос према несвесном*

Njegovo presvetlo kneževsko veličanstvo putuje po svojoj zemlji i u masi zapazi jednog čoveka koji upadljivo liči na njega. On mu mahnu da priđe, pa ga upita: „Je li vaša majka možda nekada služila na dvoru?” – „Ne, vaša svetlosti”, glasio je odgovor, „ali moj otac jeste služio na dvoru.” (Frojd 1984: 70).

Фројд тумачи као пример доскочице која се састоји у томе „што се са одбране прелази у напад, у ‘ukrštanju kopalja’, у ‘plaćanju istom merom’, dakle u uspostavljanju jednog neočekivanog jedinstva između napada i protivnapada” (1984: 69). Тони Вил продубљује ову анализу указујући на постојање два могућа тумачења овог вица – прво, према којем отац човека из народа јесте радио у кнежевској палати, али није имао аферу са кнегињом, те је сличност у физичком изгледу између њега и кнеза само случајна; друго, према којем се прељубничка афера десила и кнез није син старога кнеза већ ванбрачни син његовог бившег поданика на двору. Иако нисмо приморани да изаберемо другу интерпретацију, ми желимо да је изаберемо

јер уживамо да видимо лице арогантног принца када долази до сазнања о свом ниском пореклу. Заправо, ми, као слушаоци, сарађујемо са говорником како бисмо заједно понизили фигуру привилегованости и ауторитета. Говорник нас нипошто није преварио да прихватимо нескладни преокрет у интерпретацијама, већ заједно са њим сарађујемо, на начин који је у складу са Фројдовим погледом на хумор [...] како бисмо остварили/креирали друштвено прихваљив начин гледања на егоизам. (2004: 7).<sup>191</sup>

Како нам се неке интерпретације чине више задовољавајућима, и наше виђење квалитета наративних структура друштвено је условљено – на пример, наративе у којима је „помпезност испухана, прекомерна ауторитарност осујећена, скромност награђена а ароганција кажњена” (Veale 2004: 10) обично доживљавамо као пријемчивије.<sup>192</sup> Иако се чини потпуно исправним објашњење према којем неке приче и неке наративне структуре јесу уско повезане са њиховом друштвеном

---

<sup>191</sup> „We enjoy imagining the look on the arrogant prince’s face as the realization of his lowly birth dawns on him. In effect, we, as listeners, collaborate with the speaker to lay low a figure of privilege and authority. By no means is the speaker tricking us into a wrenching reversal of interpretation, but rather, in a manner consonant with the Freudian view of humour [...], we collaborate together to achieve a socially licensed spot of ego-popping.”

<sup>192</sup> „Our social conditioning means it is gratifying to see narratives where pomposity is deflated, excessive authority is thwarted, modesty is rewarded and arrogance is punished.”

функционалношћу, слаба тачка Вилове хипотезе односи се на то што се са једнаком (не)сигурношћу може тврдити да је изражавање друштвено прихватљивих начела епифеномен приче засноване на инконгруенцији. Даље, нису сви вицеви везани за табуисана понашања – виц о слону за кога знамо да је у кади само на основу тога што осећамо мирис кикирикија у његовом даху, или виц о крави која се попела на крушку и једе трешње које је понела, као и низ сличних вицева заснованих на нонсенсу, типични су такви случајеви.

Један од аргумената Тонија Вила у корист горе наведене хипотезе односи се и на то да ни инконгруенција ни њено разрешење нису довољни за хумор јер су важни и за неке друге појаве, попут поетске метафоре, магичног трика, расплета трилера – „разрешење инконгруенције може једноставно бити природни симптом слушаоачеве слободе да изабере између двеју или више међусобно конфликтних интерпретација” (Veale 2004: 9).<sup>193</sup> Овде се, међутим, сусрећемо са претераним поједностављивањем проблема, односно његовом деконтекстуализацијом у виду искључења могућих праваца и сврха конверзације – и то након што је поменути истраживач нагласио да хумор захтева неку врсту савеза између интерлокатора. Једноставно речено, када се сусретнемо са инконгруентношћу у поетској метафори, магичном трику или трилеру, реаговаћемо на њу на одређени начин јер знамо шта подразумева когнитивно-дискурзивни оквир поезија, магични трик, трилер – наспрам, на пример, инконгруенције садржане у шали у књижевном тексту, која ће изазвати тренутну изненађеност и захтевати *брзо* (потпуно или делимично) разрешење постављене *загонетке*, праћено, у најбољем случају, смехом. Наиме, слушалац/читалац неког вицева неће нужно разумети да се од њега захтева да пронађе тачку преклапања и опонирања двају средишњих когнитивних оквира уколико не разуме да разговорна ситуација од њега захтева кооперацију у модусу тзв. *non-bona-fide* комуникације, комуникације која рачуна на игру. Појам уводи Виктор Раскин (1985б: 181), као опозицију према тзв. *bona-fide* комуникацији, модусу озбиљне комуникације, позивајући се на Херберта Пола Грајса (Grice 1975) и његове принципе кооперације. Типичан пример неразумевања између саговорника услед судара „озбиљног” и „неозбиљног” комуникативног оквира који свако од њих у датом тренутку подразумева јесу случајеви када једна особа покуша да се нашали, а друга особа уопште не разуме саговорничеву намеру, због чега је шала праћена или непријатном паузом или закаснелом реакцијом у

---

<sup>193</sup> „incongruity resolution may simply be the natural symptom of the listener’s freedom to choose between two or more conflicting interpretations.”

виду усиљеног смеха. У наредном ћемо поглављу покушати да кратко изложимо најбитније елементе прагматичке димензије хумора. Оправданост укључивања овог поглавља – или, како би Грајс то рекао, објашњење због којег ширење проблематике не представља и нарушавање кооперативног принципа квантитета и релеванције – налазимо у два чиненицама. Прво, најпопуларнија савремена теорија хумора, Раскинова семантичка теорија вербалног хумора заснована на појму когнитивног скрипта, почива на *non-bona-fide* прагматичким условима. То ову теорију не чини само семантичко-прагматичком, већ и амодуларном или бар блиском квалитету амодуларног. У вези са тим је и друго наше оправдање – будући да је поље когнитивистике врло широко постављено, те да когнитивна лингвистика инсистира на нераздвајању прагматичких и семантичких аспеката језика, сваки покушај систематизације и удруживања постигнућа сродних праваца и дисциплина би требало да је добродошао.

## 3.2. ПРАГМАТИЧКА ДИМЕНЗИЈА ХУМОРА

### 3.2.1. УВОД

Грајс је уочио да добар опис дискурсне ситуације, као, уосталом, и адекватно учешће у разговору, подразумева и уважавање (најчешће имплицитно успостављеног) „уговора” или „савеза” између учесника комуникације, те да тај савез подразумева сарадњу како на дискурсном, тако и на недискурсном нивоу – јер комуникација почива и на *импликатурама* (енгл. *implicature*), условима који нису експлицитно означени на дискурсном нивоу али њиме управљају).<sup>194</sup> Основ успешне комуникације почива на *кооперативним принципима* (енгл. *co-operation principle*), према којима „сваки учесник у конверзацији треба да да свој допринос онако како то разговор од њега захтева, у

---

<sup>194</sup> Грајсови принципи кооперације, као и са њима повезан појам импликатура, одговарају, у извесној мери, схватању *говорних чинова* код Џона Серла (Searl 1969, у преводу на српски језик 1991). Серл се у каснијој разради својих схватања језика и ослањао на Грајсов рад. Серл указује на то да „[...] *govoriti neki jezik znači uključiti se u (veoma složen) oblik ponašanja određen raznim pravilima*”, при чему „[...] *proizvođenje ili izdavanje rečeničnog znaka pod određenim uslovima je govorni čin, a ovi govorni činovi [...] osnovne su i minimalne jedinice jezičke komunikacije*” (1991: 55). Заступајући идеју да прагматички приступ јесте неизоставан при проучавању језика, Серл говорни чин одређује као „*funkcij[u] značenja rečenice. Značenje rečenice ne određuje jedinstveno i u svim slučajevima koji govorni čin se izvršava u datom izričaju, jer govornik može podrazumevati više nego što u stvari kaže*” (1991: 63).

складу са стадијумом развоја конверзације и у складу са сврхом или правцем разговора у коме учествује” (Станковић 2020: 50). Овај општи принцип Грајс ближе одређује преко четири *максима кооперације* – максиме квалитета, квантитета, релације и манира – и њихових допуна или подмаксима. *Максима квантитета* подразумева да допринос учесника конверзације треба бити онолико информативан колико то захтева конверзација (а не информативнији од тога); *максима квалитета* подразумева да тај допринос треба бити у виду информација које су тачне (додатак овој максими односи се на то да учесници конверзације не треба да казују оно за шта верују да је неистинито, нити оно за шта им недостају адекватни докази); *максима релевантности* односи се на то да адекватан допринос комуникацији представља пружање релевантних информација; *максима манира* односи се на захтев да се у комуникацији буде јасан, разговетан (треба избећи нејасно, опскурно изражавање и двосмислености, бити кратак и конкретан, држати се редоследа догађаја). Грајсове импликатуре су значајан додатак наведеним принципима јер интерлокутор не мора нужно очигледно поштовати сваку од максима, будући да конверзацијом управљају и чиниоци који се изводе из изјава саговорника, односно импликују (енгл. *implicate*). С тим у вези треба правити разлику према традиционалном термину импликације – импликовано, као ново или придодато значење, не утиче на истиносне услове изричаја, а имплицирано је увек део истиносних услова (Станковић 2020: 49).

Грајс је и сам расправљао о случајевима ненамерног и намерног нарушавања кооперативних принципа, при чему ови први у основи не нарушавају комуникацијски „савез” (грешке у разумевању, промашивање поенте, потцењивање или прецењивање знања интерлокутора – в. Ermida 2008: 146). У случају намерног нарушавања принципа кооперације, за проблем хумора од значаја посебно је од значаја онај тип кршења које је аутор означио као „ругање” (енгл. *floating*), када говорник отворено нарушава максиме кооперативности.<sup>195196</sup> Међутим, у разматрање могућности да се хумор објасни

---

<sup>195</sup> Важно је напоменути да „ругање” не значи нужно и увек да ће изричај, упркос сопственој дијафоричној природи, бити прихваћен као смешан. Овакви су изричаји условљени, на пример, перспективом колокутора. Перспектива није једини такав тип ограничења, али питање је сувише сложено да бисмо се овде њиме бавили. Хуморних аспеката ругања дотаћи ћемо се у вези са појмовима хиперразумевања и неспоразума.

<sup>196</sup> Поред овог типа нарушавања принципа кооперативности, Грајс уочава још три: случајеве у којима локутор намерно крши максиму, али то прикрива (нпр. код лагања и манипулације); случајеве у којима интерлокутор отворено бира да не сарађује у конверзацији, позивајући се притом на извесне друштвено усвојене принципе (нпр. када лекар одбије да открије личне информације о свом пацијенту трећем лицу; када новинар одбије да открије свој извор); случајеве у којима у конверзацији долази до судара или клинча између две или више максима (нпр. када неко жели да буде што информативнији, односно, испоштује максиму квантитета, али му за то недостају адекватни докази, односно чиниоци који би му

као прагматичка неадекватност у контексту Грајсове терминологије није се у већој мери упустио сам Грајс колико аутори после њега, који су расправљали о генерисању хуморног ефекта путем нарушавања сваке од горе наведених максима (о прегледу те литературе в. више у: Attardo 2017: 174–188). Како наглашава Изабел Ермида (2008: 143), било да пошиљалац камуфлира свој исказ како би примаоца поруке навео на погрешне инференције, или да колокутор намерно крши намере које је локутор уградио у поруку, „одступање је последица двосмисленог карактера поруке – или, још боље, њене илокутивне снаге”.<sup>197</sup> У наставку наводимо примере кршења сваке од кооперативних принципа који би могли да произведу ефекат хумора:

(1) – Где је Петар?

- Његова кола су испред.
- Нисам те питала за Петрова кола, него за Петра.

Дати разговор би вероватно измамио смешак првог интерлокутора због тога што његов саговорник очигледно нарушава кооперативне принципе квантитета, квалитета и релевантности игноришући импликатуру *Петар је испред јер је његов аутомобил испред*. Ситуација се може додатно објаснити и семантичком теоријом вербалног хумора заснованог на когнитивном скрипту уколико се прихвати да је тумачење комуникативне ситуације сваког од интерлокутора тачно (свако од тумачења може да објасни дату ситуацију), али да до хуморног ефекта долази само уколико саговорник разговор тумачи узимајући у обзир оба плана значења (Abdalian 2005: 14). У том смислу нарушавање Грајсових принципа кооперације не мора бити једини неопходан услов да се хумор јави.<sup>198</sup> Слично је и са следећим вицем, у којем је нарушен принцип релеванције, али такође постоји и судар између два когнитивна оквира који се делимично преклапају:

---

помогли да испоштује и максимум квалитета). Изабел Ермида (2008: 146) сматра да само „ругање” „иако подједнако нарушава конверзацијске максиме, има специфичну комуникативну сврху, не угрожавајући овај принцип. Дакле, ово је најбоља ситуација, међу горње четири, за хумористичну употребу”. Иста ауторка подвлачи то да сваки од облика нарушавања принципа кооперативности може бити употребљен у хуморне сврхе, али само у случају да одређују говор јунака у књижевној фикцији. С тим у вези она подсећа, цитирајући Мајкла Ханчера [Hancher, 1980: 26], на чињеницу да је „преварант [...] један од најстаријих комичних ликова, као и хвалисавац.” [„In words, “the gull is one of the oldest comic characters, as is the braggart.”].

<sup>197</sup> „The laws that usually preside over verbal interaction are intentionally broken and exploited in humorous discourse. The comic utterance appears, indeed, to involve cunning interactive traps: the sender camouflages the illocutionary force of the utterance so as to guide the recipient to an inadequate presuppositional and interpretive frame. At other times, it is the recipient who, independently of the sender’s intention, interprets the utterance in a humorous way, or reacts to it in a joking manner, thus displaying unintended perlocutionary effects. In both cases, the deviation is due to the ambiguous character of the message – or, better yet, of its illocutionary force.”

<sup>198</sup> Оваквог мишљења нису истраживачи који делају у оквиру теорије релеванције, који хуморни ефекат покушавају да сведу управо на кршење максиме релевантности. Теорији релеванције биће посвећено засебно поглавље.

(2) „Када сам питао бармена да ми да нешто хладно и пуно рума, препоручио ми је своју жену.” [When i asked a bartender for something cold and full of rum, he recommended his wife.”] (Coulson 2001: 57).

Информације које у овом вицу гост добија нису оне које је тражио; штавише, те информације нису само нерелавантне за сврху и правац разговора, него за госта, који је у бар можда дошао да се опусти, представљају и оптерећујући вишак знања. Бармен, са друге стране, свесно нарушава конверзационе импликатуре, занемарујући своју улогу човека који у кафићу прави и послужује пића. Притом, барменов одговор може се интерпретирати и као нарушавање подмаксиме квантитета („не буди информативнији него што то разговор захтева”), што доводи до закључка да често постоји преклапање између двеју или више максима. Чињенице да би максиме кооперације суштином начела који дефинишу могле покрити исти емпиријски домен био је свестан и сам Грајс (Станковић 2020: 61).<sup>199</sup>

(3) „Is the doctor at home?” the patient asked in his bronchial whisper. ‘No’ the doctor’s young and pretty wife whispered in reply. ‘Come on right in.’” [„ – Да ли је доктор код куће?, упита пацијент кроз свој бронхијални шапат. – Не, докторова млада и лепа жена одговори шапућући. – Уђи.”].

Наведени виц опште је место литературе о хумору још од Раскина (1985), а њиме се могу адекватно објаснити Раскинова четири принципа *non-bona-fide* комуникације: максима квантитета (при причању вица/шале потребно је дати тачно онолико информација колико је потребно); максима квалитета (при причању вица/шале треба рећи само оно што је компатибилно са *светом шале*); максима релеванције (треба рећи само оно што је релевантно за виц/шалу); максима манира (шалу/виц треба рећи ефектно) (Raskin 1985: 103).<sup>200</sup> Ове максиме као у огледалу одсликавају Грајсове

---

<sup>199</sup> Исти тип комуникативног понашања регулишу максима релевантности, горе поменути подмаксима квантитета (не буди претерано информативан) и подмаксима начина типа избегавај претерану опширност – а то су „лапидарност, штурост, штедљивост на речима” (Станковић 2020: 64).

<sup>200</sup> „U svom pokušaju da proširi pragmatičku analizu upotrebe jezika tako da, s jedne strane uključi nezaobilazni Griceov princip kooperativnost, i da, s druge, obuhvati i one primere upotrebe jezika koji se ne mogu ovim principom objasniti, Clark (1996) polazi od pojma združene aktivnosti (engl. *joint action*). Kako tvrdi Clark (1996: 3), upotreba jezika u suštini predstavlja oblik združene aktivnosti, a združenu aktivnost on definiše kao usklađenu aktivnost koju izvodi grupa ljudi. U tom smislu združena aktivnost može da bude bilo koja aktivnost koju izvode akteri usklađeni jedni sa drugima [...] U toku konverzације, oba sagovornika moraju da doprinesu uspešnom izvođenju komunikacionog čina. Pošto se u toku komunikacionog čina enkoder i dekoder usklađuju na različitim nivoima, važno je, kako navodi Clark (1996: 148) usmeriti pažnju i na nivoe tog procesa, a ne samo na krajnji rezultat. [...] Međutim, iako u protopičnom komunikacionom događaju sagovornici saraduju i jasno izražavaju svoje namere odgovarajućim sredstvima, često se dešava da govore jedno, a da na umu imaju nešto sasvim drugo. To je recimo slučaj kod zadirkivanja. [...] Recimo, u sledećem primeru supružnici razgovaraju o privatnim časovima koje drži muž. Nadovezujući se na njegov komentar, ona koristi polisemiju prideva *cheap* i zadirkuje ga koristeći drugo značenje reči koju je upotrebio [...] Na osnovu reakcije Kena možemo potvrditi pretpostavku da je ovde reč o zadirkivanju i da Margaret ne misli ozbiljno to što kaže. Njen iskaz ne spada u domen onog što Austin (1994: 22) naziva ozbiljnom upotrebom jezika i iz tog razloga ne spada u okvir tradicionalne pragmatike. Clark (1996: 353), ovakvu upotrebu jezika objašnjava pojmom slojevitosti (engl.

принципе кооперације: виц/шала не сме открити сувише информација како би се инконгруенција маскирала, мора пратити локалну логику задату иницијалним оквиром, као и одговарајући, линеарни редослед изношења информација како би разоткривање прикривене инконгруенције у поенти било ефектно. Конкретно, природа информација и њихов распоред у вицу (3) је такав да се инференције које колокутор мора извести крећу од когнитивног фрејма „пацијент долази код доктора” (човек који је у вицу именован као пацијент пита за доктора, изговара питање шапатам што упућује на то да има проблем са гласом) до фрејма „љубавник долази својој љубавници” (имплицитум податка да је лекарова жена млада и лепа може бити да је она слободна у опхођењу са мушкарцима; жена пацијенту одговара шапатам; жена позива пацијента да уђе у кућу, иако лекарски преглед не може бити обављен без лекара). Хуморни ефекат био би умањен или не би ни постојао да је виц почео речима „Доктор је имао младу и лепу жену, слободну у односима са мушкарцима, а можда слободну и више него што би требало” или „Остарели доктор имао је младу и лепу жену” (нарушавање максима квантитета и манира), а наставио се речима „На врата докторове куће покуцао је млад и леп човек, кога је доктор познавао јер му је помогао око проблема са бронхијама” или „Жена је управо завршила са сецкањем парадајза за салату, када је на врата покуцао докторов пацијент” (нарушавање максима квантитета, релеванције и манира).

У случају вицева које имају облик питалица (*шта је то што је носилац извесног скупа својстава?*), хуморни ефекат почива на екстремном кршењу Грајсове максиме квантитета будући да колокутор добија лоше смернице за претрагу менталног лексикона (Станковић 2010: 314–315):

- (4) – Шта је то: мало црвено, иде горе- доле?
  - Парадајз у лифту.

Упркос овде ограниченом корпусу анализираних вицева, може се подвући неколико закључака који ће бити сврсисходни за даљи ток истраживања. Већина вицева

---

*layering*). Naime, sagovornici zajedno stvaraju nivo diskursa koji nije stvaran, ali koji je zasnovan na i koji zavisi od stvarnih iskaza. [...] Ova dinamička stratifikacija diskursa u vidu slojeva podrazumeva da svaki viši nivo mora zavisiti od nižeg nivoa na kome je utemeljen, jer je svaka upotreba jezika da se ostvari humoristički efekat zasnovana na ozbiljnom modalitetu. Ovakvim pristupom Clark (1996: 353–357) tumači sve oblike odstupanja od ozbiljnog modaliteta (na primer u pričama, vicevima, romanima, pozorišnim komadima, filmovima, u ironiji, humoru, retoričkim pitanjima itd.). U gorenavedenom primeru drugi nivo je u suprotnosti sa prvim, koji predstavlja stvarnu situaciju. Međutim, sagovornici zajedno učestvuju i u zamišljenoj hipotetičkoj situaciji i takve govorne činove Clark (1996: 368) naziva insceniranim komunikativnim činovima (engl. *staged communicative acts*). Oni su inscenirani upravo zbog toga što su sagovornici svesni da nisu stvarni, a ponašaju se tako kao da jesu. Inscenirani komunikativni činovi obuhvataju različite oblike ironije, sarkazma, nepotpunih iskaza i sl. Analizirajući specifičnosti humora, Brône (2008: 2030) Clarkovim insceniranim govornim činovima dodaje još dva, preterano razumevanje (engl. *hyper-understanding*) i pogrešno razumevanje (engl. *misunderstanding*) [...] (Prodanović Stankić 2016: 54–56).



почива на манипулисању енциклопедијским и прототипичним знањем колокутора на тај начин што се у поенти вица изневерава очекивање изграђено првим делом вица. Стратегије овог жанра су такве да колокутора треба да наведу на инферисање погрешних импликација (нпр. ненавођењем релевантних информација), а затим и њихово поништавање захваљујући наглom обрту у поенти вица. У јазу између импликованог (аутоматског) и стварног значења текста постоји инконгреуенција која производи ефекат смешног након што колокутор, „накнадним брзим компутационим корекцијама [...] реконструише целину дискурсног модела” (Станковић 2010: 312). Прагматичка теорија релеванције, која је предмет наредног поглавља, бави се управо оним аспектом нашег когнитивног апарата који је везан за аутоматску активацију прототипичног (лексичког и прагматичког) знања као вида оптималног коришћења когнитивне енергије, и у том смислу ставиће нашу досадашњу расправу у ужи когнитивнолингвистички контекст.

### 3.2.2. ТЕОРИЈА РЕЛЕВАНЦИЈЕ: СПЕРБЕР И ВИЛСОН

Могућности употпуњења и проширења Грајсовог схватања људске комуникације когнитивнопрагматичким моделима људског ума, односно, моделима когнитивног процесуирања контекстуално адекватних опажања, претпоставки и знања у току извођења комуникативног акта, посебно су адресиране у студији *Relevance: communication and cognition* (1986, ревидирана 1995; *Релеванција: комуникација и когниција*) Дана Спербера (Dan Sperber) и Диадри Вилсон (Deidre Wilson), којима се теорија релеванције (енгл. *Relevance theory*). Према речима самих аутора, циљ теорије јесте да идентификује „механизме, укорене у људској психологији, који могу објаснити како људи комуницирају једно са другим” (Sperber & Wilson 1986: 32, наведено према: Yus 2017:189) – дакле, у питању је у најмању руку *нацрт* за универзалну теорију комуникације. Основна премиса аутора јесте та да поменути механизми нису чисто лингвистички, односно да, прецизније, језик није независан систем у оквиру људске когниције, што их усмерава ка проучавању улоге контекста у комуникацији, односно, проучавању начина на који говорници кодирају и декодирају поруку, вербалну и невербалну, у вези са препознавањем за једну ситуацију релевантног контекста. Конкретно, главни циљеви теорије релеванције односе се на проучавање следећих проблема: 1. процеса инференције колокутора на основу онога

шта је локутор кодирао вербално и невербално (идентификација локуторових комуникативних намера)<sup>201</sup>; 2. начина на који локутор издваја, за конкретне комуникативне намере, релевантне елементе из сопственог когнитивног контекста, кодира их и преноси на друге људе током интеракције; 3. менталних репрезентација које су у основи комуникације и у менталним процесима који су током комуникације активирани (Yus 2017: 189). Из наведеног је јасно да, иако теорија релеванције полази од Грајсових принципа кооперативности („Сваки чин инференцијалне комуникације преноси претпоставку сопствене оптималне важности.”<sup>202</sup> – Sperber & Wilson 1995: 96), она од њих и снажно дивергира наглашавајући моменат *инференције или закључивања* у оквиру процеса кодирања/декодирања поруке.<sup>203</sup> Адекватно разумевање поруке у комуникацији захтева закључивање на основу претпостављених комуникативних оквира које нису искључиво или преваходно лингвистичког типа, како то имплицирају Грајсови принципи комуникације, а фундаментални механизми релеванције који су у основи таквих закључивања нису карактеристични само за људску врсту, јер и функционисање других животињских врста зависи од могућности адекватне категоризације елемената из непосредног окружења према степену њихове релевантности за опстанак (в. Korta & Perry 2020). С обзиром на потребу да се огроман број инпута из стварности ограничи на количину оптималну за процесуирање кроз нашу, иначе ограничену, радну меморију, људска когниција је усмерена ка максимизацији релеванције – процесуирању онога што потенцијално може донети већи когнитивни ефекат и одбацивању онога што захтева већи утросак енергије за мали когнитивни добитак. То значи да апологете теорије релеванције заступају идеју да је Грајсов принцип релевантности једини неповредив принцип.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> У питању је својеврсно „читање ума” или „стратегија читања ума”: „Не можемо ући у ум других људи, али можемо читати ум на основу њихових стратегија закључивања и приступа контекстуалним информацијама.” (Yus 2017: 190). [„We cannot enter other people’s minds, but we can mind-read their inferential strategies and accessibility to contextual information.”].

<sup>202</sup> „Every act of inferential communication creates a presumption of optimal relevance.”

<sup>203</sup> Разматрање принципа релевантности као једног од кључних полазишта промишљања људске комуникације „svrstalo je Gricea u pionire inferencijalnog modela komunikacije, koji se javio kao alternativa prethodno dominantnom, tradicionalnom kodnom modelu komunikacije. Kodni model zasniva se na principu slanja poruke putem kodiranja od strane pošiljaoca, koju primalac zatim dekodira i tumači s ciljem da dekodirana poruka bude identična onoj koja je poslata. Osnovna verzija ovog modela počiva na odnosu jedna poruka ili jedan simbol – jedno značenje, što se pokazalo neodrživim kada je krenula ‘računarska revolucija’ u proučavanju jezika (npr. kod računarskog prevođenja). Revidirani kodni model prepoznaje koncept višeznačnosti simbola. S druge strane, kod inferencijalnog modela pošiljalac čini uočljivom nameru da saopšti poruku određenog značenja, koje primalac izvodi na osnovu uočene namere. Jezičko dekodiranje i ovde je svakako prisutno, pošto svaki iskaz/tekst podrazumeva kodiranje mentalnih koncepata, ali ono igra samo delimičnu ulogu u inferencijalnom procesu tumačenja značenja” (Niketić 2018: 4–5).

<sup>204</sup> Зачетници теорије релеванције одбацују као необавезне три Грајсеова принципа кооперативности (са њиховим максимама). „Iza pojma *relevantnost* krije se najvažnija ideja koju SiW [Спербер и Вилсон –

С тим у вези треба напоменути то да Вилсонова и Спербер комуникацију посматрају кроз тзв. *остенсивне чинове комуникације*, чинове који нису нужно вербално енкодирани али увек привлаче пажњу на сопствене комуникативне *намере*, што указује на важан прагматичко-когнитивни принцип – сваки чин схваћен као чин комуникације имплицира декодеру то да порука захтева улагање извесног когнитивног напора при њеном тумачењу, као и да је та порука вредна труда, *релевантна*, јер ће напор уложен у њено дешифровање произвести *позитиван (когнитивни) учинак* за декодера.<sup>205</sup> У складу са тим аутори дефинишу *комуникативни принцип релеванције*: релеванција једног комуникативног чина одређена је сразмером између *когнитивног напора* потребног да се тај чин учини смисленим и *когнитивног ефекта* који произлази из тог напора.<sup>206</sup> Притом, аутори инсистирају на немогућности квантификације релевантности информације, али је јасна њихова намера да релеванцију представе као квалитет директно зависан од опсега когнитивног учинка поруке и обрнуто пропорционалан од количине труда који треба уложити да би се тај когнитивни учинак достигао (Ritchie 2006: 78). У процесу кодирања поруке локутор често може прилично успешно предвидети које ће стратегије закључивања применити колокутор при њеном

---

*прим.О. М.] dele s Griceom – da je suština ljudske komunikacije izražavanje namera [...] i njihovo prepoznavanje” (Niketić 2018: 4). Сама идеја није сасвим нова, будући да је идеја да језик постоји само у својој догађајности изразио још Михаил Бахтин, у низу текстова објављених пре своје смрти 1975. године. Бахтинови појмови хетероглосије, полифоније, туђа реч, дијалогичности речи у основи сви садрже идеју да језик постоји као *parole*, у контексту исказивања смислова (и идеологија), тако да „Сваки поједини исказ је карика у ланцу говорног општења. Он има јасне границе, дефинисане променом говорних субјеката (оних који говоре), а у оквиру тих граница исказ, попут Лајбницевог монаде, одражава говорни процес, туђе исказе и, пре свега, претходне карике ланца [...] Али исказ је повезан не само с претходним, већ и са наредним карикама говорног општења [...] исказ се од самог почетка гради уз уважавање могућих повратних реакција, због којих се, у суштини, и ствара. Улога *других*, за које се гради исказ [...] изузетно је велика. Већ смо рекли да ти други, за које моја мисао први пут постаје заиста мисао (а тек самим тим и за мене самог), нису пасивни слушаоци, већ активни учесници говорног општења. Онај ко говори од самог почетка чека на њихов одговор, активно повратно разумевање. Исказ у целини као да се гради према том одговору.” (Бахтин 2013: 187–188, 189).*

<sup>205</sup> „Други (комуникацијски) принцип релевантности: сваки чин остенсивне комуникације (нпр. изрицај) преноси претпоставку о својој сопственој релевантности. Под ‘остенсивним’ теоретичари који се баве релевантношћу сматрају ‘отворену’ или ‘јавну’ природу говорникових комуникативних намера у чину комуникације. Комуникација ће бити успешна (тј. постојаће разумевање) када адресат препозна ове намере. Овај процес је углавном инференцијалан и захтева улагање напора. Стога, адресат неће започети са процесом закључивања уколико не претпостави да ће му тај процес донети неку корист, односно, без претпоставке да инпут није само релевантан, него је релевантан онолико колико може да буде, *ceteris paribus*.” (Korta & Perry 2020). [„*Second (communicative) principle of relevance*: Every act of ostensive communication (e.g. an utterance) communicates a presumption of its own optimal relevance. By ‘ostensive’ relevance theorists make reference to the ‘overt’ or ‘public’ nature of the speaker’s communicative intentions in acts of communication. Communication will be successful (i.e., understanding will occur) when the addressee recognizes those intentions. This process is mostly inferential and it has costs. So, the addressee would not start the inferential process without a presumption that it will report her some benefits, that is, without a presumption that the input is not only relevant, but as relevant as it can, *ceteris paribus*.”].

<sup>206</sup> Ово се одређење односи на тзв. први принцип релеванције: комуникација је у основи управљена ка максимизацији когнитивног ефекта при утрошку што мање когнитивног напора.

декодирању, односно, које ће дискурсне и недискурсне информације издвојити као важне за разумевање њеног значења (и значаја). Са друге стране, у процесу декодирања поруке адресат ће кренути од претпоставке коју сматра највероватнијом за говорникове комуникативне намере и на основу те претпоставке ће вршити даље инференције, тако да се „оствари што више могуће позитивних ефеката кроз што мањи број корака у закључивању” [„This context building will also be highly constrained by relevance, looking for as many positive effects as possible with the fewer inferential steps as possible.”] (Korta & Perry 2020). Најјачи позитивни ефекат комуникације постиже се онда када се она јави у виду контекстуалне импликације, тј. инференције на основу комбинације поруке и контекста а не само једног или другог (Niketić 2018: 5). У вези са тим неопходно је истаћи то да Спербер и Вилсонова контекст схватају врло широко, као „[с]куп премиса употребљених при интерпретацији исказа, [...] подкуп слушаочевих претпоставки о свету” (1986: 15)<sup>207</sup>, те да у том смислу контекст „није ограничен на информације о непосредном физичком окружењу или претходним исказима: очекивања везана за будућност, научне хипотезе или религиозна веровања, анегдотска сећања, опште претпоставке културе, веровања везана за ментална стања говорника, све то може играти улогу у интерпретацији” (1986: 15).<sup>208</sup> Контекст, дакле, представља све оне информације које су актуелне у радној меморији у моменту остварења једног комуникативног чина, односно, то је подкуп свих оних информација које појединац поседује и које представљају његово *когнитивно окружење* (енгл. *cognitive environment*). Успешна комуникација подразумева проналажење одговарајућег и заједничког контекста за дату комуникативну ситуацију, те се и когнитивни напор односи на напор потребан да се идентификује и активира одговарајући контекст, а „комуникативни чин је релевантан у конкретном контексту само у оној мери у којој има неког ефекат на тај контекст, тако што га мења или на неки начин реструктурира” (Ritchie 2006: 82).<sup>209</sup> Стога комуникација укључује, са стране пошиљаоца поруке, антиципирање слушаочевог процеса потраге за релевантним контекстима и формирања поруке у складу са принципом релеванције (односа антиципираног когнитивног напора који слушалац треба да уложи и когнитивног ефекта који ће интерпретацијом добити),

---

<sup>207</sup> „The set of premises used in interpreting an utterance [...] a subset of the hearer’s assumptions about the world”.

<sup>208</sup> „A context in this sense is not limited to information about the immediate physical environment or the immediately preceding utterances: expectations about the future, scientific hypotheses or religious beliefs, anecdotal memories, general culture assumptions, beliefs about the mental state of the speaker, may all play a role in interpretation.”

<sup>209</sup> „A communicative act is relevant in a particular context only to the extent that it has some effect on that context, alters or restructures it in some way.”

а, са стране примаоца поруке, закључивање на основу претпоставке о поседовању заједничких контекста са пошиљаоцем поруке. Јасно је да овако осмишљен процес комуникације одговара нашем интуитивном схватању овог феномена, али је он и проблематичан јер је само објашњење релеванције циркуларно: когнитивни напор се описује преко когнитивног ефекта и обрнуто, односно,

одлука о томе да ли треба процесуирати поруку у одређеном контексту ослања се на ефекте постигнуте процесуирањем поруке. Одлука о когнитивном напору мора бити начињена *пре* преоцесуирања поруке [...], а процена о когнитивним ефектима може бити начињена једино *након* процесуирања поруке. (Ritchie 2006: 83).<sup>210</sup>

Проблем циркуларности Спербер и Вилсонова адресирају у допуњеном издању свог капиталног рада, редифинишући релеванцију као потрагу за *довољним* ефектима, ефектима који ће оправдати уложени когнитивни напор (Ritchie 2006: 84). Оваква корекција је, међутим, више „козметичке” природе – њоме се не може квантификовати сразмера између уложеног напора и добијеног ефекта – али свакако представља својеврсно ограђивање аутора од претходне, више обавезујуће дефиниције.

Додатни проблем у вези са теоријом релеванције јесте тај што она није заснована на емпиријско-неуролошким истраживањима. На пример, не постоје докази да се процес разумевања једног изричаја одиграва двопартитно, на начин на који је то замишљено у оквиру ове теорије. Наиме, теорија релеванције предвиђа да у првој фази интерпретације изричаја, декодирању, адресат идентификује граматички низ речи (тзв. *логичку форму*), али јој не приписује комуникативно значење, односно адекватне контекстуалне информације; у другој фази, идентификовани схематични исказ се обогаћује контекстом, постајући тако релевантна интерпретација.<sup>211</sup> Првој фази грубо одговара оно што аутори називају *експликатура изричаја*; експликатура може даље бити употребљена за деривацију импликатуре. Постоји више стратегија инференције које се примењују како би се из експликатуре добила импликатура (односно, из „логичке форме” извела контекстуализована репрезентација): додељивање референце (нпр.

---

<sup>210</sup> „[...] as the decision whether to process a message in a particular context relies on the effects achieved by processing the message. The decision about cognitive effort must be made prior to processing the message in a particular context, and the assessment of cognitive effects can only be made subsequent to processing the message.”

<sup>211</sup> Дата формулација проблема није довољно јасна, будући да се не спецификује контекст на основу којег се одиграва прва фаза интерпретације изричаја. Да ли се ова интерпретација одиграва према дифолт вредностима категорија активираних појмова, односно, некој врсти нултог контекста (уосталом, методолошкој конструкцији), и да ли се активирани контекст у првој и у другој фази интерпретације могу поклапати (и, ако да, када)? Уколико покушамо да „преведемо” дате тврдње у структуралистичке термине везане за синтагматику и парадигматику, оне би значиле да се интерпретација изричаја одиграва прво на синтагматској, па на парадигматској оси, што је чак и у оквирима структуралистичке лингвистике, иако иста инсистира на разграничењу *langue* – *parole*, парадоксално. Овде подсећамо читаоца на Бахтинов појам дијалогичности речи и друге сродне термине.

додељивање конкретне референце заменици и другим деиксама); разјашњење; слободно богађење исказа (онда када је изјава очигледно целовита, али и даље постоји неко празно место које треба попунити значењем); концептуално прилагођавање (прилагођавање са циљем да се исказ уклопи у очекивање о релевантности: ширење или сужавање намераване поруке од оне која је буквално кодирана у исказу) (према: Yus 2017: 190–191).

### 3.2.3. ПРИМЕНА ТЕОРИЈЕ РЕЛЕВАНЦИЈЕ НА ХУМОР

Како је већ раније назначено, теорија релеванције полази од тезе да је од свих само Грајсова максима релевантности инваријантна или неповредива. С обзиром на то да хуморни текст од адресата захтева улагање додатног когнитивног напора при интерпретативном процесу, посебан изазов за истраживаче који оперишу унутар теорије релеванције односи се на проблем проналажења принципа тумачења који интерпретатору нуди највећи могући когнитивни ефекат. Будући да се тај когнитивни ефекат углавном не односи на бенефите у виду новог знања, основна претпоставка ових истраживача јесте, у складу са почетном тезом о неповредивности максиме релевантности, да хуморни текст ипак задовољава нека очекивања реципијента (односно, пружа позитивни когнитивни учинак): „humor se može posmatrati kao komunikacija pri kojoj se humoristični sadržaj kodira od strane pošiljaoca s namerom da se kod primaoca ostvare humoristični efekti” (Niketić 2018: 82). О процесу инференције у интерпретацији хумористичког текста заговорници теорије релеванције (Jodlowiec 1991; Solska 2012; Aarons 2014; Hempelmann & Miller 2017; пре свега Yus 1997, 2003, 2012, 2013, 2016; 2017) махом расправљају ослањајући се на додатне моделе који су искључиво посвећени проблему хумора, а нарочито на модел разрешења неподударности (Suls 1972). Оправданост апликације теорије релеванције у овом случају односи се на могућности које она отвара при проучавању специфичних стратегија кодирања хумористичког текста, као и на испитивање односа између когнитивног ефекта и когнитивног напора уложеног у интерпретативни процес, односно проучавање: 1. стратегија које говорник примењује како би манипулисао адресатовом интерпретацијом на начин који јесте у складу са принципом релеванције („читање мисли” адресата); 2. могућности да се „скраћивањем” броја корака процеса инференције, и то превасходно у вези са додатним контекстуалним информацијама, оствари највећи могући резултат за адресата.

У складу са Салсовим моделом, истраживачи поменуте оријентације процес интерпретације вица (а овај хумористички жанр је овде и највише проучаван) посматрају као линеаран, претпостављајући да адресат конструише, а затим процесуира претпоставке о значењу текста део по део, на начин који је кумулативан, при чему „скривену”, „латентну” интерпретацију текста неће узети у обзир све док је говорник не истакне у другом делу вица<sup>212</sup> (Yus 2003, према: Yus 2017: 192). Будући да слушалац готово без изузетка бира прво иницијалну интерпретацију, а затим је одбацује у корист друге, закључак је да говорник користи стратегије грађења текста које су засноване на (махом несвесном) знању да људска когниција функционише тако да се алтернативне интерпретације не узимају у обзир све до тренутка када дискурсна ситуација тако не захтева, и то због тога што би у супротном сам интерпретативни процес одузимао сувише когнитивне енергије. Моменат изненађења, који је уграђен у прагматичку димензију жанра вица, заснован је управо на овој општој људској когнитивној карактеристици. „Током највећег дела перципирања шале саговорник је лишен релевантних информација, што га наводи на погрешне инференце, најчешће у контрадикторном смислу или ка супротном крају скаларно организованих импликатура.” (Станковић 2010: 315). Притом, успешност шале зависи од заједничког позадинског знања које деле учесници комуникације (заједничког когнитивног окружења), што значи да је важан аспект стратегија кодирања хуморне поруке почива управо на предвиђању когнитивног окружења колокутора преко којег ће поруку протумачити.<sup>213</sup>

Иако је основно полазиште свих аутора то да виц крши принцип релеванције, оно што варира јесте класификација интерпретативних стратегија којима се манипулише при кодирању вица. На пример, према Франциску Јусу, при кодирању вица говорник може манипулисати свим стратегијама инференције које су пописане у оквиру теорије релевантности (додељивање референце, слободно богаћење исказа, концептуално прилагођавање). Јус (2013, према: Yus 2017: 192–193) изводи седам типова вицева на основу укршања трију категорија (означених као „кругови” у оквиру онога што аутор назива *Intersecting circles model*): 1. манипулације стратегијама закључивања; 2. уоквиравања односно проналажења одговарајућег когнитивног оквира

---

<sup>212</sup> Са приличном сигурношћу можемо тврдити да велика већина, уколико не и сви, проучаваоци хумора који се баве жанром вица упућују на важност линеарног распореда елемената вица, тј. на његову синтагматику.

<sup>213</sup> Према теорији шифровања (Flamson & Barrett 2008), изведеној из теорије релевантности, „humor služi signaliziranju uzajamnog znanja” (Niketić 2018: 85), а то је и његов основни еволутивни потенцијал.

за дату ситуацију, који притом чува когнитивни напор; 3. културолошко уоквиравање (проналажење одговарајућих колективних представа, најчешће стереотипичних, при интерпретацији). Укрштање ових кругова даје седам могућих типова вицева, заснованих на схемама 1+2+3, 2+3, 2+1, 2, 3+1, 3, 1.

Следећи је виц заснован на схеми 2+1: „A policeman in Washington, DC, stops a lady and asks for her license. He says ‘Lady, it says here that you should be wearing glasses.’ The woman answers: ‘Well, I have contacts.’ The policeman replies: ‘I don’t care who you know! You’re getting a ticket!’” Адресат ће у иницијалним корацима интерпретације вицева као ирелевантно одбацити друго значење речи „contacts” („везе”), будући да први део текста призива когнитивни оквир везан за помагала која користе људи са слабијим видом. Због манипулисања стратегијама на основу којих треба извести екпликатуре, последња реченица произвешће инконгруенцију и изненађење код адресата због тога што друго значење ове речи није примећено и узето у обзир. Наравно, овде треба приметити и разлике између инференција које изводи полицајац као јунак света приче вицева и инференција које изводи адресат – управо погрешна инференција полицајца је оно што код адресата може произвести ефекат смеха.

Слична ситуација (2+1) постоји у следећем вицу, где колокутор, због недостатка релевантних информација у првом делу текста, додељује ентитете погрешном скупу, што резултује извођењем погрешне импликације (Станковић 2010: 312–314):

У шуми се живот тотално променио откад је отворена нова дискотека. Све животиње би да уђу и буду виђене. Испред дискотеке је огроман ред. Животиње се гужвају, а Зека се сналажљиво провлачи уз речи „ја се извињавам, само мало”, „молим вас, мало простора”, „опрости, Лијо”. Међутим, први у реду је Медвед, који, кад год Зека допре до врата дискотеке, опаучи овог тако да Зека одлети назад на почетак реда. И сваки пут јадни Зека отресе прашину са крзна и крене поново у покушај доласка до улаза. Четири, пет пута се ово понови. Шести пут Зеки прекипи и љутито каже: – Ма шта ме па брига, нећу ни да вам откључам дискотеку! (Станковић 2010: 309).

Навели смо неколико примера анализе вицева јер нам се упитном чини горе наведена Јусова класификација вицева. Не само да сви вицеви (или већина) манипулишу интерпретативним стратегијама, него то може онда значити и да сви вицеви морају имати структуру 1+2/3. Даље, одредница 3 може се подвести под одредницу 2 – културолошко уоквиравање може бити одговарајућа стратегија уоквиравања (проналажења одговарајућег когнитивног оквира).<sup>214</sup> Тиме се

---

<sup>214</sup> Узмимо следећи виц, који се ослања „на наша знања и претпоставке о језичким перформансама чланова појединих друштвених група” (Станковић 2010: 311, виц наведен према Станковић 2010: 309): „У аутобусу је таква гужва да путници једва дишу. Старија жена случајно нагази Рома, а он јој љутито каже: – Госпоца, згазиш ме!”



класификација обесмишљава и добија се дефиниција при којој хуморни ефекат вица произлази из манипулације инференцијама колокутора услед манипулисања стратегијама уоквиравања текста. Ова дефиниција није лоша, али не спецификује домен когнитивних (семантичко-прагматичких) средстава путем којих се тај хуморни ефекат може остваривати. С тим у вези треба нагласити то да први пример горе датог вица имплицира важност игре речи за разумевање феномена хумора, и истраживачи у оквиру теорије релеванције су се доста бавили проблемом конфигурације игара речи, и то као делом лексичке прагматике. Сâм Јус (2016, нав. према Yus 2017: 193–195) даје преглед класификација игара речи, али закључује да је појава сувише хетерогена да би се могла свести на једно општије правило. Место тога, он предлаже три правца промишљања о овом проблему као средствима његовог разграничења, и то ка: 1. структури игре речи (како су два значења међусобно повезана и исказана кроз конкретну игру речи?)<sup>215</sup>; 2. вези између значења (шта чини могућом везу која постоји између два значења остварена кроз игру речи?; типични одговори се односе на различите лексиколошке појмове попут хомонимије, хомофоније, полисемије, паронимије и слично); 3. стратегијама закључивања (која стратегија закључивања је укључена у идентификацију и разрешавање прва два, малочас поменута, аспекта везана за конкретну игру речи?). На пример, у вицу „How do you embarrass an archaeologist? Give him a used tampon and ask him which period it came from.” два могућа значења вица су паралелна, веза између тих значења је остварена путем полисемије, што захтева стратегију закључивања у теорији релеванције познату као „инференцијално разјашњење” (енгл. *inferential disambiguation*). Као средства манипулисања стратегијама тумачења Јус наводи и манипулисање логичком формом потребном за извођење експликатуре, манипулисање доделом референса, раздвозначавање полисемије, тумачење игре речи, проширивање или сужавање значења (нарочито код вицева који се заснивају на метафори), погрешно извођење експликатура вишег реда (наведено према Niketić 2018: 98–100).

Теорија релевантности узима у обзир и низ недискурских аспеката (и не чисто когнитивних критеријума!) при проучавању хумора (тзв. не-пропозиционе аспекте хуморне комуникације), попут тога да ли је шала подесна за дату ситуацију, која су знања, веровања и ставови адресата, ког су рода интерлокутори, какав је њихов смисао

---

<sup>215</sup> Јус издваја четири могућности: 1. два могућа значења вица су паралелна; 2. прво се активира једно значење, па у каснијој фази интерпретације друго; 3. једно значење је присутно, а друго је одсутно у смислу да адресат мора да трага за додатним значењем), 4. оба значења су одсутна.

за хумор, каква је природа везе између интерлокутора, колико појединаца броји група у којој је виц изречен, какво је расположење интерлокутора, којим културама и етничким групама интерлокутори припадају, и слично (Yus 2017: 198). У складу са тим, проучавање хумора овде није остало ограничено (иако је махом оријентисано на) краћим хумористичким текстовима попут вицева, већ је проширено и на конверзациони дискурс, стендап комедију и слично. Међутим, у оквиру дате теорије изван домена интересовања још увек су дужи текстови. Изузетак представљају радови Кристине Ларкин-Галињанес (Larkin- Galiñanes 2000, 2005), која истраживачку пажњу усмерава на романе. Подвлачећи суштинске структурално-функционалне и рецепцијске разлике између жанра вицева и жанра романа (перспектива, хумор усмерен ка јунацима романа, улога стереотипа у хумористичком роману и сл.), Ларкин-Галињанес наглашава да је немогуће просто применити моделе хумора у вицу на дуже текстове. Њена се анализа усредсређује на то како се у контексту хумористичког производе јаке импликатуре путем интерлокуционих чинова, при чему је „потенцијално богатство импликатура ограничено понављањем истих, или сличних, истакнутих конотација, које оснажују једна другу и у исто време условљавају читаочево трагање за релеванцијом у току читања” (Larkin Galiñanes 2000: 100).<sup>216</sup> Речју, за Ларкин Галињанес од посебног је значаја питање тога како дискурс романа усмерава тумачење формирајући одређено когнитивно окружење (засновано на читаочевом познавању света приче) и на њему изграђена очекивања код читаоца, те како се рушењем постављених очекивања – укључујући ту и очекивања која произлазе из читаочевог познавања ванфикцијске реалности – генеришу хуморни ефекти. Ауторка пажњу превасходно усмерава на изграђивање и нарушавање очекивања везаних за јунаке света приче, будући да је најчешћи тип хумора у роману управо усмерен на књижевне ликове.

У поглављима која следе издвојићемо она разматрања о хумору и моделе истог који се могли схватити као когнитивистичка у ширем или ужем смислу – почев од Артура Кестлера који хумор сагледава у оквиру широког поља људске креативности, преко структуралистичких доприноса разумевању хумора, до когнитивиста прве генерације (Раскин, Раскин и Атардо) и когнитивиста друге генерације (са доприносима у виду примене теорије релеванције на хумор; замене оквира [Ш. Кулсон];

---

<sup>216</sup> „Strong implicatures are produced within the context of these novéis by series of illocutionary acts whose possible richness of implicature is limited by the repetition of the same, or similar, salient connotations, which reinforce each-other and at the same time condition the reader’s search for relevance within the on-going text.”

информативности, маркираности и хипотезе оптималности [Р. Ђора]; маркираности когнитивних механизма конструкције [Брон и Фејарц]; замене фигуре и позадине [Т. Вил]), а посебно ћемо се задржати на неколико когнитивних механизма конструкције и њиховој улози у креирању хумора (потпоглавље о метафори, односно метонимији и хумору). Основни циљ дате систематизације јесте издвајање кључних проблема везаних за процес разрешења инконгруенције у хумору – концептуализације појмова инконгруенције и разрешења инконгруенције, процесе интерпретације шале с обзиром на постојање двеју интерпретација/двају когнитивних оквира у тексту, односа између њих (проблем логичких механизма и њихове типологије и са тиме повезано питање маскирања инконгруенције), изненађења као последице откривања алтернативног тумачења текста<sup>217</sup> – да би се на крају поглавља указало на могућност описа овако систематизованог знања кроз теорију перцептуалних симбола Лоренса В. Барсалоа: предлог могућности усклађивања когнитивнолингвистичких, когнитивнопсихолошких и когнитивноаратолошких теорија. Треба назначити да оваква систематизација превазилази задатке и границе нашег истраживања, да у контексту ове студије има теоријску, а тек онда и методолошку вредност, али и да исту видимо као важну у погледу даљих изучавања апликабилности различитих когнитивистичких дисциплина у науци о књижевности, као и проучавања хумора. На крају поглавља ћемо понудити свој оригинални допринос истраживању хумора указујући на могућност да се семантичка дистанца између двакогнитивна оквира, као функција хуморног изненађења тј. хуморне инкогруенције, квантификује преко постулата вишеструко утемељене семантике.

### 3.3. АРТУР КЕСТЛЕР: ХУМОР КАО КРЕАТИВНИ ЧИН

Иако се разматрања Артура Кестлера о природи хумора у књизи *The act of creation* (1964, *Чин креације*) не могу сврстати у когнитивистичке теорије *per se*<sup>218</sup>, његова су разматрања уврштена у ово поглавље због, прво, утицаја која су имала на потоње генерације когнитивних научника, преваходно семантичара (на пример, Attardo 1994, Fauconnier & Turner 1998), а затим и због тога што Кестлерова књига

---

<sup>217</sup> О могућности постојања хуморног ефекта без ефекта изненађења говорићемо у закључним напоменама.

<sup>218</sup> Атардо (1994: 175) тврди да је „бисоцијација когнитивна теорија и очито тип теорије инконгруенције”.

представља покушај обједињавања различитих области људског делања, предлог опште теорије (људске) креативности исказане кроз хумор, науку и уметност.

Кестлер истиче да три домена испољавања људске креативности нису оштро одвојена, односно да и комичко поређење и објективна аналогија и поетска слика у основи имају исти логички образац, а то је откривање скривених сличности између појава. Линију одвајања хумора, научног открића и уметничког чина не чини логички/интелектуални механизам манипулације појавом, већ њихов емоционални аспект, који диктира и различите функције које ови домени људског духа имају: комичко поређење у себи садржи нешто од агресивности, а намена му је да нас насмеје; научна разматрања заснована на аналогијама су, према Кестлеровом мишљењу, емоционално неутрална, и њихов циљ је разумевање стварности; поетска слика долази од „позитивних” емоција<sup>219</sup>, и изазива саосећање и дивљење.

Покушаћу да покажем да су сва три обрасца креативне активности тровалентна: сва три могу бити у служби и хумора и открића и уметности; такође, како се будемо кретали кроз овај триптих с лева на десно, емоционална клима ће се мењати постепеним преласком од агресивног, преко неутралног, до саосећајног и идентифицирајућег – или, рецимо то другачије, од апсурдног, преко апстрактног, до трагичког или лирског погледа на егзистенцију.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> За Кестлера то је широк опсег емоције које захтевају партиципацију (идентификацију) (енгл. *participatory emotions*), попут емоција оплакивања/жаљења и естетске опчињености. „Слушање Моцарта, гледање перформанса сјајног глумца, заљубљеност или неко друго стање милости може изазвати бујице срећних емоција које влаже око или нас преплављују сузама. Саосећање и жалост могу имати исти физички ефекат. Емоције ове класе, било радосне или тужне, укључују саосећање, идентификацију, сажалење, дивљење, страхопоштовање и чуђење. Заједнички именоватељ ових хетерогених емоција је осећај учешћа, идентификације или припадности; другим речима, сопство се доживљава као део веће целине, вишег јединства – што може бити Природа, Бог, Човечанство, Универзални поредак или *Anima Mundi*; то може бити апстрактна идеја или веза човека са особама живим, мртвим или измишљеним. Предлажем да се заједнички елемент у овим емоцијама назове партиципативним или самотрансцендирајућим тенденцијама. Ово није мишљено у мистичном смислу (иако мистицизам свакако припада овој класи емоција); термин само треба пренети идеју да човек у овом емоционалном стању осећа потребу да се понаша као део неког стварног или имагинарног ентитета који превазилази, такорећи, границе његовог индивидуалног сопства; док се ево доживљава као самостална целина и коначна вредност, када је човек управљан самоасертивном класом емоција.” (Koestler 1964: 54). [„Listening to Mozart, watching a great actor's performance, being in love or some other state of grace, may cause a welling up of happy emotions which moisten the eye or overflow in tears. Compassion and bereavement may have the same physical effect. The emotions of this class, whether joyous or sad, include sympathy, identification, pity, admiration, awe, and wonder. The common denominator of these heterogeneous emotions is a feeling of participation, identification, or belonging; in other words, the self is experienced as being a part of a larger whole, a higher unity — which may be Nature, God, Mankind, Universal Order, or the Anima Mundi; it may be an abstract idea, or a human bond with persons living, dead, or imagined. I propose to call the common element in these emotions the participatory or self-transcending tendencies. This is not meant in a mystical sense (though mysticism certainly belongs to this class of emotion); the term is merely intended to convey that in these emotional states the need is felt to behave as a part of some real or imaginary entity which transcends, as it were, the boundaries of the individual self; whereas when governed by the self-assertive class of emotions the ego is experienced as a self-contained whole and the ultimate value.”].

<sup>220</sup> „I shall try to show that all patterns of creative activity are tri-valent: they can enter the service of humour, discovery, or art; and also, that as we travel across the triptych from left to right, the emotional climate changes

Треба истаћи и то да Кестлер, када говори о логичком обрасцу који је у позадини свих наведених креативних облика делања, користи неколико синтагми – референтни оквир/оквир референце, асоцијативни контекст, тип логике, кôд понашања, дискурзивни универзум – али и да као обједињујућу синтагму за све поменуте облике узима израз „образац мишљења (и понашања)” (Koestler 1964: 38). Ова „унифицирајућа формула” за коју се аутор одлучује показује његову тенденцију да своја разматрања о природи креативности заснује не примарно као филозофско-спекулативну расправу, већ као научну расправу у оквиру психологије и семантике – речју, управо је ауторов покушај да открије процесе мишљења и емоција које формирају или прате дате облике људске активности оно што његову теорију креативности класификује као когнитивистичку теорију. Ову унифицирајућу формулу Кестлер означава појмом „бисоцијација” (енгл. *bisociation*), при чему је потребно нагласити и то да се овај појам не односи на круту, нефлексибилну примену свим људима својствених образаца мишљења. Напротив, Кестлер прави разлику између „кôда” и „матрикса” или „матрице”: „кôд” представља неваријабилни скуп фиксних правила (логичких правила, односно правила мишљења), док је „матрикс” начин примене тих правила с обзиром на нечије индивидуалне или тренутне способности, дату ситуацију и слично, и стога је реч о контекстуалној варијацији неке способности или навике.<sup>221</sup> У извесном смислу Кестлерова унифицирајућа формула замишљена је као когнитивни оквир који садржи своју прототипичну базу и расплинуте ивице.

Кестлерова кованица „бисоцијација” односи се на онај логички механизам који обједињује све три поменуте области људске активности, и Кестлер њиме жели да подвуче разлику између „асоцијације” као подразумеваног (аутоматског, механичког, некреативног) начина размишљања<sup>222</sup> којим се повезују концепти у оквиру једне

---

by gradual transitions from aggressive to neutral to sympathetic and identificatory – or, to put it another way, from an absurd through an abstract to a tragic or lyric view of existence.” (Koestler 1964: 27).

<sup>221</sup> „Користићу реч ‘матрикс’ да денотирам било коју способност, навику или умеће, било који образац уређеног понашања управљеног ‘кодом’ фиксираних правила [...] Кôд је фиксирани, неваријабилни фактор у оквиру вештине или навике, матрикс је њихов варијабилни аспект.” (Koestler 1964: 38, 40). [„I shall use the word ‘matrix’ to denote any ability, habit, or skill, any pattern of ordered behaviour governed by a ‘code’ of fixed rules [...] The code is the fixed, invariable factor in a skill or habit; the matrix is its variable aspect.”].

<sup>222</sup> „Матрице варирају од потпуно аутоматизованих вештина до оних са високим степеном пластичности; али чак и ове последње контролишу правила игре које функционишу испод нивоа свести. Ови тихи кодови се могу сматрати кондензовањем навика путем учења. Навике су незаобилазна срж стабилности и уређеног понашања; такође имају и тежњу да се механизују, свдећи човека на статус условљеног аутомата.” (Koestler 1964: 96). [„Matrices vary from fully automatized skills to those with a high degree of plasticity; but even the latter are controlled by rules of the game which function below the level of awareness. These silent codes can be regarded as condensations of learning into habit. Habits are the indispensable core of

димензије („у једној равни“) и креативног начина мишљења које је „двопланско“ или „вишепланско“. У том смислу креативни чин представља облик ослобођења од навике који човека своди на условљено биће – аутомат: креативност нам дозвољава да досегнемо нове, претходно неповезане димензије сопственог искуства и на тај начин и више нивое менталне еволуције (Koestler 1964: 96).<sup>223</sup> Притом, поменути простор укрштања двају или више референтних оквира, двеју или више ситуација, двају или више концепата који су међусобно компатибилни али се обично не узимају као такви представља еквилибријум у оквиру којег равнотежа између мисли и емоције која је прати може бити нарушена у било ком тренутку. Еквилибријум је у том смислу резултат тога што се два референтна оквира, за које изгледа да егзистирају („вибрирају“) искључиво на два плана (или „две таласне дужине“), односно да су некомпатибилна, доводе у везу тако да у вези са датом ситуацијом, у неком тренутном споју, истовремено егзистирају и на два плана и на једном плану (Слика бр. 2).<sup>224</sup>

Образац који је у основи обе приче је *схватање ситуације или идеје, L, у два самоодржива, самодоследна, али обично некомпатибилна оквира референце, M1 и M2* (слика 2). Догађај L, у којем се дати оквири укрштају, такав је да симултано вибрира на две различите таласне дужине [...] Све док необична ситуација траје, L није само повезан са једним асоцијативним контекстом, него је *бисоциран* са два. (Koestler 1964: 35).<sup>225</sup>

Дакле, и хумор представља судар два међусобно некомпатибилна кода или асоцијативна контекста којим се разбија претходно створена напетост: једна шала мора креирати ситуацију у оквиру које је спој асоцираних контекста или референтниј оквира истовремено и неочекиван и логичан.<sup>226</sup> Притом, оно по чему је хумор парадоксалан и по чему се разликује од других облика људске креативности јесте тај што је праћен

---

stability and ordered behaviour; they also have a tendency to become mechanized and to reduce man to the status of a conditioned automaton.”].

<sup>223</sup> Овде се свакако намеће аналогија са Анријем Бергсоном.

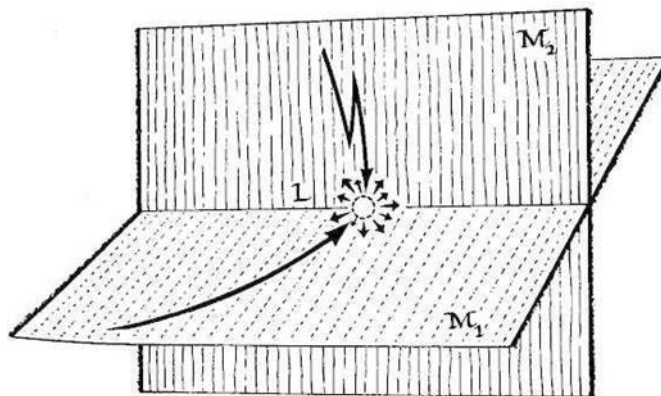
<sup>224</sup> У том случају хуморни ефекат представља, у терминима теорије појмовног сажимања, случај сажимања двоструког опсега.

<sup>225</sup> „The pattern underlying both stories is *the perceiving of a situation or idea, L, in two self-consistent but habitually incompatible frames of reference, M1 and M2* (Fig. 2). The event L, in which the two intersect, is made to vibrate simultaneously on two different wavelengths [...] While this unusual situation lasts, L is not merely linked to one associative context, but *bisociated* with two.” Ова дефиниција се не односи искључиво на хумор, него на све манифестације људске креативности.

<sup>52</sup> „Хумор је једини домен креативне активности код којег стимулус високог нивоа комплексности производи изразит и оштро дефинисан одговор на нивоу физиолошког рефлекса.” (Koestler 1964: 31). [„Humour is the only domain of creative activity where a stimulus on a high level of complexity produces a massive and sharply defined response on the level of physiological reflex.”].

<sup>226</sup> „Кестлер (1964) је сугерисао да хумор укључује оно што је означено као ‘бисоцијацију’, где је нагли пренос тока мисли од једног матрикса до другог управљан другачијом логиком или правилом.” (Suls 1972: 95). [„Koestler ( 1964 ) suggested that humor involves what he called ‘bisociation’, in which there is an abrupt transfer of the train of thought from one matrix to another governed by a different logic or rule.”].

типичном, често невољном физиолошком реакцијом, рефлексом смеха<sup>227</sup>, рефлексом који је јединствен јер не служи некој очигледној биолошкој сврси („неко би га могао назвати рефлексом који је луксуз” [„one might call it a luxury reflex”]), осим да евентуално пружи тренутно олакшање од утилитаристички усмерених притисака (Koestler 1964: 28–31).



**Слика бр. 2. Изненадна бисоцијација два обрасца мишљења.**  
**Преузето: Koestler 1964: 35.**

У том смислу Кестлер је на линији оних теорија хумора које су одређене као теорије олакшања<sup>228</sup>, али треба напоменути да су његова схватања хумора далеко комплекснија: да, хумор је веома често праћен рефлексом смеха, каже Кестлер; међутим, „[р]ефлекси не оперишу у вакууму; они су у већој или мањој мери посредовани активношћу виших нервних центара; стога је цивилизовани смех ретко када потпуно спонтан” (Koestler 1964: 30).<sup>229</sup> Парадоксалност хумора стога се огледа у томе што је смех, као физиолошка реакција која прати доживљај хумора, реакција на бројне и разноврсне стимулусе, интелектуалне и емоционалне, због чега хумор не може обухваћен једним концептом или теоријом (Krikmann 2006: 29). У том смислу Кестлерова теорија хумора представља комбинацију концепција датог феномена које се обично класификују као теорије суперирности, теорије олакшања и теорије инконгруенције.

<sup>227</sup> „Хумор је једини домен креативне активности код којег стимулус високог нивоа комплексности производи изразит и оштро дефинисан одговор на нивоу физиолошког рефлекса.” (Koestler 1964: 31). [„Humour is the only domain of creative activity where a stimulus on a high level of complexity produces a massive and sharply defined response on the level of physiological reflex.”].

<sup>228</sup> На пример, Кестлер инсистира на ослобођењу од напетости у вези са изненађењем у шали те, говорећи о једној хумористичкој причи, констатује следеће: „Прича је послужила као канал кроз који се усмерава један емоционални ток; када се канал пробије, емоције потеку вани попут течности кроз напуклу цев; напетост је изненада олакшана и експлодира у виду смеха” (Koestler 1964: 33). [„The narrative acted as a channel directing the flow of emotion; when the channel is punctured the emotion gushes out like a liquid through a burst pipe; the tension is suddenly relieved and exploded into laughter.”].

<sup>229</sup> „Reflexes do not operate in a vacuum; they are to a greater or lesser extent interfered with by higher nervous centres; thus civilized laughter is rarely quite spontaneous.”

Наша биолошка еволуција, каже он, опасно је иза нашег менталног развоја. Агресивно-одбрамбене емоције воде порекло од наших неуробиолошки „дубоких слојева” и поседују далеко већу отпорност и инертност од нашег, еволутивно касније развијеног, флексибилног начина расуђивања. Стога изненадна бисоцијација менталног догађаја са две уобичајено некомпатибилне матрице – два асоцијативна контекста – два референтна оквира – изазива изненадни скок са једне матрице на другу, али наше емоције не могу да прате такво брзо пребацивање, те психолошка напетост проналази решење у смеху, тј. „каналу најмањег отпора”. (Krikmann 2006: 29).<sup>230</sup>

Бисоцијативни образац је тривалентан у смислу да може резултовати хумором, трагичним ефектом или интелектуалним изазовом – колизија производи смех, фузија производи нову интелектуалну синтезу, конфронтација производи естетско искуство (Koestler 1964: 45). Могућност различите манифестације истог менталног обрасца додатно је одређена индивидуалним контекстом колокутора, његовим/њеним личним ставовима, емоционалним склопом, тренутним расположењем, и слично. Управо зато што креативност има више полова, оно што је духовито лако може прећи у трагично, и обрнуто. Кестлер управо истиче да код трагедије напетост расте све док не досегне кулминативну тачку, док код хумористичког текста напетост никада не досеже ту тачку, већ у једном тренутку бива разрешена на неочекиван начин (Koestler 1964: 33). Ови ефекти су резултат тога што се у трагичком жанру референтни оквири јукстапозиционирају уместо да се укрштају (Koestler 1964: 47). На пример, Кестлер истиче да Сервантесов роман о Дон Кихотеу мења своје регистре с обзиром на типове идентификације реципијента са јунаком:

Ако се не наслађујемо, са арогантним сажаљењем, Дон Кихотеовим заблудама, већ постанемо заинтересовани за узроке тог понашања, Дон Кихоте се постепено мења од комичне до загонетне фигуре; он постаје трагична фигура онда када наша знатижеља са дистанцом (незаинтересована знатижеља) пређе у симпатетичку идентификацију – онда када препознајем свог брата по оружју у тужном витезу који се бори против ветрењача. Типови јунака у фарси – преварени муж, тврдица, муцавац, грбавац, странац – јављају се као комичне фигуре, као фигуре које су интелектуално изазовне или као трагичне фигуре, у зависности од различитих емоционалних ставова који се јављају код гледалаца различите менталне доби, културе и расположења. (Koesler 1964: 46).<sup>231</sup>

Из наведеног се може извести закључак да бисоцијативна матрица представља

---

<sup>230</sup> „Our biological evolution, he says, has fallen dangerously behind our mental development. Aggressive-defensive emotions descend from our neurobiological ‘deep layers’ and have greater persistence and inertia than our evolutionarily later developed flexible reasoning. Therefore a sudden bisociation of a mental event with two habitually incompatible matrices ~ associative contexts ~ frames of reference causes a sudden jump from one matrix to another, but our emotions cannot follow such quick toggling and so our psychological tension finds the solution in laughter, i.e. along the “channel of least resistance.”

<sup>231</sup> „Don Quixote gradually changes from a comic into a puzzling figure if, instead of relishing his delusions with arrogant condescension, I become interested in their psychological causes; and he changes into a tragic figure as detached curiosity turns into sympathetic identification – as I recognize in the sad knight my brother-in-arms in the fight against windmills. The stock characters in the farce – the cuckold, the miser, the stutterer, the hunchback, the foreigner – appear as comic, intellectually challenging, or tragic figures according to the different emotional attitudes which they arouse in spectators of different mental age, culture, or mood.”



интелектуални аспект феномена хумора, али да је неопходно да ту матрицу прате и одговарајуће емоције. И док Кестлерово тумачење интелектуалне стране овог феномена може бити уврштено у теорије инконгруентности (будући да два концепта или оквира морају бити на неки начин међусобно супротстављена, наизглед неспојива), ауторово тумачење емоционалног аспекта хумора сврстава његову теорију у домен теорија супериорности. Наиме, Кестлер сматра да заједнички елемент свих облика хумора, иако у неким случајевима више или мање истакнут, више или мање свестан<sup>232</sup>, јесте агресивно- одбрамбена (пасивно-агресивна) или самоасертивна тенденција (Koestler 1964: 52). По оваквим се формулацијама Кестлер не разликује од ранијих аутора: хумор је схваћен као израз тријумфа, подсмеха, заштите од опасности, речју – резултат је одвајања смејача од предмета смеха, моменат самопотврђивања смејача спрам његове/њене идентификације са другим, односно превазилажење оквира себе самог (Koestler 1964: 52–55).

Узмимо као илустрацију већ навођен виц о бармену и његовој жени. У Кестлеровом тумачењу, овај виц би био успешан због тога што активира два некомпатибилна референтна оквира – оквир везан за наручивање пића у бару и оквир везан за алкохоличаре – између којих на тренутак, у поенти вица, постоји тензија, садржана у двојакој могућности тумачења (пиће које је хладно и на бази рума/жена која је емоционално хладна и пије алкохол на бази рума). Поента вица коју исказује бармен садржи пасивно-агресивни став и дозвољава ослобађање тензије на нивоу приче, а на нивоу дискурса дозвољава слушаоцу да потврди своју супериорну позицију у односу на јунака.

Још једно значајно место Кестлерове дискусије о хумору тиче се питање вредности шале, односно технике оног ко шалу изговара (1964: 82–86). Кестлер издваја три главна критеријума за оцењивање ове технике: оригиналност, проналажење одговарајућег предмета на који ће шала бити фокусирана и економичност. Мерило оригиналности јесте ефекат изненађења (при чему треба напоменути да овај аспект своје теорије аутор посебно не разрађује). Поред тога, шала мора, зарад поигравања са очекивањима слушаоца, *суптилно* ставити фокус на неки предмет – сугестивне технике су, према Кестлеру, кључне јер креирају напетост и управљају слушаоца у његовом асоцијативном току, и то преко канала који су формиран навикама (1964: 83).

---

<sup>232</sup> На пример, Кестлер истиче да се агресивни елемент, дистанца и пакост/злоба оног ко пародира може комбиновати са љубављу и приврженошћу, као код пријатељског задиркивања, те да је у цивилизованим облицима хумора агресивност сублимирана и често несвесна (Koestler 1964: 52).

Сугестивност зависи од: избора релевантног стимулуса, односно од одговарајућег предмета шале; способности поједностављења неких елемената шале (јер поједини елементи шале морају бити само скицирани, како би се створила тензија и произвело изненађење); способности хиперболизације или претеривања. Међутим, како би шала била успешна, она мора укључити и сугестивности супротан елемент, економичност или технику импликације: шала мора бити конструисана тако да реципијент може „премостити” елементе шале како би схватио њену поенту. Отуда шала захтева интерполацију, екстраполацију и/или трансформацију појединих својих елемената у њима аналогне. На крају, треба нагласити да ово нису критеријуми само успешне шале, већ и успешног научног открића и, нарочито, уметничког дела: сви домени људске креативности имплицирају неки облик оригиналности, као и извесну равнотежу између сугестивности и економичности форме.

Кестлерова теорија бисоцијација наишла је на одобравања превасходно у области истраживања хумора, и то тек у деценијама које ће уследити. Тако Жил Фоконије и Марк Тарнер истичу да је Кестлерова теорија креативности камен-темељац њихове сопствене теорије о појмовном сажимању зато што је њоме трасирана могућност да се различита, широка поља људске креативности сагледају кроз призму јединствене теорије, као спајање елемената који припадају различитим доменима. Кестлерова теорија захтева, према мишљењу поменутих аутора, даљу разраду, јер „Кестлер није начинио наредни скок: није открио да су опште менталне операције које су везане за ове изразите случајеве такође свеприсутне у свакодневном начину мишљења и изражавања. Нити је понудио, бар за ове изразите случајеве, неко посебно објашњење структуралних и динамичких процеса који их производе” (Fausonnier & Turner 2002: 37).<sup>233</sup>

Значај Кестлеровог предлога да се различите области људске активности препознају као резултат истих менталних механизма уочавају и К. Брон и К. Фејартс (Brône & Feyaerts 2003: 1, 2006: 209), напомињући да је Кестлер указао на блискост између хумора и метафоре/аналогије. Међутим, иако се Кестлеру одају слична признања и од стране других аутора, његова теорија сагледава се махом површно, а неки истраживачи хумора, од којих би се очекивало да макар помену теорију

---

<sup>233</sup> „But Koestler did not make the next leap: to discover that the general mental operation involved in these striking cases is also ubiquitous in everyday thought and language. Nor did he offer, even for the striking cases, any specific characterizations of the structural and dynamic processes that produced them.”

бисоцијације, то пропуштају да учине (в. Krikmann 2006: 29–30).<sup>234</sup> Салваторе Атардо, међутим, не пропушта да уврсти Кестлера у своје *Лингвистичке теорије хумора* (*Linguistic theories of humor*), иако експлицитно не каже да теорија бисоцијације јесте инспирисала Раскинову семантичку теорију засновану на когнитивном скрипту – што очевидно јесте случај. Атардо само указује на могућност делимичног проширења Кестлерове теорије појмовима изотопијске дисјункције (изотопије и дисјункције – према Niketić 2018) и опозиције између скрипата, и тако формализовати и обогатити хеуристичким процедурама којима би се одредило који скрипт/изотопија је активирана. Међутим, то се није учинило управо због тога што је теорија дуго времена остала на маргини истраживања хумора (Attardo 1994: 175).

### 3.4. КОГНИТИВНОПСИХОЛОШКЕ ТЕОРИЈЕ ХУМОРНЕ ИНКОНГРУЕНЦИЈЕ И ЊЕНОГ РАЗРЕШЕЊА

Надовезујући се на дугу традицију промишљања хумора као феномена који је у вези са неподударношћу у стимулусу, шведски психолог Горан Нерхарт (Nerhardt) спровео је експеримент којим је желео да тестира реакције испитаника на изненађење у сигурном окружењу, са почетном хипотезом да је „учесталост смеха функција раскорака између очекивања и стварног стања, где ће до одређене тачке повећање учесталости бити повезано са већим степеном дискрепанције” [„the frequency of laughter is a function of the discrepancy between expectations and actual states, a higher frequency being connected with greater discrepancy up to a certain point.”] (1970: 186). Учесницима експеримента прво су давани тегови у виду идентичних пластичних посуда (пуњених оловом), сличних тежина, да би им затим биле уручене исте такве посуде, али значајно лакше или теже. Број испитаника који се смејао држећи неочекивано лаке или неочекивано тешке посуде је био значајно већи у односу на број оних који су се смејали држећи посуде сличне тежине. Нерхард је закључио да је узрок смеха код испитаника

<sup>234</sup> Према Крикмановом истраживању (2009: 30), Кестлер је споменут код следећих еминентнијих истраживача хумора: Питера Л. Бергера (Berger, 1997: 61 ff), Роја Е. Расела (Russell, 2000), Мајкла Малкеја (Mulkaу, 1988), Роберта Л. Лате (Latta, 1999), Патрише Кит-Спигел (Keith-Spiegel, 1972: 17, 18, 19, 23, 29, 32), Пола Е. Мекгија (McGhee, 1979: 12), Махадева Аптеа (Apte, 1985: 239, 274), Салватора Атарда (Attardo, 1988: 352, 358; 1997: 397), Елисон Рају (Raju, 1991: 75–76), Елиота Оринга (Oring, 1992: 145, 151), Сепе Кнутила (Knuutila, 1992: 119–120), Нила Р. Норика (Norrick, 1993: 8–9), Чарлса Р. Гранера (Gruner (2000 [1997]: 14, 151, 155), Роберта Р. Провајна (Provine, 2000: 17), Грејама Ричија (Ritchie, 2001: 122), Вилеама Ф. Фраја (Fry, 2002: 321), Марка С. Вика (Weeks, 2002: 390). Истраживачи који Кестлера уопште не спомињу јесу, између осталог, Џон Морсеал (Morreall, 1987), Кристи Дејвис (Davies, 1990; 1998), Виктор Раскин (Raskin, 1985).

повезан са изненађењем као резултатом неподударности између очекиване и стварне тежине посуда, тврдећи да овај експеримент потврђује да је инконгруенција у стимулусу нужен и довољан услов за реакцију у виду смеха. Међутим, многи психолози – истраживачи хумора не слажу се са хипотезом да је инконгруенција довољан услов: на пример, Мајкл Аптер (Apter 1982), у оквиру теорије заокрета или преокрета (*Reversal theory*), истиче потребу да индивидуа буде у одговарајућем, разиграном расположењу (односно, да буду испуњени одговарајући мотивациони, емоционални и идентитетски услови) како би инконгруенција била схваћена као хуморна; други аутори сматрају не само да вербални стимулус мора садржати инконгруентни елемент, већ и да тај аномални елемент мора бити на неки начин уклопљен у понуђени когнитивни оквир како би се стимулус препознао као смешан (Attardo 2014: 384).<sup>235</sup> Разматрања ових потоњих сврставају се у психолошке теорије разрешења неподударности у шали, са основном тезом да оно што пружа задовољство у вези са хумором јесте проналажење решења шалом постављеног проблема.

Заједничко теоријама инконгруенције и теоријама разрешења инконгруенције јесте теза да се инконгруенција и изненађење концептуализују на једнак начин (међусобно су повезани), при чему инконгруенција представља когнитивни аспект хуморног процеса (препознавање стимулуса као на неки начин инконгруентног), а изненађење његов емоционални аспект (Attardo 2014: 383). Као што је већ напоменуто, реакција на инконгруенцију може бити различита – може изазвати страх, напетост, знатижељу, збуњеност, жељу за учењем итд., те аутори горњем услову придружују још неке психолошке и прагматичке факторе. На пример, један од неопходних услова јесте тај да се индивидуа мора осећати сигурно и релаксирано у датој ситуацији; о овом и сличним условима расправљали су психолози попут Данијела Берлајна (Berlyne 1960), Мери К. Ротбарт (1976), горе поменутог Мајкла Аптера (1977, 1982), као и Томаса Вича, Питера Мекгроа и Џоела Ворнера (Veatch 1998, McGraw & Warner 2010, 2014) у оквиру теорије бенигног кршења забране. Као што смо раније напоменули, основна тешкоћа у вези са обема групама теорија односи се на дефинисање централног појма неподударности, која се концептуализује, између осталог, као

контраст између очекиваног и доживљеног стимулуса, реакција на невероватну природу догађаја, неуспех да се догађај учини смисленим, степен тешкоће при интегрисању догађаја у ранија уверења, као уочавање дискрепанције између схема (такође познатих и као скриптови или фрејмови). Дефиниције инконгруенције које се користе у

---

<sup>235</sup> Једна од критика оваквог Нерхартовог закључка односи се на то да његов експеримент само указује на узроке смеха, али не нужно и хумора (Suls 1983: 48, наведено према Forabosco 1992: 49).

проучавањима хумора не разликују се од оних којима се описује изненађење. Обе групе се могу генерализовати као одступање/дивергенција од очекивања. (Attardo 2014: 383).<sup>236</sup>

Стимулус је инконгруентан када се разликује од когнитивног модела референце. (Forabosco 1992: 54). [„A stimulus is incongruous when it differs from the cognitive model of reference.”].

Када је реч о разрешењу инконгруенције, потребно је разликовати „тврду” верзију ове теорије и њене „мекше” варијанте – ове прве одликује тврдња да инконгруенција мора у потпуности бити разрешена како би се стимулус препознао као хуморни (Suls 1972, Schultz 1976), док други вид теорије то дозвољава само у неким случајевима, указујући и на могућност *делимичне резолуције* (енгл. *residual incongruity*) (нпр. Aubouin 1948; Rothbart 1976; Oring 1992, 2003; Forabosco 1992, 2008). Поред тога, у литератури о хумору (психолошкој, лингвистичкој, итд.) разрешење неподударности јавља се под различитим терминима (смисао у нонсенсу – Freud 1905 [1984]; оправдавање [фр. *la justification*] – Aubouin 1948; локална логика шале – Ziv 1984; локални механизми – Attardo & Raskin 1991; нав. према Attardo 2014: 384). Полазећи од тога да је перцепција неподударности кључна за доживљај хумора, Ђ. Форабоско наглашава да разрешење инконгруенције никако не значи и њено потпуно укидање – хуморни ефекат се јавља само уколико перцепција инконгруенције постоји и на почетку и на крају процеса тумачења/доживљавања стимулуса тј. ако је когнитивна тензија донекле задржана. Форабоско наглашава да „у хумору нема потребе да све буде објашњено да би било у реду” [„in humor there is no need for everything to be explained or to be in order”] и закључује да разрешење неподударности значи „инконгруентност која има смисла”, односно, „конгруентну инконгруентност” (Forabosco 1992: 59).<sup>237</sup> И Атардо примећује да сам термин разрешења није адекватан јер имплицира поништавање инконгруенције (Attardo 1994: 143–144), место да се њиме укаже на двопланост значења или симултано постојање алтернативних интерпретација, те стога он говори о „псеудо-резолуцији” која одговара логици текста (Attardo 1994: 144). И оваквим се закључцима, бар у формулацији коју даје Атардо, може уложити приговор –

---

<sup>236</sup> „It has been conceptualized as a contrast between expectations and experienced stimuli, as a reaction to the improbable nature of an event, as the failure to “make sense” of an event, as the degree of change between prior beliefs and beliefs after the stimulus, as the degree of difficulty in integrating an event with prior beliefs, and as the detection of discrepancies between schemas (aka scripts or frames). The definitions of incongruity used in humor studies do not differ from those of surprise. They can be generalized as divergence from expectations.”

<sup>237</sup> „Разрешење инконгруентности не значи и њено елиминисање. То значи да на крају процеса постоји инконгруентност ‘која има смисла’ или, поново, да искористимо оксиморон – често користан у вези са хумором – можемо рећи да на крају имамо конгруентну инконгруенцију.” (Forabosco 1992: 59). [„Resolving the incongruity does not mean eliminating it. It means having, at the end of the process, an incongruity “that makes sense,” or again, to use an Oxymoron — often useful in connection with humor — we might say that at the end we have a congruent incongruity.”].

да се мешањем двају нивоа анализе (унутрашње логике шале и закључивања од стране реципијента) посредно изводи закључак да логика вица и других типова вербалног хумора захтева квалитативно нови тип механизма закључивања у односу на конвенционалну логику (Ritchie 2014: 55). Осим тога, Атардова примедба искључује могућност постојања више типова разрешења с обзиром на положај инконгруентног елемента у тексту – на шта смо указали у вези са разликовањем двоетапних модела и разрешења изненађења/неочекиваности код Грејама Ричија. У случају да се инконгруенција уводи само поентом шале, процес тумачења креће се линеарно у оквиру једног когнитивног оквира све до тренутка када се уводи неподударни/изненађујући елемент који тумача наводи да прву интерпретацију одбаци и изнова прочита текст. Уколико је неподударност присутна кроз читав текст, она је маскирана постојањем вишезначног елемента у њему, а открива се у поенти шале, када тумач препознаје могућност двојаке интерпретације. Овај потоњи тип адресирају анализе вицева које дају Раскин и Атардо. Треба напоменути да је дата дистинкција важна јер се моменат изненађења онда разликује – наиме, у другом случају је он *блажи*: „[...] инконгруентност није изненадна и не долази пре него што се оствари разрешење, него почива у поређењу [...] два значења посредством разрешења.” (Canestrari & Bianchi 2013: 13).<sup>238</sup>

Ђ. Форабоско је подвукао могућност комбиновања инконгруентног и конгруентног у доживљају хуморног стимулуса (и, сходно томе, указао је на чињеницу да теорије инконгруенције и разрешења инконгруенције представљају два супротна, али не међусобно искључива становишта), на пример у вицевама чија је поента конзистентна са претходним текстом (Forabosco 1992: 60–61) (подсетићу, Салс овакве случајеве не разматра). Управо су његова опажања о природи инконгруенције инспирисала генерације научника у потоњим деценијама. Према Марти Дајнел (Dyneel 2012)<sup>239</sup>, сви вицеви се могу поделити не у две групе (као што то имплицира Ричијево тумачење), већ у три, с обзиром на механизме на којима су базирани, тј. с обзиром на позицију и начин активирања неподударног елемента у тексту. Ти механизми су следећи: навођење на погрешан траг (енгл. *garden-path mechanism*), црвено светло (енгл. *red-light mechanism*) и раскршће (енгл. *crossroads mechanism*). Први механизам, навођење на погрешан траг, подразумева такву текстуалну стратегију при којој се у

---

<sup>238</sup> „[...] incongruity is not sudden and does not come before the resolution is achieved, but lies in the comparison [...] of the two meanings discovered by means of the resolution.”

<sup>239</sup> Напомињемо да Марта Дајнел није психолог, већ лингвиста, али да су њена разматрања унета у ово поглавље с обзиром на то да се директно надовезују на проблематику која се обрађује.

првом делу текста („припреми”, како Предраг Д. Никетић преводи синтагму *joke setup*), истиче немаркирано, аутоматско значење текста, да би се у поенти вица открило друго, претходно скривено тумачење.<sup>240</sup> Код вицева заснованих на механизму црвеног светла поентом се уводи изненадна, неподударна информација, која нити потврђује нити пориче поставку вица и инференције из ње изведене, али која наводи тумача да се заустави (отуда и назив, „црвено светло”) и преусмери интерпретацију тако да поенту уклопи у претходни ток текста (Dynel 2012: 6).<sup>241</sup> Код механизма раскршћа, припрема вица већ садржи очевидну инконгруенцију (али такву да се не може лако протумачити), коју колокутор не може да успешно разреши све док не протумачи поенту вица (која и сама често садржи инконгруентне информације).<sup>242</sup>

У наставку овог поглавља ћемо детаљније представити истакнуте представнике модела инконгруенције и разрешења инконгруенције, уз осврт на неке додатне психолошке услове прихватања стимулуса као хуморног. Различитим концептуализацијама неподударности и њене резолуције бавићемо се у потоњим потпоглављима, како бисмо на крају дали систематизацију истих, уз додатне коментаре и допуне.

Парадигматичним се у оквиру групе теорија разрешења неподударности у шали сматра двоетапни модел разумевања вербалног хумора Џерија М. Салса (Suls 1972) – модел који је изазвао, и и даље изазива, пажњу истраживача хумора. Могући разлог за то јесте чињеница да се Салс надовезује на дугу традицију промишљања хумора као феномена везаног за инконгруентност, али му даје савремено, когнитивнопсихолошко усмерење. Осим тога, модел своју популарност вероватно дугује чињеници да је у оквиру њега наглашен онај аспект хумора који је обично измицао пажњи проучавалаца, а то је процес разумевања шале. Без обзира на то, треба истаћи и то да је модел

---

<sup>240</sup> Код механизма навођења на погрешан траг, „poenta vica priziva skriveni smisao teksta koji joj prethodi, obelodanjujući njegovu dvosmislenost, i poništava prvo, bez napora izvedeno tumačenje” (Dynel 2012: 159, цитирано према Niketić 2018: 27). Марта Дајнел као пример употребе овог механизма наводи, између осталог, и следеће вицеве: „Women are like Angels . . . always up in the air and harping about something.”; „As you know, I don’t repeat gossip, so listen carefully.” (Dynel 2012: 11, 12).

<sup>241</sup> Ово је шала која се приписује Винстону Черчилу: „Да, пијан сам, а ти си ружна, али ја ћу сутра бити трезан.” [„Yes, I am drunk and you’re ugly but tomorrow I’ll be sober.”] (нав. према Dynel 2012: 16). Говорник уводи опозицију пијан – трезан, што би требало да имплицира и опозицију ружна – лепа, али пошто таква опозиција није актуализована у тексту, исказ представља очигледан пример ругања.

<sup>242</sup> Један од примера вицева који користе овај механизам, а који наводи Марта Дајнел је следећи: „Three men, a Frenchman, an Italian, and a Jew, were condemned to be executed. Their captors told them that they had the right to have a final meal before the execution. They asked the Frenchman what he wanted. ‘Give me some good French wine and French bread,’ he requested. So they gave it to him, he ate it, and then they executed him. Next it was the Italian’s turn. ‘Give me a big plate of pasta,’ said the Italian. So they brought it to him, he ate it, and then they executed him. Now it was the Jew’s turn. ‘I want a big bowl of strawberries,’ said the Jew. ‘Strawberries!!! They aren’t even in season!’ ‘So, I’ll wait...’” (Dynel 2012: 14).

ограничен својим предметом проучавања – може се применити само на вербални наративни хумор, односно хумор који је заснован на секвенционалном представљању идеја. У том погледу Џери Салс није занемарио постигнућа класичне нартологије (која је управо тада у повоју): према ауторовим речима, дати модел је когнитивни и структуралистички (Suls 1972: 82).<sup>243</sup> Сцијентистичке аспирације научника структуралистичке провинијенције у Салсовом раду видљиве су у пажљивом сецирању процеса разумевања хуморног текста, што је резултовало моделом у којем је систематично и врло детаљно описано процесуирање информација везано за хуморне наративне текстове – нажалост, без нужне емпиријске основе. У вези са тим и сам аутор истиче да је разумевање вицева најчешће тренутно, али да то не значи да овај процес не обухвата сложене когнитивне процесе и механизме (1972: 91).

Према датом моделу, реципијент ће виц препознати као смешан уколико процес интерпретације истог обухвати два корака: у првој фази реципијент формира извесна очекивања о предмету текста, али та очекивања не бивају потврђена завршетком вице тј. његовом поентом; у другој фази реципијент се упушта у разрешење инконгруентности између поенте вице и његове припреме, тако што проналази *когнитивно правило* преко којег ће текст учинити кохерентним.<sup>244</sup> Уколико реципијентова очекивања нису изненада нарушена, уколико тумач не уочи инконгруенцију у тексту или, пак, не успе да пронађе одговарајуће когнитивно правило за њено разрешење, хумор ће изостати – дакле, процес интерпретације вице мора проћи кроз обе фазе (отуда се овај модел и назива двоетапним).

Салс даље елаборира тему процесуирања хуморног текста ослањајући се како на истраживања из области експерименталне естетике, тако и на наратолошке студије, те истиче да је читање/тумачење активни процес прилагођавања текста схемати коју читалац сам генерише и на основу које формира даља очекивања о тексту. Процес разумевања текста вице почиње његовим читањем/слушањем, које обухвата креирање представа о предмету вице и контексту, а на основу овог иницијалног инпута реципијент формира наративну схемату преко које предвиђа какав је даљи след приче; како текст не испуњава почетна очекивања реципијента, тренутак изненадног препознавања момента некохерентности у њему води ка другој етапи тумачења, тј.

---

<sup>243</sup> Салс истиче да се његов модел може применити и на карикатуре са текстом, али не даје пример такве анализе.

<sup>244</sup> У том смислу Салсов модел кореспондира са истраживањима хумора која се заснивају на Гремасовом појму изотопије, али је у њему посебно наглашена активност реципијента у проналажењу изотопије која одговара целини текста.



потрази за проналажењем одговарајућег когнитивног правила које ће ујединити текст. Аутор дефинише когнитивно правило као „логички образац, дефиницију или чињеницу искуства” [„A cognitive rule is defined as a logical proposition, a definition, or a fact of experience.”] које се успоставља на основу поређења првог и другог дела вица (припреме и поенте) ради откривања разлика између њих и утврђивања споредних циљева текста ради елиминисања поменутих разлика, и то у корист другог дела вица (Suls 1972: 82, 88). Иако стратегије вица јесу такве да редукују број интерпретативних могућности, процес тумачења јесте делимично усмерен индивидуалним емоционалним, мотивационим и ситуационим факторима. Ове „перцептуално-когнитивне групе” (Suls 1972: 89) могу учинити садржај вица релевантнијим за реципијента, што ће појачати ефекат смешног (*хипотеза о истакнутости*).

Салсовом одређењу инконгруенције недостаје формалнији приступ. Иако аутор уочава то да инконгруентност не мора бити карактеристика само хуморног текста, он овај проблем покушава да реши повлачењем грубе разлике између инконгруенције и непредвидивости: разрешења загонетки често могу бити непредвидива, али загонетке логички следе из премиса успостављених текстом па не производе нагла изненађења („a rude surprise” – Suls 1972: 84). Насупрот томе, поента вица логички не следи из претходног текста тј. припреме, те је ефекат вица увек и у вези са изненађењем и са инконгруенцијом.<sup>245</sup>

Поред тога, Салс не дефинише јасно појам когнитивног правила, који је један од централних за сам модел. На основу горе дате дефиниције може се закључити да је когнитивно правило аналошки процес путем којег се изналазе везе између текстом активираних фрејмова (схемата). Иако дозвољава да процес интерпретације буде усмерен извантекстовним (пре свега психолошким) чиниоцима, Салсов модел је примарно структуралистичко–текстоцентричан јер су схемате замишљене више као коначни скупови информација са јасно одређеним границама. Отуда се и аналогија узима као прост процес мапирања сличности и разлика између скупова информација. Ова мањкавост модела је уочена у потоњим годинама, те ће истраживачи хумора, а нарочито они са когнитивносемантичким и прагматичким приступом, посебан нагласак ставити на неексплицитане претпоставке и циљеве, односно менталне корелате интерлокутора.

---

<sup>245</sup> Осим тога, каже Салс, битно је имати у виду и дискурсну ситуацију у којој се виц чита/слуша: уколико је реципијент свестан тога да ће управо прочитати/чути виц, он ће и очекивати инконгруенцију која захтева смех.

Салсов бисмо модел пре могли назвати приступом или нацртом за теорију хумора него самом теоријом, с обзиром на ограничен опсег предмета којим се бави. Уколико у обзир узмемо већ поменути класификацију Марте Дајнел, Салсов модел се ограничава само на случајеве када је почетни део текста неподударан са поентом, тј. на механизам навођења на погрешан траг и механизам црвеног светла, али не и вицевице засноване на механизму раскршћа. С тим у вези Предраг Д. Никетић (2018: 24–25) даје одличан преглед неких проблема везаних за дати модел и овде га наводимо у скраћеном облику. Пре свега, поента вица не мора увек да пољуља очекивања слушалаца (то је нарочито случај са готовим вицевицама, тзв. *canned jokes*, где се од почетка очекује неподударност; у ову групу спадају и вицевице са стандардизованим оквирима – вицевице који код нас укључују нпр. Мују и Хасу, плавуше, полицајце и сл.). Осим тога, код неких се вицевице њиховим почетним делом не поставља когнитивно правило које указује на могуће разрешење (то је чест случај са вицевицама у облику питалица). Са друге стране, неки вицевице управо прате логичан ток од почетка до краја (поента вица следи логично из припреме). На крају, у неким случајевима (као што смо претходно навели у вези са класификацијом М. Дајнел) у потпуности изостаје разрешење (апсурдни/бесмислени/нонсенс вицевице), што Салс једноставно отписује као случај хумора (према његовом схватању, такви вицевице изазивају запитаност [енгл. *puzzlement*] код слушаоца).

Са друге стране, предност датог модела потенцијално може бити његова предикабилност. Факторе који један текст могу учинити више или мање смешним аутор дели у четири групе: инконгруентност у поенти вица; сложеност разрешења инконгруентности текста у другој фази његовог тумачења; време уложено у разрешење инконгруентности; истакнутост садржаја вица. Пре свега, виц својом поентом мора на оптималан начин нарушити очекивања реципијента: уколико поента вица изнедри веће изненађење код реципијента, он/она ће уложити већу количину енергије да пронађе решење проблема; више уложеног напора требало би да изазове и интензивнији ефекат када је проблем решен. На сличан начин ће и вицевице који су сувише једноставни за тумачење бити мање смешни (као што вицевице који су сувише сложени неће изазвати никакав хуморни ефекат). Са друге стране, већа сложеност проблема постављеног текстом не имплицира нужно и дуже време уложено у његово разрешење – реципијент може бити додатно мотивисан неочекиваном инконгруентношћу у поенти шале, због чега ће уложити и више напора да открије

„кључ” текста.<sup>246</sup> Последњи фактор односи се на хипотезу о истакнутости – уколико реципијент не доживи предмет неког вица као релевантан, хуморни ефекат ће изостати или ће бити слабијег интензитета. Треба напоменути и то да хипотеза о истакнутости представља значајан напредак у односу на раније психолошке теорије хумора (пре свега Фројдову) које вицeve сагледавају екстринзички, у вези са мотивацијама попут агресије или сексуалности. Салс, са друге стране, фокус ставља на сам текст вица, али дозвољава да ови спољашњи мотиви донекле воде тумачење.

Теорију разрешења инконгруенције у вицу, и то у контексту онтогенетског развоја, експериментално је тестирао Томас Шулц (Schultz 1976). Аутор је покушао да дође до одговора који су когнитивни процеси кључни за разумевање вица, како се ти когнитивни процеси мењају у току онтогенетског психолошког развоја, и каква је веза између структуралних особености различитих форми хумора и ових когнитивних процеса. У свом експерименту Шулц је за испитанике имао децу старости шест, осам, десет и дванаест година, и од њих је захтевао да оцене колико су варијанте неког вица смешне. Вицevi који су коришћени дати су у својој оригиналној форми (са инконгруенцијом и њеним разрешењем – тј. поентом), у форми без инконгруентног дела и у форми без разрешења.<sup>247</sup> Резултати су показали психолошке разлике у вези са поимањем хумора код узраста деце од шест година и код узраста деце од осам или више година: млађа деца су као подједнако смешне оценила оригиналну верзију вица и варијанту без резолуције, док су деца из старије групе као најсмешнију варијанту одредила оригиналну верзију, затим верзију без разрешења и на крају верзију без инконгруентности. Ови резултати показују да је разумевање хумора код деце до осам година ограничено само на прву фазу Салсовог модела, из чега следи да је инконгруентност битнији фактор када је реч о хумору него што је то разрешење проблема/инконгруентности, као и да већ после седме године деца хумор поимају као разрешење инконгруенције (према Шулцовом мишљењу, хумор на који реагују млађа

---

<sup>246</sup> Салс истиче да време уложено у тумачење вица и сложеност разрешавања инконгруенције у вицу представљају два одвојена фактора због тога што индивидуалне предиспозиције реципијента могу утицати и на различито време разрешавања истог проблема.

<sup>247</sup> На пример, један од употребљених вицева био је следећи: „– Докторе, дођите одмах! Наша беба је прогутала пенкало! – Долазим одмах. Шта ћете да радите док не дођем? – Користићемо оловку.” („– Doctor, come at once! Our baby swallowed a fountain pen! – I’ll be right over. What are you doing in the meantime? – Using a pencil.”). Варијанта вица из којег је уклоњена инконгруенција гласила је: „– Докторе, дођите одмах! Наша беба је прогутала пенкало! – Долазим одмах. Шта ћете да радите док не дођем? – Не знамо шта да радимо.” („– Doctor, come at once! Our baby swallowed a fountain pen! – I’ll be right over. What are you doing in the meantime? – We don’t know what to do.”). Варијанта вица без разрешења била је: „– Докторе, дођите одмах! Наша беба је прогутала гумицу (за брисање)! – Долазим одмах. Шта ћете да радите док не дођем? – Користићемо оловку.” („– Doctor, come at once! Our baby swallowed a rubber band! – I’ll be right over. What are you doing in the meantime? – Using a pencil.”).

деца уопште и није хумор него нонсенс).<sup>248</sup>

Трећег аутора који ћемо уврстити у преглед психолошких теорија инконгруенције у шали јесте Мери К. Ротбарт (Rothbart 1976), која заузима средишњу позицију у односу на Шульца и Салса – прихватајући да решавање проблема у вези са смешним стимулусом може изазвати задовољство, али и заступајући њима супротну тезу према којој резолуција уопште није потребна за доживљај нечег као смешног. Експерименти Ротбартове такође припадају домену развојне психологије деце (у огледима су испитиване реакције деце, од четири и по до шест година, на различите инконгруенције визуелног и вербалног типа), али, за разлику од Шульца, она нонсенс третира као врсту хумора, закључујући да се хуморна инконгруенција не мора уопште интерпретирати, ни код деце ни код одраслих, као проблем, већ управо као ствар изван сфере решавања проблема. Штавише, ауторка инсистира на *моменту изненађења* приликом јављања/перцепције инконгруентног елемента. С тим у вези она примећује, надовезујући се на претходна психолошка истраживања, како су бихејвиоралне реакције у виду смеха и страха (односно, емоционалне реакције у виду задовољства и страха и узнемирености) уско повезане, те да је то најјасније уколико се посматра понашање беба до две године, као и деце предшколског узраста. Бебе до две године смеју се инконгруентним призорима, звуцима и симулацијама, али оваква реакција није безусловна, већ зависи од 1. особе која производи инконгруентни стимулус (смех бебе ће пре изазвати родитељ или друга позната особа), 2. фамилијарности неке ситуације, 3. тренутног психофизичког стања детета, 4. индивидуалних разлика при реаговању на ситуацију. Истраживање Блартона Џоунса (Jones 1972), на које се ауторка позива, упућује на то да је смех повезан са више активности детета (рвањем, трчањем, јуркама и сл.), али и да се лако може преокренути у осећање страха, што се вероватно дешава онда када дете ситуацију престане да доживљава као сигурну или када ситуација крши индивидуални праг толеранције детета на ниво узбуђења (Rothbart 1976: 40–41). Ротбартова закључује да постоји неколико судова који одлучују да ли ће појединац инконгруентни стимулус доживети као смешан: 1. стимулус не сме бити доживљен као опасан; 2. стимулус не сме бити процењен као озбиљан изазов знању те особе или мора бити виђен као нешто *небитно* и *разиграно*; 3. инконгруенција се може разрешити (екстремно изненадан, интензиван или веома инконгруентан стимулус вероватно ће

---

<sup>248</sup> Са Шулцовим закључцима нису компатибилни закључци експеримента коју су спровеле Д. Пиен и Мери К. Ротбарт (Pien & Rothbart 1976): према њиховим налазима, већ ће деца узраста од четири године разумети и уживати у смеху који захтева разрешење инконгруенције у једноставним шалама (Forabosco 1992: 48).

водити забринутости, одбрамбеним реакцијама или агесији) (Rothbart 1976 : 38). Дакле, „уместо да етикетирамо један стимулус као стимулус страха или стимулус смеха, можемо га лоцирати на континууму изненађења, неочекиваности и снажног интензитета” (Rothbart 1976 : 40).<sup>249</sup> У том смислу промишљања хумора код Мери Ротбарт припадају још једној психолошкој грани проучавања хумора, тзв. *arousal-safety* моделима (Berlyne 1960<sup>250</sup>, Rothbart & Pien 1977), где је пажња усмерена на начине на које се преко хуморног стимулуса остварује тензија у субјекту (пре него на начине на који се та тензија отпушта, што је случај са психолошко-физиолошким теоријама хумора попут Спенсерове или Фројдове теорије). Разлика је у томе што Мери Ротбарт подвлачи важност уоквиравања једне ситуације као смешне („сигурно и разиграно окружење”; „комуникација типа ово је виц или ово је за забаву” – Rothbart 1972: 38, 42), при чему разрешење неподударности може изостати или бити делимично: „[...] решавање проблема у контексту вица често укључује решавање инконгруенције на једном нивоу вица и потискивање наших способности за решавање проблема на другом нивоу, уз уживање у инконгруенцији која је притом остала.” (Rothbart 1976 : 42).<sup>251</sup>

Када је реч о теоријама новијег датума које наглашавају сигурност као психолошки предуслов за доживљај хумора, овде ћемо поменути појам прикладне неподударности (енгл. *appropriate ambiguity*) Елиот Оринг (Oring 1992), као и врло амбициозну теорију бенигног кршења хумора (*Benign Violation Theory*) (Veatch 1998, McGraw & Warner 2010). Ова потоња је такође позиционирана у оквиру теорија инконгруенције будући да претпоставља да хуморни стимулус мора бити вишезначан, односно да мора симултано и подржавати уобичајен поредак ствари у једној ситуацији и кршити тај поредак.<sup>252</sup><sup>253</sup>

---

<sup>249</sup> „These findings suggest that rather than labelling a stimulus as a fear stimulus or a laughter stimulus, it may instead be located on a continuum of surprise, suddenness or intensity.”

<sup>250</sup> „According to him ‘slight and transitory jumps in arousal [excitement or activation] become pleasurable as a consequence of the drop in arousal that quickly terminate them’ (1960: 199).” (Larkin-Galiñanes 2017: 11).

<sup>251</sup> „For laughter to occur, the communication that *this is a joke*, or *this is for fun*, thus becomes extremely important. Solving problems in the context of a joke frequently involves solving an incongruity of the joke while suspending our problem-solving faculties at a second level and enjoying the remaining incongruity.”

<sup>252</sup> У складу са тим, главна претпоставка дате теорије је та да онда када колокутор препозна да су његове моралне, идеолошке и друге вредности нечим нарушене шалу уопште неће доживети као такву. Наравно, ово није идеја која је из дате теорије потекла.

<sup>253</sup> Међутим, нејасно је да ли Мекгро и Ворнер хумор сагледавају увек и у вези са супериорношћу будући да исти описују као емоционалну бол која не боли, или сматрају да се било које нарушавање очекивања, „померање из лежишта”, везује за емоцију бола. Уосталом, да ли уопште постоји бол која боли и она која не боли, да ли се ова потоња уопште може сместити на лествицу бола? Даље, како се може остварити равнотежа између две могуће интерпретације, шта тачно означава синтагма „бенигно кршење” (или, уосталом, прикладна двосмисленост)? Како истичу Атардо и Раскин, проблематично је разликовање феномена „малигног кршења забране” или чак „неутралног кршења забране”, као и питање квантификације таквог континуума (2017: 52). Шири хеуристички потенцијал за изучавање феномена

У оквиру истраживања хумора Ђ. Форабоско (1992) је међу првима предложио да треба проширити домен схватања перцепције зарад долажења до адекватније формулисаног концепта хуморне инконгруенције. Осим тога, он је указао на потребу да се инконгруенција сагледа као скаларни феномен, при чему се на једном полу налазе они стимулуси који су минимално међусобно инконгруентни („only slightly or almost incongruous”), а на другом они који су „апсолутно апсурдни” (Forabosco 1992: 55). Управо су Форабоскова запажања, заједно са истраживањима и закључцима неких гештALT психолога (Marier 1932; Metz-Göckel 1989, 2008; Russel 1996) инспирисала Карлу Канестрари и Ивану Бјанки (Canestrari & Bianchi 2012, 2013) да испитају могућности моделирања хуморне инконгруенције и њене резолуције с обзиром на сазнања из психологије перцепције, у контексту перцептуалних когнитивних механизма. Полазећи од принципа *перцептуалних супротности*<sup>254</sup> као базичних перцептуалних матрица путем којих људи уочавају супротности између визуелних, аудитивних и моторичких стимулуса, ауторке су предложиле разликовање трију типова инконгруенције, оних које су у вези са: 1. глобалном супротношћу (разлика између два стимулуса се уочава одмах, у вези са једним или два аспекта, и то у једној димензији, што је услов инваријантности); 2. допунском (додатном) супротношћу (енгл. *additive contrariety*) (разлика између два стимулуса се не уочава одмах него тек након аналитичког поређења та два; уочава се више супротности у различитим димензијама – зато се два стимулуса не перципирају као супротни једно другом него као различити); 3. средишњом супротношћу (као и код глобалне супротности, уочава се један кључни аспект у којем се два стимулуса разликују, али та разлика није толика да се доживљава као супротност – стога се стимулуси пре доживљавају као слични него као различити). Истраживачице су осмислиле експеримент у којем су тестирале ефекат смешног у вицеvима који су „перцептуално засновани” (где је расуђивање директно повезано са

---

хумора ова теорија чини се да не поседује – она нема за циљ да обухвати друге димензије хумора осим психолошке (иако сами аутори тврде да су пронашли формулу хумора!), нити објашњава кључне појмове којима барата, због чега је њена предиктивна моћ, на пример у вези са разликовањем хуморног од нехуморног стимулуса, мала или никаква. „Другачије речено, [теорија] не обезбеђује ни алгоритам ни методологију којом се може дупликовати анализа” (Attardo & Raskin 2017: 52) [„To put it differently, no algorithm or methodology to duplicate the analysis is provided.”]. У нашој студији случаја, анализи романа *Ишчекујући варваре* Џона М. Куџија, користили смо теорију бенигног кршења забране, фокусирајући се на случајеве неуспелих шала у тексту и полазећи од тезе да су оне неуспешне управо због тога што се њима крше деонтичке и аксиолошке вредности присутне на различитим текстуалним нивоима (у вези са вредностима јунака, приповедача, различитих типова адресата). Међутим, како теорија бенигног кршења забране не пружа апаратуру за предвиђање ситуација у којима нешто јесте или није бенигно кршење забране, већ само дозвољава да се ситуација означи као таква, наша је анализа морала укључити додатне методолошке моделе, у овом случају постколонијалну критику.

<sup>254</sup> Принципи перцептуалних супротности (енгл. *principles of perceptual contrariety*) (Savardi and Bianchi 2000, Bianchi and Savardi 2008, Savardi 2009, Bianchi et al. 2011).

основним моторичким, визуелним, аудитивним когнитивним матрицама). Њихово главно предвиђање односило се на то да ће ефекат смешног бити највећи у оним вицеима који су засновани на глобалној супротности јер ће и семантички јаз између два скрипта бити најочигледнији (будући да је у истој димензији и да је фокусиран на један до два аспекта), мањи код додатне супротности, где реципијент мора уложити додатни когнитивни напор не би ли препознао инконгруенцију (због тога што додатна супротност подразумева разлике у више димензија, па се и однос између скрипта доживљава пре као разлика него као опозиција) и најмања или непостојећа код средишње супротности (јер антитетички однос између скрипта није довољно очигледан). Илустроваћемо ове разлике следећим варијантама вица које дају Канестрари и Бјанка (2013: 9–10):

„Јуче смо у школи славили рођендан моје другарице из одељења, Марселе, па сам јој поклонио трешњу а она ме је пољубила да ми се захвали. Данас сам јој поклонио лубеницу... али није укапирала.” [„Yesterday at school we celebrated my classmate Marcellina’s birthday, so I gave her a cherry and she kissed me to say thank you. Today I gave her a watermelon ... but she didn’t get it.”].

„Јуче смо у школи славили рођендан моје другарице из одељења, Марселе, па сам јој поклонио трешњу а она ме је пољубила да ми се захвали. Данас сам јој поклонио (полистренску) кутију... али није укапирала.”

„Јуче смо у школи славили рођендан моје другарице из одељења, Марселе, па сам јој поклонио трешњу а она ме је пољубила да ми се захвали. Данас сам јој поклонио јабуку... али није укапирала.”

Први случај заснован је на глобалној супротности између централних активираних когнитивних оквира: и трешња и лубеница су врсте воћа (или се најчешће сврставају у ред воћа), црвене су боје и делимично округлог облика, а главна разлика између њих односи се на величину. То дозвољава реципијенту да препозна јасну неподурност у ономе што је у нормалном контексту аналогно једно другом, те да изведе импликацију или разреши виц прављењем релације између пољупца и секса.<sup>255</sup> У другом случају присутан је низ опозиција између централних термина – природно/артефакт, округло/коцкасто, јестиво/нејестиво, сочно/суво и сл. Овде нема препознавања аналогije између термина, већ само уочавања разлике, због чега ефекат разрешења инконгруенције може у потпуности изостати. У последњем случају

---

<sup>255</sup> „Глобална супротност: када се кључни елемент вица везује за неки аспект који је глобално супротан у два кључна елемента (нпр. мало – велико), препознавање супротности (и стога и препознавање кључне инконгруенције) може бити олакшано. Може се предвидети да ће вицеви који се поигравају овим типом супротности бити препознати као духовитији будући да је у њима истакнута кључна инконгруенција.” (2013: 9). [„Global contrariety: when the critical feature of a joke concerns an aspect that is globally opposite in the two key elements (e.g. small-big), the recognition of their contrariety (and thus the recognition of the critical incongruity) might be facilitated. It can be predicted that jokes playing on this type of contrariety are recognised as mostly humorous since their critical incongruity stands out.”].

препознавање инконгруенције између централних термина тј. фрејмова може изостати јер су ствари на које реферишу више међусобно сличне него супротне – примарна разлика између њих односи се на величину, али ова разлика није радикална као у случају опозиције трешња – лубеница. Из тог разлога и текст вероватно неће бити препознат као виц.

Основ за формирање горе поменуте скале везан је за начин на који се концептуализује дистанца – удаљеност између два елемента у оквиру једне димензије. У терминима теорије когнитивног оквира то није ништа друго него интеракција између фрејмова у једној димензији или, пак, оно што Форабоско назива инконгруентном конгруентношћу. Тако ће глобална супротност у контексту теорије разрешења неподударности подразумевати велику дистанцу између домена који су у *оштрој близини*. Ова синтагма се односи на *инваријантност* у смислу у којем о томе говоре Канестрари и Бјанка или, у теоријама које су више лингвистички оријентисане, о *окидачу* (за промену скрипта), елементу текста који омогућава прелаз и мапирање између два когнитивна оквира.

Ауторке праве таксономије хуморне инконгруенције с обзиром на 1. количину хуморног стимулуса присутног пре и после разрешења и 2. према структури вица (положаја поенте у њему). Према првом критеријуму оне разликују чисту инконгруенцију (без резолуције или уз минимално разрешење<sup>256</sup>), делимичну инконгруенцију<sup>257</sup> (која подразумева варијацију у семантизацији активiranог фрејма – од иницијалне инконгруенције долази се до конгруентне инконгруенције) и потпуно разрешење. Према другом критеријуму, ауторке праве разлику између чисте инконгруенције која је у вицу увек у вези са поигравањем са очекивањима реципијента, преко делимичног разрешења где је степен неподударности мањи<sup>258</sup>, до разрешења инконгруенције, где је ниво неподударности између активираних фрејмова најнижи. Степени на датој лествици нису оштро одвојени, већ распоред типова инконгруенције зависи од 1. броја супротних особина у вези са неколико кључних елемената активираних когнитивних оквира, 2. степена нарушавања принципа инваријантности. То такође значи да разрешење инконгруенције не мора нужно доћи након уочавања контраста, већ може бити симултано са њим.

---

<sup>256</sup> У оном смислу у којем о томе говори и Форабоско – свако поређење подразумева и препознавање сличности између поређених ентитета.

<sup>257</sup> Која се не везује само за хумор, већ и метафору, аналогију и дисаналогију.

<sup>258</sup> За ауторке делимична неподударност је једнака чистој неподударности уколико нема разрешења, или се ситуација препознаје као нонсенс.



Другим речима, разлика између средишње, глобалне и допунске супротности, када се стави спрам класичним континуумом путем којег се организују различити типови хуморног стимулуса, сугерише да хумор заснован на разрешењу неподударности може узети различите облике који се хијерархијски организују дуж тог континуума, у зависности од броја супротних особина преко којих се поигравају кључни елементи вица, као и од степена нарушавања принципа инваријантности. (Canestrari & Bianchi 2013: 18).<sup>259</sup>

С обзиром на изабрани теоријски оквир, циљеве и опсег овог рада, нећемо се подробно бавити психолошким условима доживљаја стимулуса као смешног. Наш фокус у оквиру овог поглавља биће да прикажемо друге релеватне теорије инконгруенције превасходно когнитивистичког усмерења, с тим што ћемо у преглед укључити и структуралносемантичку теорију изотопије Алжирда Жилијена Гремаса (Algirdas Julien Greimas).<sup>260</sup>

### 3.5. СТРУКТУРАЛИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ ХУМОРА: А. Ж. ГРЕМАС И АПЛИКАЦИЈЕ ТЕОРИЈЕ ИЗОТОПИЈЕ

**Тумачење хумора у оквиру Гремасове семантике.** Алжирда Жилијен Гремас није се посебно бавио хумором, али јесте дао својеврсни нацрт модела хумора у оквиру своје теорије изотопије, као вид њене илустрације, у студији *Sémantique structurale: recherche de méthode* (1966, *Структуралистичка семантика: потрага за методом*). Покушавајући да формализује семантику на темељима лингвистичких приступа језику Фернанда де Сосира и Луја Хјемслева, Гремас прелаже тип лингвистичке анализе *langue*-а у чијој се основи налази појам *семе* као основне јединице значења. Сема је чврсто и стабилно језгро (денотативних) значења које дају јединство њеним контекстуалним варијацијама.<sup>261</sup> Гремасов модел језика је такође заснован на претпоставци да је језик вишеструко хијерархизована структура која почива на

---

<sup>259</sup> „In other words, the distinction between intermediate, global and additive contrariety, when confronted with the classical continuum organising various types of humour stimuli, suggests that incongruity-resolution humour can take various forms that are hierarchically organised along the continuum, depending on the number of contrary features on which the two key elements of a joke play and the degree to which the principle of invariance is violated.”

<sup>260</sup> Теорију изотопије укључујемо у дати предлог имајући у виду две ствари: 1. структурализам има аспирације да успостави корелацију између (бинарних) структура које уочава у тексту (миту, обичају, књижевном тексту...) и *менталних структура*; 2. теорија изотопије је инспирисала поједине истраживаче хумора које смо у овом прегледу обележили као когнитивисте прве генерације.

<sup>261</sup> Гремас, на трагу неоплатонизма, не узима у обзир могућност повратног утицаја контекста на сему, чиме сема постаје аисторијска апстракција, петрификовано значење кратиловски задато споља или одређено неким унутрашњим супстанцијалним моментом у језику самом.

бинарним опозицијама одређеним релационим положајем појединачне јединице унутар самог система, при чему су функције структура вишег реда управљане принципима који долазе од функција структура нижег реда, а читав систем карактерише целовитост, затвореност и способност динамичних унутрашњих преображаја. Трансформациони процеси система – способност језичког система да производи бесконачан број нових исказа – у Гремасовој верзији замишљени су као случајеви комбиновања основних функционалних јединица у веће јединице према неколиким општим принципима који се у основи могу подвести управо под појам изотопије.

*Сема* је у Гремасовом моделу језика схваћена, дакле, као најнижа функционално- значењска јединица језичког система, било да се узима као апстрактна јединица у *дубинској структури језика*, или као њена површинска манифестација у оквиру лексичке, деривационе, рефлекционе морфеме (Attardo 1994: 65). Једну сему Гремас одређује индуктивним путем, на основу свих могућих речничких значења лексеме, градећи хијерархијски организоване снопове значења дате речи (при чему аутор не расправља о критеријумима те вертикалне организације) оријентисане око *нуклеус семе* (фр. *noyau semique*) или семе као апстрактне јединице значења. Варијације у значењу сема долазе од тога што се оне јављају у различитим контекстима, и ове варијације означене су као *класеме*, при чему треба напоменути да свака класема увек чува нуклеус сему у својој основи. Актуализација значења једне семе у контексту или ефекат њеног значења јесте *семема*, и она представља неку врсту уније између нуклеус семе и класеме, при чему Гремас не формализује саму релацију између два ентитета, али расправља о неким ограничењима везаним за те релације, нпр. које класеме могу ићи уз одређене семе, односно какав је контекстуални опсег једне семе. Узмимо, на пример лексему (сему) „лајати” (Gremas 1966: 50, наведено према Attardo 1994: 67), чија се нуклеус сема може одредити као „врста зова”. У различитим контекстима ефекат значења ове нуклеус семе може бити другачији, па се, на пример, у њеној комбинацији са класемом „пас” добија другачија семема у односу на семему насталу преко споја дате семе са класемом „човек” (уп. *Пас лаје* и *Полицајац лаје*). Семе „полицајац” и „пас”, везане за нуклеус сему „лајати”, постају класеме јер мењају манифестацију нуклеус семе у појединачном контексту, али оне немају моћ и да промене основно значење нуклеус семе – обе добијене семеме односе се на неку врсту зова, дозивања, узвика. Сама нуклеус сема поставља и извесне забране у вези са могућношћу комбиновања: на пример, *\*Столица лаје*, *\*Делфин лаје*.

На вишем степену језичке организације налази се секвенца, која представља

комбинацију двеју лексема (*Пас лаје у врту*)<sup>262</sup>, а на још вишем нивоу је текст. Управо на нивоу текста Гремас и уводи појам изотопије, и то као покушај да утврди (иманентне) принципе организације већих језичких јединица којима се отклања њихова вишезначност („Текст би требало да поседује ‘тоталитет значења’ – другим речима, требало би да нешто значи као целина” – Attardo 1994: 69).<sup>263</sup> Идеја је да се изотопија једног текста успоставља онда када реципијент изабере значења која су компатибилна са свим елементима текста, односно, одабере одговарајућу семему за више елемената текста кроз препознавање за њих једне или више заједничких класема. Дакле, може се закључити да су две лингвистичке јединице изотопичне ако деле неке класеме: изотопија је понављање неких класема у тексту/контексту (према: Attardo 1994: 73–74). У ревизијама своје теорије (1970, 1972) Гремас ће напустити разлику између сема и класема у име појма *семантичке категорије*<sup>264</sup>, као и претпоставку да изотопија постоји само на нивоу текста, истичући да било који контекст, укључујући ту и фонетски план језика, може бити организован на овај начин (према: Attardo 1994: 74–77).<sup>265</sup> Ширу дефиницију изотопије даје Франсоа Растије (Rastier 1972: 82), описујући овај појам као „било коју итерацију лингвистичких јединица”, док Атардо (1988: 61), појам дефинише као семантичку интерпретацију текста, односно, у основи, као значење или смисао реченице/текста (Aljared 2017: 65). Према Умберту Еку (1984: 201 – нав. према Attardo 1994: 80), изотопија је кровни термин којим се може описати велики број феномена, при чему је у основи свих њих кретање кроз текст у правцу интерпретативне кохеренције или успостављања „теме” текста. С тим у вези треба напоменути да се једно од питања које није адресирано у одговарајућој мери, а тиче се и хуморног феномена, односи на изотопију као понављању на имплицитном нивоу: активације контекста на које у тексту постоји више или мање изражена алузија, као код интертекстуалности, те понављање подразумевајућих контекста. Тај проблем је још сложенији ако узмемо у обзир препознатљиве форме исказивања значења или, у

<sup>262</sup> „[C]ontextual semes (=classemes) correspond to units of communication, either syntagms or propositions, larger than lexemes, within which are manifested, *grosso modo*, the semic nuclei” (Greimas 1966: 53). (Attardo 1994: 69).

<sup>263</sup> „A text is supposed to have a ‘totality of meaning’ – in other words, to mean something as a whole.”

<sup>264</sup> Процес семиозе мора бити сложенији од простог уланчавања класема у кохерентне изотопијске целине. С обзиром на то да већина семема може имати огроман број својих актуализација тј. класема, предикторна моћ овако засноване теорије изотопије је, без претеривања, равна нули.

<sup>265</sup> Катрин Кербра-Орећони (Kerbrat-Orecchioni 1976) предложила је таксономију изотопија с обзиром на тип јединице која се у датом контексту понавља: семантичка изотопија или понављање сема; фонетска изотопија или понављање фонема; прозодијска изотопија; стилистичка изотопија (регистри, друштвено-економске конотације и слично); дискурсне изотопије (итерације дискурских параметра); реторичке изотопије (итерације истих реторичких фигура); пресупозицијске; синтаксичке; наративне (повнављање наративних схемата) (према: Attardo 1994: 78).

терминима М. Бахтина (2013: 170), жанровске форме исказа. Коментаришући дијалошку природу језичког исказа, односно његову оријентисаност на одговор друго<sup>266</sup>, Михаил Бахтин издваја три фактора која су нераскидиво повезана: предметно-смисаона заокруженост, говорна идеја или говорна воља онога ко говори, типичне композиционо- жанровске форме завршетка.

[Н]аши искази имају одређене и релативно стабилне типске *форме грађења целине*. [...] Форме језика усвајамо једино у формама исказа и заједно с тим формама. Форме језика и типске форме исказа, то јест говорни жанрови, улазе у наше искуство и нашу свест заједно и у најтешњој вези једни с другима. [...] Говорни жанрови организују наш говор готово исто као што га организују граматички облици (синтаксички). Ми учимо да наш говор одливамо у жанровске калупе, и кад чујемо туђи говор, већ на основу првих речи погађамо његов жанр, наслућујемо одређени обим [...], одређену композициону грађу, можемо да наслутимо крај, то јест од самог почетка имамо осећај говорне целине [...] Кад не би било говорних жанрова и кад не бисмо њима владали, кад бисмо морали први пут да их стварамо током говора, да слободно и први пут градимо сваки исказ, говорно општење било би готово немогуће. (Бахтин 2013: 170–171).

Укратко, разумевање једног исказа као целовитог и смисленог (тј. дијалогичног) захтева способност оперисања на вишем нивоу језичке организације од оне синтаксичке, одређујући и предметно-смисаону заокруженост исказа и говорну идеју онога ко говори.<sup>267</sup> Изотопија се, такорећи, може успоставити и пре него што је чин исказивања завршен, јер се исказ остварује унутар оквира одређеног говорног жанра, а препознавање итерације лингвистичких јединица условљено је урођеношћу исказа у одговарајући контекст. С обзиром на овакво жанровско уоквиравање варира и изотопија исказа (нпр. код пародијског преоквиравања исказа).

Гремас издваја неколике поступке којима се може успоставити изотопија текста/контекста: експанзија, кондензација, транслативна деноминација или превођење и фигуративна деноминација или фигурација. Експанзија и кондензација представљају два супротстављена процеса парафразирања лексема путем њеног уопштавања (екстраполације? – експанзија је процес замене мање класеме већом), односно спецификације (кондензација је процес замене веће јединице мањом), уз напомену да парафраза никада не може бити просто превођење једне класеме у другу без остатка. Транслативна и фигуративна деноминација представљају случајеве преоквиравања нуклеус семе, односно, њено стављање у нови контекст кроз метонимијски трансфер

---

<sup>266</sup> О овом моменту Бахтин (2013: 167–168) говори као о *целовитости исказа*, у смислу да је сваки исказ карика у ланцу говорног општења односно повезана са другим исказима. Целовитост исказа се, дакле, односи на могућност исказа да се на њега одговори.

<sup>267</sup> „Што боље владамо жанровима, то их слободније користимо и боље у њима показујемо своју индивидуалност (тамо где је потребно и где је нужно), флексибилније и тананије изражавамо непоновљиву ситуацију општења – једном речју, савршеније остварујемо нашу слободну говорну идеју.” (Бахтин 2013: 173).

(превођење), односно метафорички процес (фигурацију). Треба истаћи то да Гремас овде донекле одступа од „тврде” варијанте структуралне лингвистике, будући да отвара простор да контекст или енциклопедијско знање буде узето као релевантно за процес семиозе.

О хумору Гремас расправља на свега две стране своје *Структуралистичке семантике*, и то како би показао како функционише изотопија у типичном вицу. Аутор расправља о оним вицевама које разликују наративни и дијалошки део, при чему сваки од делова уводи једну изотопију у тексту, и то тако да се дијалошким репликама утврђује изотопија опонирана оној првој (којом се поставља „позадина” вица). Коначна изотопија текста се успоставља онда када се две изотопије повезују преко једног заједничког термина, тзв. *дисјунктора*, који истовремено и маскира првобитну инконгруенцију у тексту. У том смислу Гремас остаје и на линији структурализма (бинарне опозиције, стабилност текста као нечега што има значење) и на линији теорија инконгруенције у хумору (конкретно, теорија које се могу подвести под теорије разрешења неподударности).

**Виолет Морин (1966, 1970).** Прве адаптације Гремасове теорије изотопије дала је Виолет Морин. Ауторкин модел резултат је истраживања на корпусу од сто осамдесет шaljивих прича (различите вредности и дужине) које су излазиле у француским новинама *France-Soir*, а циљ истраживања је био испитивање конструкције тих текстова и класификација истих. Таксономија конструкција шaljивих прича коју предлаже Морин заснива се на сегментацији текста с обзиром на специфичне *функције* које им преписује, и у том смислу ова ауторка се јасно уклапа у линију класичне нараторолошко-структуралистичке школе. С тим у вези Атардо (1994: 85–87) напомиње да Морин не експлицира појам наративне функције, али да се исти може схватити у оквирима *Морфологије бајке* Владимира Пропа (као поступка лика одређеног с обзиром на његов значај за ток радње – Проп 1982: 29), с тим разликама што код француске истраживачице „иницијална ситуација” јесте функција (а не само „важан морфолошки елемент”, као код Пропа), а *садржај функција* је код Морин апстрактнијег типа у односу на Пропове функције које имају специфичан семантички садржај (другим речима, Пропове функције се могу описати као оквири са конкретно попуњеним празним местима, док су код Морин у питању оквири са празним слотовима који могу бити испуњени најразличитијим садржајима). За разлику од Гремасовог модела, према којем шала има два дела, Морин уводи трипартитни модел шале, разликујући три типа функције: функцију нормализације, сакривања и дисјункције (фр. *une fonction de*

*normalisation, une fonction locutrice d'enclanchement, une fonction interlocutrice de disjonction* – Morin 1966: 102; енгл. *normalization, interlocking, disjunction* – Attardo 1994: 86). *Функција нормализације* односи се на иницијалну ситуацију у хумористичком тексту, којом се уводе јунаци и оквирна ситуација приче. *Функција скривања* одговара оном сегменту текста где се поставља проблем који треба решити или се постављају питања на које треба дати одговор. Захваљујући овој функцији реципијент креира очекивања; сегмент текста који има ову функцију обично садржи елемент који омогућава прелаз са једног значења текста на друго (Attardo 1994: 88–89). *Функција дисјункције* одговара поенти шале, односно оном сегменту текста где се постављени проблем разрешава на духовит начин. Хумористички текст, дакле, јесте резултат уланчавања поменутих трију функција.<sup>268</sup> Овакав закључак имплицира то да су све шале наративне: тај закључак дао је и Жан-Шарл Шабан (Chabanne 1992), показујући да се и „ненаративни текстови” могу свести на наративни модел; са друге стране, Атардо, који је даље развио изотопијски модел хумора, истиче да је у овом тренутку још увек прерано извести дефинитиван закључак да су сви вицеви наративни (1994: 89).<sup>269</sup> Још један проблем произлази из анализе поменуте ауторке – наиме, чињеница да и многим нехумористичким наративима одговара горе поменута структура. На пример, такав је случај са наративима који се, према Лубомиру Долежелу, могу сврстати у епистемичке приповести, попут детективских прича, трилера и слично.

**Патрик Шародо (1972).** Даље адаптације Гремасовог модела за анализу хумористичког текста везују се превасходно за проблем уланчавања инконгруентних изотопија. С тим у вези треба поменути француског структуралисту Шародоа (Charaudeau 1972), који указује на то да функција повезивања и камуфлирања двеју изотопија (путем, на пример, намерног изостављања неких битних информација) у хумористичком тексту не мора да нужно, као код Гремаса, буде везана за само један елемент текста (дисјунктор код Гремаса, *dèsembrayeur*<sup>270</sup> код Шародоа); напротив, многи текстови имају и оно што Шародо назива *embrayeur*, којим се мотивише

---

<sup>268</sup> Атардо (1994: 90) исправно примећује да Моринова трипартитна подела функција у хумористичком тексту одговара појму секвенце и трима функцијама код Клода Бремона (1966), те да је Бремонов појам виртуелне функције еквивалентан схватању функције код Морин. Хумористички текст, наравно, мора на крају садржати обрт или дисјунктор.

<sup>269</sup> Ову тврдњу ће Атардо поновити у својој каснијој студији (Attardo 2001), али ће у истој дати и ближе одређење наратива: наратив је текст са наратором који приповеда о неком догађају тако да се креира илузија реалног, при чему је сваки наратив рекурзиван јер може садржати уметнуте приче на различитим наративним нивоима. Јасно је да је оваква дефиниција наратива не само циклична и неспецификована, већ је и анахрона и искључује огроман број случајева манифестација наративног. Више о томе видети у поглављу које се бави анализом дужих текстова.

<sup>270</sup> Лексема „*embrayeur*” се са француског језика може превести као „квачило”.

постојање двају смислова текста и истовремено делимично прикрива инконгруенција између њих. Шародо, дакле, унапређује Гремасова опажања о хумору тако што указује на могућност да се конектор и дисјунктор спајају у истом текстуалном елементу.

**Пјер Жиро (1976).** Узимајући за предмет истраживања игре речи (студија *Les jeux de mots [Игре речи]*, 1976) француски се структуралиста Пјер Жиро (Guiraud) преваходно усредсређује на састављање таксономије која би на адекватан начин пописала и груписала фонолошке и лексичке феномене у вези са игром речи, распоређујући их даље дуж синтагматске и парадигматске осе. Међутим, поменути студија значајна је не због понуђене таксономије, већ због покушаја да се објасни суштина проблема везаног за хумор уопште. Жиро (1976: 104–105) сматра да су све врсте игре речи, укључујући ту шале (фр. *les mots d'esprit*) и загонетке (фр. *devinettes*), примери текстова у којима постоје два или више значења, удружених на неки неочекивани начин. Парафразирајући сосировску терминологију, Жиро ова два смисла назива *le ludant* и *le ludé*: прво значење текста, *le ludant*, односи се на текст који је дат, експлициран, којим се игра; друго значење текста односи се на „латентни текст”, текст путем којег се поигравамо („sur lequel on joue”) лингвистичком и логичком нормом, те је на неки начин неуобичајен (фр. *insolite*) и неочекиван. Оно шта Жиро овде поставља као проблем јесте релација између два смисла, као и питање сигнала у тексту који омогућава њихово препознавање. Када је реч о другом проблему, аутор се овде позива на Виолет Морин и успоставља паралелу између њеног схватања дисјунктора у шали и свог појма сигнала (1976: 109): „Управо је овакав одговор оно што Виолет Морин зове, врло прикладно, дисјунктором, чија је функција да води причу у неочекиваном правцу.”<sup>271</sup> Када је реч о првом проблему, односу између два инконгруентна значења<sup>272</sup> у тексту, Жиро посебно интересује како таква два значења могу истовремено бити присутна у тексту, односно, он покушава да објасни случај када два антонимијска значења морају да заједно коегзистирају у конектору (Attardo 1994: 136). Жиро заправо разликује неколико случајева односа двају изотопија, наглашавајући, поред текстуалног елемента („објективне” структуре текста) и улогу реципијента у структурирању текста: 1. случајеве када реципијент не препознаје везу између изотопија, те и нема шале; 2. случајеве када реципијент препознаје везу између изотопија, а та веза је таква да се 2.а.

---

<sup>271</sup> „C’est cette réponse que Violette Morin appelle, fort pertinemment, un ‘disjoncteur’, dont la fonction est d’orienter l’histoire sur un chemin imprévu.”

<sup>272</sup> Жиро не говори о инконгруенцији, али се термин свеједно може употребити будући да обухвата односе које овај аутор претходно помиње: односе између нормалног и неуобичајеног значења, очекиваног и неочекиваног, логичног и алогичног, и слично.

прво значење одбацује, а друго задржава као прихватљиво; 2.б. друго значење одбацује, а прво задржава као адекватније; 2.ц. оба значења коегзистирају и прихватљива су. У случају 2.а. и 2.б. једна од изотопија форсира своје конотације на друго значење.<sup>273</sup> У случају 2.ц. текст може бити прочитан, једнако „исправно”, на оба начина, тј. кроз обе изотопије. Оно што је јасно јесте да Жиро, упркос томе што препознаје случајеве реципијентове реакције на текст шале, не даје и генеричко објашњење феномена, те да његова опсервација одговара ономе што Артур Кестлер назива бисоцијацијом, односно, да се француски истраживач везује за више пута помињану традицију схватања хумористичког текста као места сусрета некомпатибилних концепата.

**Салваторе Атардо и изотопијско-дисјункциони модел (1989, 1994).** Према мишљењу Салватора Атарда, главни доприноси теорије изотопије истраживањима хумора односе се на механизме дисјункције у шали и анализе текста као линеарне секвенце елемената. Надовезујући се на Гремасово схватање хумора у вицу и неке ревизије теорије изотопије (Rastier 1972, Kerbrat-Orecchioni 1976, Eco 1984), као и примене теорије изотопије у анализи хумора (Morin 1966, 1970; Charaudeau 1972; Niculescu 1972; Hausmann 1974; Guiraud 1976; Manetti 1976), Атардо (1989, 1994) у истраживања семиозе уводи нови модел, означен као изотопијско-дисјункциони модел (енгл. *isotopy disjunction model*). У односу на претходне, чисто семантичке моделе изотопије у вицу, изотопијско-дисјункциони модел обједињује семантички и прагматички приступ језику: Атардо изотопију више не види као феномен ограничен искључиво на текст (односно чисто лингвистички контекст), већ истиче да је практично свака лексичка јединица природног језика вишесмислена, те да контекст, лингвистички и ситуациони, спецификује која се лингвистичка варијабла једне лексичке јединице треба усвојити при процесуирању текста.<sup>274</sup> Процес при којем контекст редукује ниво двосмислености једног исказа на нулу, односно – тачније – на нивое који су прагматички прихватљиви за сврхе комуникације, Атардо назива процесом разјашњења

---

<sup>273</sup> Овакав ће феномен доцније, у теорији појмовног сажимања, бити именован као тип једностране мреже појмовног сажимања.

<sup>274</sup> Опет, уколико узмемо у обзир Бахтинова проучавања језика и говорних исказа, оваква опажања делују архаично и превазиђено. Упоредити, на пример, са Бахтиновим запажањима из књиге *Марксизам и филозофија језика* (објављена 1929. године): „Smisao neke reči u celosti je određen njenim kontekstom. U suštini, koliko data reč ima konteksta upotrebe toliko ima i značenja.” (Bahtin 1980: 88). Критикујући даље поставке апстрактног објективизма у лингвистици, аутор (1980: 89) истиче да се „konteksti upotrebe jedne reči često [...] suprotstavljaju”, да „[k]onteksti ne stoje jedan pored drugog kao da se ne primećuju, već se nalaze u neprekidnoj napetoj interakciji i borbi”, те да лингвистика не узима у обзир „[p]romenu vrednosnog akcenta reči u raznim kontekstima”, где је управо полиакцентност у основи вишеструкости значења речи.



(енгл. *disambiguation*) (Attardo 1994: 93–94).<sup>275</sup> Овај процес је линеаран због тога што се текст не доживљава као јединствени гешталт:

Разјашњење реченице јавља се онда када се прогресивно праве избори између различитих значења (сема) једне лексичке јединице (лексеме) који је формирају [...] Процес разјашњења оперише на начин који је линеаран [...] То долази отуда што што је језички знак преваходно линеарне природе<sup>276</sup> [...] (Attardo 1994: 94, подвукла О. М.).<sup>277</sup>

Вицеви, као и вербални хумор уопште, специфични су по томе што је процес њиховог разумевања нелинеаран, због посебног начина организације текста. Први део вица, којим се уводи прва изотопија или смисао, захтева „линеарни” тип процесуирања текста; међутим, у другом делу вица уводи се изотопија која је на неки начин инконгруентна са првим делом, тако да је однос између две изотопије за реципијента неочекиван и непосредан, а веза између та два успоставља се посредством дисјунктора, односно индикатора (фр. *indicateur*, према: Charaudeau 1972: 285) или Раскиновог „окидача за промену скрипта” (Attardo 1994: 94). С обзиром на природу дисјунктора Атардо разликује две врсте вицева, *вербалне* и *референцијалне*, где се први тип ослања искључиво на језички материјал вица (тачније, на фонолошки аспект текста), а други и на значење текста.<sup>278</sup> Једна од специфичности вербалног вица у односу на

---

<sup>275</sup> Чини се да Атардо врло ограничено разуме прагматичке аспекте комуникације, што произлази из суштински амодалног и структуралистички оријентисаног схватања језика као система апстрактних супраправила комбиновања језичких јединица нижег реда које имају стабилно значењско језгро. На овоме почива и његова тврдња – наведена нешто испод у овом тексту – о суштински линеарној природи језичког знака. Бахтин већ 1929. године критикује овакво схватање језика, именујући га као апстрактни објективизам, и то у вези са следећим тачкама: претпоставка постојања аутоидентичког момента језичких форми (уместо претпоставке њихове променљивости), истраживање апстрактног (место конкретног), система (место историчности исказа), супстанцијализација изолованог језичког елемента (уместо динамике говора), схватање речи као једносмислене и моноакцентне (уместо живе вишесмислености и полиакцентности), претпоставка да је језик готова ствар која се преноси са генерације на генерацију, неспособност схватања постојања језика изнутра (Bahtin 1980: 85).

<sup>276</sup> Уп. Бахтин (1980: 89): „Апстрактни објективизам прави још једну крупну грешку: различите контексте употребе неке речи он мисли као да су распоређене у једној равни. Контексти као да образују низ затворених себи доволјних исказа који иду у једном правцу. У ствари, то нипошто није тако: контексти употребе једне речи често се међусобно супротстављају.” У студији *Проблем говорних жанрова*, написаној 1952–1953, аутор такође говори о говору као резонанци туђих говора, дакле о суштинској нелинеарности процесуирања језичког исказа: „Неутрална речничка значења речи језика обезбеђују његову општост и међусобно разумевање свих који говоре конкретан језик, али коришћење речи у живом говорном општењу увек има индивидуално-контекстуални карактер. Зато се може рећи да свака реч постоји за онога ко говори у три аспекта: као неутрална реч језика која никоме не припада, као *туђа* реч других људи, пуна гласова туђих исказа, и, најзад, као *моја* реч, јер, ако се ја њоме користим у одређеној ситуацији, с одређеном говорном намером, она већ поприма моју експресију.” (2013: 182).

<sup>277</sup> „The disambiguation of a sentence occurs when a progressive choice is made between various meanings (semes) of the lexical items (lexemes) that form it. [...] The disambiguation process operates in a linear fashion [...] This is because the linguistic sign is eminently linear.”

<sup>278</sup> Иако је дата дистинкција у основи нетачна, јер фонеме смешта изван значења и значење смешта у простор изван језика (те вербални тип вица разуме као изоловану игру фонема), слична дистинкција постоји још од антике: Цицерон је разликовао шале које су „о ономе што је речено или о ономе што је њен предмет”. Вербални и референцијални хумор такође разликују и Пидингтон (Piddington 1933), Милнер (Milner 1972), Тодоров (1978), Пецићело и Грин (Pepicello & Green 1984). Неки аутори праве

референцијални односи се на то да овај први обавезно мора садржати тзв. *конектор*. Атардо дати појам формира према већ поменутиим студијама Виолет Морин (1966) и Патрика Шародоа (1972), и дефинише га као двосмислени елемент текста, „било који сегмент текста који се може прочитати на два различита начина” [„A connector is any segment of text that can be given two distinct readings”] (Attardo 1994: 96). И дисјунктор и конектор, дакле, функционишу као медијатори између два значења текста и играју, у когнитивном смислу, важну улогу у разрешењу инконгруентности остварену путем дисјунктора. Ову функцију Атардо назива, у контексту изотопијско-дисјункционог модела, функцијом „легитимизације” (енгл. *justification*), напомињући да је она истоветна ономе што се код Авнера Зива (1984) назива „локалном логиком шале” (синтагма која је претходно била прихваћена и у општој теорији вербалног хумора). Функција легитимизације описана је и као „лудичка мотивација” другог значења у тексту вица (што би одговарало појму *le ludé* код Пјера Жироа), при чему је потребно да инконгруентност у шали бар на тренутак буде сакривена – дакле, конектор и дисјунктор имају улогу и у повезивању и у камуфлирању двосмислености у хумористичком тексту (Attardo 1994: 97).<sup>279</sup>

Већи део Атардових расправа у вези са изотопијско-дисјункционим моделом односи се на позиције дисјунктора и конектора. Атардови иницијални закључак (1987, 1991, према Attardo 1994: 99) јесте да дисјунктор у вицу обавезно мора доћи после конектора и да дисјунктор нужно заузима финалну позицију у тексту.<sup>280</sup> Овакву организацију текста вица аутор објашњава ослањајући се на појмове *тема* и *рема*, као и на појам *комуникативног динамизма*, тј. у вези са схватањем према којем ће се најинформативнији делови реченице (*реме* – у случају вица то је његова поента или дисјунктор) наћи на њеном крају, док се старе информације или *теме* налазе на самом почетку исте. Треба напоменути да су каснија истраживања позиције дисјунктора у вицу (Vucarica 2004, Dynel 2012) довела у питање Атардову тезу о обавезном финалном

---

сличне дистинкције: В. Морин (1966) разликује референцијалне и семантичке вицеве, Хокет (Hockett 1973) прозаичне и поетичке, У. Еко (1983) игру речима и игру ситуацијама, а Ричи (Ritchie 2004) лингвистички и пропозициони хумор (Aljared 2017: 67–68).

<sup>279</sup> Беатрис Приего-Валверде (Priego-Valverde, 1999), позивајући се на Шародоа (1972), напомиње да је улога дисјунктора садржана у томе да се њиме обнавља, „освежава” друга изотопија, али тако да се прва изотопија не укине. Она ову функцију дисјунктора пореди са Кестлеровим појмом бисосијације, односно могућношћу да конектор у вицу буде бисоциран, схваћен и у смислу једне и у смислу друге изотопије текста, у исто или различито време процеса разумевања вица. На комплементарност Кестлеровог, Гремасовог и Атардовог модела указује и А. Варга (Varga 2010). (Aljared 2017: 77–78).

<sup>280</sup> Уколико након дисјунктора и има даљег текста, он није битан за значење вица: у питању су искази типа „рече тај и тај”, „одговори тај и тај”, и могу бити избачени из текста без последица (или пребачени на почетак реченице/поенте вица). У том случају говори се о префиналној позицији дисјунктора (Attardo 1994: 99).

положају дисјунктора: иако ће се дисјунктор најчешће наћи на крају вица, после конектора, могући су и случајеви где дисјунктор долази пре конектора, као и случајеви у којима је дисјунктор истовремено и конектор (Aljared 2017: 66). Међутим, Атардови закључци изведени у оквиру изотопијско-дисјункционог модела а у вези са линеарном синтагматском организацијом текста вица и најчешћим положајем конектора и дисјунктора, као и у вези са дистинкцијом између референцијалних и вербалних шала, имају и потврде у неким емпиријским истраживањима. Тако је Атардо (Attardo 1989, Attardo et al. 1994) применио дати модел на анализу америчких и италијанских вицева, поделивши их прво на референцијалне и вебалне, а затим на оне који јесу или нису засновани на двосмислености. У оквиру вицева који су засновани на двосмислености, Атардо прави разлику између лексичких и синтаксичких шала; вербални вицеви су, према његовим налазима, увек везани за алитерацију. Закључци студија односе се, прво, на то да су референцијалне шале знатно бројније у односу на вербалне шале и, друго, да текст вица има линеарну организацију у смислу да се дисјунктор налази на крају текста вица. Притом, вицеви у којима дисјунктор долази после конектора су далеко чешћи него они у којима се дисјунктор и конектор поклапају. Обе студије су такође показале да је хумористичка поента у вицевама заснованим на двосмислености најчешће у вези са лексичком, пре него синтаксичком, двосмисленошћу или употребом алитерације. На истој линији је и истраживање Џулије Стелтер (Stelter, 2011), која је спровела контрастивну анализу вицева на немачком и енглеском језику, и то оних који су засновани на параномазији. Њени резултати потврђују Атардову тезу (1989, 1994) да су референцијалне шале бројније у односу на вербалне. Када је реч о односу између језика у вези са поменути типова вицева, њени закључци су да су вербални вицеви чешћи у енглеском језику, што долази од структуралних разлика између језика: у енглеском језику се много више користи хомофонија, синтаксичка и фраземичка двосмисленост, као и паронимија, док су вицеви у немачком језику често засновани на полисемији. Амал Аљаред (2009) примењује изотопијско-дисјунктивни модел на анализу вицева на класичном арапском језику. Дата је студија потврдила поменуте закључке о већој фреквентности референцијалних вицева у односу на вербалне. Аљаред предлаже да је разлог за овакав квантитативни однос у квалитетима двају типова вицева – вербалне шале су софистицираније, што их чини тежим за процесуирање и стога и ређим. Даље, већина вицева анализираних у овој студији показује да је дисјунктор на крају вица, што потврђује тезу о линеарном распореду горе поменутих елемената вица. Вицеви засновани на лексичкој двосмислености су далеко бројнији од

вицева заснованих на синтаксичкој двосмислености или алитерацији. У оквиру вербалних вицева, чешћи су вицеви где дисјунктор долази после конектора у односу на оне где се дисјунктор и конектор поклапају, што потврђује већ поменути тезу у оквиру изотопијско-дисјунктивног модела о линеарности текста вицева. Валидност теза изведених у оквиру датог модела потврђују још неке студије (Priego-Valverde 1999, Ahmed 2007, Elzeer 2010, Varga 2010).<sup>281</sup>

## **3.6. КОГНИТИВНОЛИНГВИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ ПРВЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ**

### **3.6.1. ВИКТОР РАСКИН: СЕМАНТИЧКА ТЕОРИЈА ХУМОРА ЗАСНОВАНА НА КОГНИТИВНОМ СКРИПТУ**

Кључни допринос прихватању теорије когнитивног фрејма као релевантне платформе за развијање когнитивистичке теорије хумора дао је Виктор Раскин својом семантичком теоријом заснованом на појму когнитивног скрипта (*Script-based semantic theory of humour* или SSTH) средином осамдесетих година двадесетог века (1985a, 1985b). Раскиново капитално дело, *Semantic Mechanisms of Humor* (*Семантички механизми хумора*), представља један од најзначајнијих доприноса теоријама инконгруенције не само новијег доба (Krikmann 2006: 30).<sup>282</sup> Према речима самог аутора, данас се већина активних истраживача хумора на ову теорију позива више из интелектуалне пристојности него због интелектуалне потребе, будући да је она постала опште место истраживања хумора. Разлози за то су двојаки: теорија је од самог почетка представљена као чврсто формално заснована; теорија је интердисциплинарна по природи (Raskin 2017: 109–110, 112). Наиме, иако у SSTH Раскин (1985a: 325) превасходно примењује формалну семантичку теорију засновану на скрипту, он се

---

<sup>281</sup> О датој проблематици видети више у: Aljared 2017: 68–78.

<sup>282</sup> „Још једна значајна фигура у нашој тријади је Виктор Раскин, нарочито са својим средишњим делом *Semantic Mechanisms of Humor* (1985), која се може сматрати најважнијим доприносом теоријама инконгруенције свим времена.” [„Another important figure in our triad is Victor Raskin, particularly so with his seminal book *Semantic Mechanisms of Humor* (1985) which may be the weightiest contribution to the incongruity theory of humour of all times.”].

такође позива и на достигнућа у оквиру интерпретативне и генеративне семантике, анализи пресупозиција, семантике истиносних услова, семантике могућих светова, теорије говорних чинова, те чак прави паралелу између схватања компетенције за хумор у оквиру сопственог приступа истог и схватања језичке компетенције у оквиру генеративнолингвистичких приступа језику. Наиме, и Раскинова теорија и генеративна лингвистика имају исте онтолошке основе, будући да полазе од идеје о постојању опште компетенције за хумор, односно опште језичке способности (Attardo 1994: 196–197), постулирајући, у складу са тим, тезу о универзалној граматичкој хумора, односно језика. Раскин, наравно, препознаје и то да је потребно испунити низ прагматичких и психолошких услова како би реципијент схватио један исказ као духовит (такав реципијент мора поседовати одговарајућа знања, бити у одговарајућем расположењу и слично), и ове проблеме разрешава уводећи у теорију појам *non-bona-fide* комуникације, коју можемо схватити као кровни појам којим се унапред разрешавају ти различити прагматички и психолошки аспекти везани за вербални хумор. У основи, међутим, а ради упрошћавања теорије, Раскин промишља феномен хумора у вези са идеализованим говорницима/слушаоцима и идеализованим контекстима у којима се једна шала изриче. Наравно, Раскиново инсистирање на томе да не постоји оштра граница између менталног лексикона и енциклопедијског знања које један говорник поседује о свету (јер разумевање изрицаја зависи у великој мери од екстралингвистичког знања, односно структура прототипичних знања о неком ентитету које он назива скриптовима) представља и главну тачку његовог разилажења са лингвистима чомскијанске школе. Раскинова теорија управо и указује на опште стање лингвистичких истраживања с краја седамдесетих и почетком осамдесетих година – на време када је формална семантика доживела свој врхунац и када се припремају услови за значајније пробоје на пољу когнитивистичких проучавања језика (Krikmann 2006: 31).<sup>283</sup>

Наводимо Раскинову дефиницију скрипта у раној фази његовог рада, уз напомену да ће аутор у потоњим годинама приступити развијању појма скрипта, као и SSTH (кроз тзв. онтолошку семантику и онтолошку семантичку технологију – *Ontological Semantics, Ontological Semantic Technology* или OST: Nirenburg & Raskin, 2004, као и примену ове семантике на истраживања хумора – тзв. онтолошка семантичка теорија хумора или *Ontological Semantic Theory of Humor*, одн. OSTH:

---

<sup>283</sup> „[...] it reflects the state of affairs in linguistics at the end of the 1970s, i.e. at the moment when the crisis of formal semantics had reached its peak and conditions were ripe for the upcoming cognitive breakthrough.”

Raskin et al., 2009), о чему ће бити речи нешто касније.

Изгледа да је извесни репертоар когнитивних структура ускладиштен у нашем уму баш као што су и значења речи језика којима говоримо од стране нас интернализовани. Ове когнитивне структуре могу конституисати оно што је овде помало слободно обележено као „здрав разум” и може представљати наше знање бројних рутина, стандардних процедура, базичних ситуација итд., или, другим речима, наше знање о томе шта људи чине у одређеним ситуацијама, како то чине, којим редом, и тако даље. [...] О овим ћемо когнитивним структурама говорити као о „скриптовима”. (Raskin 1985: 329).<sup>284</sup>

Поменуте структуре Раскин формално представља као стабла именована по њиховим доминантним члановима (чворовима), напомињући да постоје извесне диференцијације унутар структуре у виду концептуалних слотова и филера. Семантичка интерпретација једног исказа, упрошћено, подразумева препознавање једне или више комбинација скриптова који су компатибилни са свим лексичким јединицама које сачињавају тај исказ. С тим у вези треба нагласити да Раскин инсистира на томе да се скриптови одмах повезују или призивају лексичке јединице<sup>285</sup>, што је битна дистинкција у односу на схватање овог процеса у психолошкој литератури и у вештачкој интелигенцији, бар до средине деведесетих година 20. века, где су скриптови схватани само као искуствени/когнитивни објекти (Attardo 1994: 200, Attardo 2001: 3). Поред тога, у оквиру Раскинове теорије као важан треба издвојити проблем одвајања и удаљености енциклопедијског знања од прототипичног (лексичког) знања у оквиру скрипта. Овај проблем, према Раскину, јесте квантитативног типа, у вези са близином асоцијација у оквиру скрипта (Attardo 1994: 201). У том смислу може се говорити о динамичкој дефиницији скриптова, где се скрипт дефинише на фону целокупне семантичке мреже, према степенима његове активације с обзиром на релације које гради према другим скриптовима.<sup>286</sup> Спрам тога, статичка дефиниција скрипта

---

<sup>284</sup> „It appears that a certain repertoire of cognitive structures is stored in our minds just as the meanings of the words of the language(s) we speak are internalized by us. These cognitive structures may constitute what is loosely labelled here ‘common sense’ and may represent our knowledge of a number of certain routines, standard procedures, basic situations, etc., or in still other words, our knowledge of what people do in certain situations, how they do it, in what order, etc. [...] We will be referring to these cognitive structures as ‘scripts’.”

<sup>285</sup> „It should be noted that Raskin insists on the fact that scripts, in his definition, are immediately related to, and evoked by, lexical items. Therefore, each script will have a lexematic ‘handle’ which causes its activation.” (Attardo 2001: 3).

<sup>286</sup> Наглашавајући начин активације скриптова (не и њихову општу структуру, која је иста), Атардо (1996) препознаје две врсте скрипта – лексичке и инференцијалне скрипте: лексички скрипт активиран је директно посредством неке лексеме, док је инференцијални скрипт активиран посредством контекста и подразумева процес асоцијација и закључивања, а може се подвести под енциклопедијско знање у ширем смислу. На пример, скрипт „муж” код већине говорника неће одмах бити окидач за активирање скрипта „љубавник” или „развод”. Мишљења смо да је оваква диференцијација у потпуности нефункционална научна апстракција којом се неосновано умножавају когнитивне структуре – активација скрипта путем неке лексеме увек је активација и посредством контекста; уосталом, дата подела већ одговара „централним”, „дифолт” деловима когнитивног оквира и његовој периферији. Такав је случај и са тзв. сентенцијалним скриптовима (Attardo et al. 2002: 21), који су описани као скрипта конкретнији од

наглашава појединачну структуру скрипта са његовим слот – филер релацијама (Attardo 2001: 6–7). Скриптови су, дакле, међусобно повезани различитим типовима веза (односима синонимије, антонимије, хипонимије и слично) и формирају семантичку мрежу према неким комбинаторним правилима (Raskin 1985: 83). Појам семантичке мреже треба схватити као врло апстрактан и неодређен појам, појам који није, према речима Атарда, ограничен на три димензије (1994: 202). Другим речима, статус лексичког, односно енциклопедијског није једном заувек одређен за све информације у оквиру скрипта, иако су неке везе између ентитета прилично утврђене.

Предмет Раскиновог истраживања је вербални хумор, а циљ је развијање формалне семантичке анализе која би могла да идентификује хумористички текст на основу извесног, ограниченог броја семантичких особности. У том смислу задаци Раскинове теорије исти су као и задаци генеративне граматике: открити како се из ограниченог броја елемената генерише површинска структура и како се зна да ли је реченица граматична, односно, утврдити неопходне и довољне услове захваљујући којима један текст може бити препознат као смешан и затим понудити алгоритам за њихову проверу (Attardo 1994: 198). У вези са тим Атардо истиче да су и Раскинова теорија и општа теорија вербалног хумора полуформалне због тога што дозвољавају и имплементацију контекста, укључујући ту и литерарни контекст у којем се налази шала (Attardo 2001: 17).<sup>287</sup>

Раскин, дакле, као циљ свог истраживања поставља детектовање семантичких механизма који су у основи хумора, односно оних неопходних и довољних услова захваљујући којима један исказ може бити схваћен као хуморни. Главна хипотеза ове теорије јесте та да је хумор резултат делимичног преклапања двају или више

---

лексичких скрипта, одн. скрипта изграђена од лексичких скрипта који се јављају у неком одређеном контексту (на пример, из реченице *Она је пољубила жабу* активира се скрипт за бајку, скрипт везан за догађај промене стања, и слично). Не видимо разлог зашто би се као посебна категорија издвајао когнитивни скрипт који се везује за једноставне наративе, нити разлог због којег би се као посебни квалитет таквог скрипта издвајало то што се исти јавља у неком (очито културном) контексту. С тим у вези треба напоменути и то да Раскин прави разлику и између хронолошки и нехронолошки организоване групе скрипта (макроскрипте и комплексне скрипте), чиме имплицитно диференцира организацију скрипата у неком временском следу (нпр. „ресторан”, „протест”) и онога шта је у, на пример, Филморовој теорији когнитивни фрејм (нпр. „рат”). Неоснованост и овакве дистинкције смо већ коментарисали у поглављу о когнитивним механизмима; упућујемо и на промишљања когнитивне организације информација код Лоренса Барсалоа.

<sup>287</sup> Атардовим приступом дужим литерарним наративима, и, посебно, ограничењима таквог приступа, детаљно ћемо се бавити у поглављу *Анализа дужег литерарног наратива хумористичког типа*. На овом месту треба истаћи да су главни проблеми датог приступа везани за претпоставке да шале у дужем литерарном наративу представљају аутономне структурно-значењске јединице, због чега се оне проучавају засебно и као део ланца шала. Речју, Атардо игнорише литерарни контекст таквога наратива, механички примењујући GVTH (која, иако не без својих проблема, показује солидне резултате при анализи неких типова вицева).

различитих и на neki начин супротних скриптова који су делимично или потпуно компатибилни са хумористичким текстом у којем се налазе (1985b: 325).<sup>288</sup> Услов да један исказ буде препознат као хуморни јесте тај да постоје оба типа веза – и преклапање скриптова и њихова опонираност – јер испуњење самог једног од два услова производи сасвим другачије типове дискурса, као што је дато у Табели бр. 2.<sup>289</sup> Раскин, међутим, пропушта да ближе одреди формулацију „некомпатибилни/међусобно супротстављени скриптова” што је и главни недостатак ове теорије. Чини се да се Раскин у одређењу датог појма превасходно ослања на тзв. *фолклорно знање* (енгл. *folk knowledge*)<sup>290</sup> и на илустрацију место на апстраховање генеричких принципа који би проблем ближе одредили. Опозиција између скрипата схваћена је искључиво као локална бинарна антонимија. Раскин разликује три основне опозиције између скрипата: однос између актуелног и неактуелног (стварног и непостојећег), нормалног и абнормалног, као и могућег и немогућег (1985b: 111). Значење сваког од ових парњака интуитивно се може разумети, али сваки покушај прецизног дефинисања води комплексним питањима пре него одговорима. Пре свега, чини се Раскин овде меша равни проучавања, јер поменути бинари треба да обухвате и

<sup>288</sup> „The main hypothesis is that this humorous element is the result of a partial overlap of two (or more) different and in a sense opposite scripts which are all compatible (fully or partially) with the text carrying this element.”

<sup>289</sup> Табела бр. 2. Комбинације скриптова (преузето од: Attardo 1994: 204).

Однос између скриптова:	СУПРОТСТАВЉЕНОСТ	НЕМА СУПРОТСТАВЉЕНОСТИ
ПРЕКЛАПАЊЕ	хумор	метафора, алегорија, фигуративни језик, језик мита, алузије, опскурни језик
НЕМА ПРЕКЛАПАЊА	конфликт (нпр. трагичког типа)	обичан наратив

У датом прегледу проблематично је Атардово схватање феномена у трећој колони (метафоре, алегорије, фигуративног језика итд.), односно закључак да наведени феномени уопште не почивају на супротстављености скрипта. Нехуморна метафора може садржати и опозитна скрипта, али се акомодацијом та опозиција потискује у корист истицања односа аналогичности. Нејасно је шта аутор сматра под фигуративним језиком, али је извесно да многи облици фигуративног језика почивају управо на антитези. Опскурни језик неретко је са истакнутим хуморним потенцијалом. Није сасвим јасно због чега поступак алудирања не би могао да укључи управо когнитивна скрипта која су супротна од окидача који се при таквом поступку користи. Означивање наратива (при чему се под епитетом „обичан” подразумева нехуморни наратив) као текста у којем нема преклапања ни супротстављености између два скрипта не одговара ни пракси, ни закључцима наратолошких и других истраживања.

<sup>290</sup> Појму фолклорног знања одговара појам фолклорне психологије, чијим се именом „традиционално денотира наш свакодневни начин разумевања или рационализације [...] Ова свакодневна компетенција је позната и под другим именима у филозофској литератури: као здраворазумска психологија, наивна психологија, *Homo Sapiens* психологија, теорија личности; теорија намерног става; психологија пропозиционог става; психологија ‘веровање–жеља’ (в. нпр. Churchland 1979; Dennett 1987; Goldman 2006; Bogdan 2009).” (Hutto & Ravenscroft 2021). [„Folk psychology is a name traditionally used to denote our everyday way of understanding, or rationalizing, intentional actions in mentalistic terms. This quotidian competence is known by other names in the philosophical literature: commonsense psychology; naïve psychology; *Homo sapiens* psychology; the person theory of humans; the intentional stance; propositional attitude psychology; belief- desire psychology (see, e.g., Churchland 1979; Dennett 1987; Goldman 2006; Bogdan 2009).”].



„дубинску” когнитивну организацију значења и њихове (културолошке) актуелизације.<sup>291</sup> Уместо формализације проблема, Раскин нуди конкретизацију поменутих опозиција кроз низ примера, деривирајући одатле пет бинарних опозиција које именује као кључне за људски живот (Raskin 1985: 113): живот – смрт, добро – лоше, опсцено – пристojно, новац – не-новац, високо – ниско. Аутор истиче да вероватно постоје неки стандардни универзално „смешни” скриптови који увек производе базичнији и *више примитиван* тип хумора када се укрсте са већином других скриптова, те да ти скриптови веома често укључују неку врсту опсцености и да су у великој мери независни од језика (Raskin 1985: 333). И у новијим радовима он инсистира на томе да у хумористичким текстовима један тип скрипта аутоматски призива њему опониран, специфичан тип скрипта, наводећи као основне врсте антитетичких скриптова следеће: стварно – нестварно, нормално – абнормално, могуће – немогуће, добро – лоше, живот – смрт, не-секс – секс (пристойно – опсцено), новац – не-новац (богатство – сиромаштво), висок углед – низак углед (Raskin 1985: 113–114, 2017: 112). Салваторе Атардо критикује поменуте Раскинове закључке уз напомену да је мало вероватно да ће нека култура имати другачију листу базичних бинарних опозиција, као и да ова листа може произвести прилично другачију слику специфичнијих типова антитетичких односа у незападњачким културама (1994: 204). Још битније, Атардова критика односи се на Раскиново схватање опозиције у терминима класичних скупова, као релације на плану дихотомно – комплементарно, супротстављајући предлог да се опозиција треба схватити као градијентни феномен (1997: 399). Заправо анализе вицева преко SSTH обично и не инсистирају на „универзалним опозицијама” него на локалној антонимији која је одређена својствима и потребама конкретног дискурса, и у том смислу увођење извора знања (пре свега, параметра ситуације) у оквиру GVTH представља значајан помак у правцу спецификације датог проблема.

У новијој литератури о хумору виц који је вероватно највише експлоатисан јесте онај о докторовој жени, који је Раскин првобитно искористио да илуструје основне принципе своје теорије (1985a: 330–332; 1985b: 117–127). Виц преносимо у оригиналу, на енглеском језику, будући да се на српском језику моменат изненађења у вицу губи због тога што српски језик прави разлику између другог лица јединине и множине: „‘Is

---

<sup>291</sup> С тим у вези, сматрамо да рад Рахел Ђоре у вези са маркираношћу језичке информације (о чему ће бити речи у поглављу о другој генерацији когнитивних теорија хумора) адекватније (и методолошки доследније) решава проблем успостављања антитетичких односа у језичком исказу.

the doctor at home?’ the patient asked in his bronchial whisper. ‘No’ the doctor’s young and pretty wife whispered in reply. ‘Come on right in.’”<sup>292</sup> Према Раскиновом тумачењу, овај виц активира два основна скрипта, скрипт „доктор” и скрипт „љубавник”, која се међусобно укрштају, али су и један другом опонирана – љубавник докторове жене је заиста и његов пацијент, али скриптови „љубавник” и „доктор” нису међусобно компатибилни, односно, овакво укрштање је неочекивано. Како би донео одговарајуће закључке, односно разрешио инконгруенцију у вицу, реципијент мора да уочи сигнале (*окидаче*<sup>293</sup> подвучене у горе наведеном тексту) захваљујући којима ће препознати да иницијално активирани скрипт („доктор”), који се потенцира све до самог завршетка вица, није у потпуности компатибилан са целином текста, те да је потребно активирати други скрипт („љубавник”), који ће боље објаснити текст шале. Другим речима, реципијент ће испрва текст шале уоквирити скриптом „доктор” и разумети виц као причу о пацијенту који долази свом лекару ради неког здравственог (респираторног) проблема (лексема, односно скрипт „шапат, шапутање” компатибилна је са оба централна и међусобно опонирана скрипта у тексту и управо маскира праву ситуацију исказану вицем), али ће остати запитан пред окидачима „не” и „уђи”: зашто би докторова жена позвала пацијента свог мужа у кућу уколико овај није ту?<sup>294</sup> Ови дисјунктори терају реципијента да преиспита своју првобитну интерпретацију текста вица, као и да узме у обзир кратак опис докторове жене као релевантан, те ће у другом, *исправнијем* тумачењу текст разумети у *non-bona-fide* модусу комуникације, преко скрипта „љубавник” или „љубавници”. Стратегије вица су такве да намерно „одвлаче” реципијента на другу страну, прикривају право значење текста тако што манипулишу скриптовима који су међусобно некомпатибилни (преко опозиције која је везана за секс), али који су делимично или у целости компатибилни са текстом.

Као један од главних предности Раскиновог модела хумора Раскин и његови настављачи истичу то да модел нуди простор за формализацију критеријума за разликовање успешних и неуспешних шала. Осим што свака шала мора задовољавати обавезне и минималне критеријуме постулиране SSTH, успешне (и софистицираније)

---

<sup>292</sup> „ – Да ли је доктор код куће?, упита пацијент кроз свој бронхијални шапат. – Не, докторова млада и лепа жена одговори шапућући. – Уђи.”

<sup>293</sup> Појам окидача (енгл. *script-switch trigger*) компатибилан је са појмом дисјунктора у Гремасовој теорији изотопије – у питању су елементи текста који омогућавају прелаз тумачења са једног на други скрипт актуелизованим текстом (в. Raskin 1985: 332, Attardo 1994: 203). Према Раскину, два основна типа окидача јесу двосмисленост и контрадикција.

<sup>294</sup> Овај позив заправо представља нарушавање Грајсове максиме квантитета.

шале обично активирају сложене мреже скриптова, често се користећи алузијом.<sup>295</sup> Успешна шала најчешће укључује симултано преклапање више скриптова, често према одређеној хијерархији.<sup>296</sup> Успешност балансирања између маскирања неподударности и њене очигледности у тексту и, с тим у вези, сложеност уланчавања опозиција, такође утичу на квалитет шале. Општа теорија вербалног хумора управо је и развијена са циљем да понуди формална објашњења за разликовање квалитета шале у вези са хијерархијом конституитивних елемената унутар ње.<sup>297</sup>

У потоњим годинама Раскин је наставио рад на пољу семантике и, водећи се идејом да разумевање феномена хумора захтева разумевање како језик функционише у целиности<sup>298</sup>, он је наставио да даље развија своју теорију хумора. Овај рад резултовао је већ поменутом онтолошком семантиком (OST), која представља теорију, методологију и технологију (*Ontological Semantic Technology*, OST) за репрезентовање значења у природном језику, аутоматску транспозицију текста у форматиране репрезентације текст–значење (*Text–meaning representation* или TMR), као и даљу манипулацију TMR-ом. Онтолошка семантика почива на тзв. OST онтологији, „конструисаном моделу реалности, теорији света” (Raskin 2017: 113). У основи онтолошке семантике, и

---

<sup>295</sup> „У нешто компликованијим случајевима, готово на ивици софистициране врсте шале, један од два супротстављена сценарија не може се дати или призвати директно, већ ће бити присутан имплицитно. Један од начина да се имплицира скрипта је алузија на одређени елемент информације који је доступан говорнику и за који се претпоставља да је доступан и слушаоцу.” (Raskin 1985: 113). [„In somewhat more complicated cases, almost verging on the sophisticated kind of joke, one of the two opposed scripts can be not given or evoked directly but rather be present by implication. One way of implying a script is by allusion to a certain element of information which is available to the speaker and is supposed by him to be available to the hearer as well.”].

<sup>296</sup> Такав је случај са следећим вицом, у којем се преклапају три групе опонираних скрипта – пар скрипта рођење/живот после рођења; величина/бити познат; град/село: „‘Any big men born here?’ a tourist asked in a condescending voice. ‘No’ responded the native. ‘Best we can do is babies. Different in the city, I suppose.’”

<sup>297</sup> У вези са тим треба поменути и име мало познатог истраживача Ендрјуа Абдејлијана (Abdalian 2005), који је понудио додаток Раскиновој семантичкој теорији хумора у виду тзв. проширеног модела инконгруенције (*Extended incongruity model*), комбинујући Раскинов модел са моделом Томаса Шулца. Абдејлијан се, међутим, не позива и на општу теорију вербалног хумора нити његов, више дескриптиван, модел нуди формална решења датих проблема. Према овом аутору, једна шала ће бити окарактерисана као „боља” и „смешнија” уколико задовољава, поред Раскинових услова (постојање најмање два међусобно опонирана скрипта у тексту шале, која се мање или више поклапају са целином текста), још четири критеријума, критеријум очигледности, новине, природности и апстрактности. Критеријум очигледности јесте заправо проста адаптација Шулцовог модела на семантичку теорију хумора заснованог на појму скрипта: уколико је поента шале врло конгруентна са истакнутим, првим скриптом (односно, уколико је интерпретација путем овог скрипта преочигледна), слушалац ће шалу вероватније протумачити у складу са тим скриптом и хумора неће бити. Шала, дакле, мора одржавати добар баланс између првог и другог скрипта, на тај начин да опозиција између два значења буде и „природна”, спонтана, али и да нуди неку новину (другим речима, избор „окидача” и њихово позиционирање у тексту у великој мери условљава успешност шале). Критеријум апстрактности је најпроблематичнији, будући да се односи на тврдњу да ће шала бити смешнија уколико описује неку апстрактнију ситуацију, због тога што таква ситуација обезбеђује и дистанцу смејача према предмету шале.

<sup>298</sup> „Снажно верујемо у то да је право разумевање хумора могуће само преко обухватног разумевања текста.” [„We strongly believe that the real understanding of humor is possible only on top of complete and comprehensive understanding of text.”] (Raskin 2017: 119).

компјутерског програма који представља њену апликацију, налазе се Раскинове претпоставке из 1985. године: значење се у природном језику конструише захваљујући семантичкој мрежи, у оквиру које постоји огроман број веза између „виших” и „нижих” делова скрипата (филера и слотова), а положај тих делова у мрежи одређен је конкретном дискурсном ситуацијом, будући да је сама мрежа динамична и вишедимензионална. Онтологија или модел стварности OST-а представља „високо структурирани систем концепата којима су обухваћени процеси и објекти повезани преко неких особина у свим својим релевантним сложеним релацијама, све до оних мањих, који су одређени применом или разматрањима компутационе сложености” (Raskin 2017: 113).<sup>299</sup> Другим речима, оно што Раскин (1985) представља метафорички као гране са доминантним чворовима, код којих је значење аутоматски повезано са одговарајућим лексемама, у онтологији OST типа јесу коренски концепти који даље могу садржати огроман број „грана”, при чему су те „гране” међусобно повезане различитим типовима веза, према њима иманентним семантичко- синтаксичким својствима.

Горе поменути, основни и коренски концепти у OST онтологији могу бити догађаји, објекти и особине, а они су даље подељени, редом, на: менталне, физичке и друштвене догађаје; неопипљиве, менталне, физичке и друштвене објекте; атрибуте, онтолошке слотове (енгл. *ontology-slot*), релације. Ове „гране” или, да искористимо другу метафору, „фолдери”, даље садрже велики број нижих домена. Оно шта дату онтологију одваја од прости таксономије јесте то што су ови концептулни „чворови”, „гране” или „фајлови” међусобно повезани компликованом мрежом веза, веза које нису нужно везе типа АКО ЈЕ ТО... ОНДА ЈЕ ОВО јер урачунавају огроман број могућих особина које су повезане са једним ентитетом, укључујући ту и синтаксичке информације. Могућност компјутерске анализе текста преко TMR-а почива на могућности умрежавања лексема датих у тексту у виду концепата предвиђених OST-ом, и то према степенима вероватноће повезивања концепата, односно распону вредности за степене чланства (урачунатим према формули која почива на фази математици – в. Raskin & Taylor 2009). Тако ће OST лако моћи да препозна то да је реченица *Пас је појео мачку* вероватнија од реченице *Мачка је појела пса*, иако програм још увек није довољно развијен да може предвидети који ће скрипт бити пре активиран као компатибилна када

---

<sup>299</sup> „It is a highly structured system of concepts covering the processes and objects, linked by properties in all of their pertinent complex relations, to the grain size determined by an application or considerations of computational complexity.”

при анализи хумористичког текста компјутер наиђе на окидач за промену скрипта (Raskin 2017: 120). Када је, дакле, реч о онтолошкој семантичкој теорији хумора, њена главна хипотеза је истоветна главној хипотези првобитне Раскинове теорије хумора. С тим у вези може се констатовати да OSTH представља нешто проширену и развијенију верзију SSTH, верзију која је свакако формалнијег типа, и амбициознија у односу на Раскинове намере из осамдесетих година: ако желимо да разумемо хумор, морамо да разумемо како функционише језик, а да бисмо разумели језик, морамо разумети начин на који људи мисле и представљају знање:

Људима треба целокупно њихово знање о свету како би разумели језик. Хумор додаје нереалне ствари материјалној реалности. Како би анализирао и репрезентовао хумор, субјект овог процеса не сме пропустити нити један елемент. Изазов који семантика поставља је стога веома амбициозан, а то производи и страх од семантике. Антисемантичко прегалаштво заједнице која је у великој мери сачињена од не-лингвиста и, готово у потпуности, од не-семантичара, подстицана мањком знања и разумевања тога шта значење јесте, у већини је другачија: то је култура роботичких руку и покретних трака 1920-их, где чисто механичка емулација задовољава људску радњу. За многе је инжињерство управо то, а ово закида од оног шта компјутерска интелигенција заиста јесте: интелигенција не може и не сме бити емулирана механички. Когнитивна компутација која је у повоју то покушава да промени. OST представља напредну реализацију овог приступа; и OST и OSTH никада неће нешто што људи знају или чине видети као сувише компликовано да би се тиме бавили. (Raskin 2017: 120).<sup>300</sup>

Утицај и значај теорије хумора засноване на појму скрипта, као и теорија које су из ње произашли, тешко је проценити. Оно шта Раскинову теорију чини добром јесте њена усредсређеност на препознавање базичних семантичких механизма који производе хуморни ефекат и, у складу са тим, шира експлиаторна моћ исте. Сам Раскин инсистира на томе да основна хипотеза његове теорије још увек није изазвана на прави начин јер нико није пружио валидне контрапримере који би теорију оспорили (Raskin 2017: 112). И Раскин и Атардо су, појединачно и заједно, SSTH бранили и залажењем у поље филозофије науке, инсистирајући на томе да је SSTH (као и GTVH која је произашла из ње) добро заснована теорија јер задовољава следеће услове: она је адекватна (бави се свим релевантним елементима у оквиру предмета истраживања), ефективна (са одговарајућом методологијом која омогућава њену имплементацију),

---

<sup>300</sup> „Humans need the entire knowledge of the world to understand language. Humor adds unreal things to the material reality. To analyze and represent humor, the agent of this process cannot miss any element. The semantic challenge is, therefore, quite ambitious, and it induces fear of semantics. The anti-semantic zeal of the largely non-linguistic and pretty completely nonsemantic community is fed by the lack of knowledge and understanding of what meaning is, but a large part is different: it is the culture of the robotic arm at the 1920s' conveyor belt, where a purely mechanical emulation fulfills a human action. For many, this is what engineering is about, and this steals from the real notion of computer intelligence: intelligence cannot and should not be emulated mechanically. The nascent cognitive computing is attempting to change that. OST is an advanced realization of this approach and neither it nor OSTH will ever see anything that humans know or do too complicate to handle.”

конструктивна с обзиром на феномен који истражује, а такође је и формална (у смислу да је заснована на низу јасних логичких правила), компутабилна (у смислу тога да алгоритам који пружа може бити демонстриран одговарајућим примерима који одговарају предмету који теорија испитује), и експлицитна (у смислу да теорија разрађује све своје компоненте) (Raskin 2017: 113).

Са једноставношћу теорије, међутим, долазе и бројни проблеми, укључујући ту, пре свега, већ поменут недостатак формализације тезе о супротстављености скриптова. Осим тога, и сâм појам скрипта код Раскина је прилично нејасан, те би се могао заменити и неким општијим терминима попут „тумачење” или „податак” а да анализа даје исти резултат (Ritchie 2004: 72, нав. према Prodanović Stankić 2016: 95). „Sam autor (Raskin 1985: 117–128) ne navodi da li se svaki skript mora posmatrati kao prazno mesto ispunjeno leksemom, što podrazumeva mogućnost da se ta praznina popuni nekom drugom leksemom, ili, recimo, da li se skript obavezno vezuje samo za jednu leksemu.” (Prodanović Stankić 2016: 95). У Раскиновој анализи скрипт је понекад означен лексемом, а некад читавом синтагмом, те се концепт понекад може заменити и неким конвенционалнијим термином попут појма теме или мотива (Krikmann 2006: 33–34). Даље, нејасно је који су критеријуми према којима се утврђује близина информација унутар скрипта, као и између скрипата; зато из теорије изостаје и формализација комбинаторних правила за повезивање тих информација приликом процесуирања текста вица. С обзиром на то могуће је поставити питање: ако је све у нашем менталном лексикону скрипт, шта онда у нашој когницији није скрипт и који су критеријуми за детерминацију скрипта? Одличну критику овог аспекта Раскинове теорије дао је Арво Крикман (2006: 33), те ћемо у целости цитирати овај, премда дужи, навод:

Попут појмова концептуалног домена, схеме или менталног простора у когнитивној лингвистици, Раскинов концепт скрипта је такође само лабава и груба апроксимација онога шта се заиста дешава у људској свести на неуролошком нивоу. Раскинови скриптови су различитих врста и то према веома различитим аспектима. Асоцијативне везе између речи су различите густине, стога „семантичка дистанца” између различитих лексичких скрипата може бити схваћена као ближа или даља. Скриптови обједињују не само „директна” значења речи<sup>301</sup>, већ и семантичке информације које су претпостављене или изведене из лингвистичких јединица. Поред тога у виду скрипата у нашем памћењу ускладиштено не само лингвистичко, већ наводно и екстралингвистичко (енциклопедијско) знање. Даље, скриптови који обједињују ово нелингвистичко знање могу бити индивидуални, ограничани или општијег опсега. Постоје елементарни, неелементарни и метаскриптови, итд.<sup>302</sup>

<sup>301</sup> Крикман под овим подразумева денотативни домен једне лексеме.

<sup>302</sup> „Like notions of conceptual domain, schema and mental space in cognitive linguistics, Raskin’s concept of script is also merely a loose and coarse approximation of what actually happens in human consciousness at the neural level. Raskin’s scripts thereat are of various kinds in very various aspects. Associative connections

На крају, а у контексту нашег истраживања, важно је истаћи и то да SSTH не пружа адекватну апаратуру за анализу дужих хуморних текстова, будући да се превасходно везује за вербални хумор у вицевама (и то у њиховом писаном облику). Сви покушаји апликације дате теорије при анализи дужих хуморних наратива свде се на атомистичко манипулисање текстом – анализу појединачних шала у њему без узимања у обзир глобалних стратегија текста<sup>303</sup> – а с обзиром на то да претпоставља постојање идеалног колокутора/реципијента, ови приступи не урачунавају потенцијални утицај улоге читаоца на „граматику” шале.

### 3.6.2. ХОФСТАДЕРОВА СХВАТАЊА ХУМОРА: АНАЛОГИЈА И ХУМОР

Крајем седамдесетих година амерички когнитивиста Даглас Хофстадер (Hofstader) почиње сопствена истраживања о природи људске когниције, посебно се интересујући за аналогију као основ виших менталних процеса. Хофстадеров допринос когнитивним наукама огледа се, између осталог, и у тези о *спајању фрејмова*, односно претпоставци да креирање значења типично укључује мешање двају когнитивних оквира/сценарија, што за резултат има *хибридну ситуацију* (или *хибридни свет*) састављену од елемената сваког од оквира. Уколико сада начинимо анахронизам, могли бисмо рећи да Хофстадеров модел представља концептуалну мрежу састављену од три ментална простора, два когнитивна оквира или *света* и бленда или *хибридног света*.<sup>304</sup> Сам аутор каже да се свако стапање фрејмова може замислити као варијација која се на једну тему прави путем прилагођавања количине информација које долазе од појединачних фрејмова, те да се често дешава да постоји „неколико одвојених концептуалних димензија које могу бити вариране независно једна од друге, а о њима се може мислити као о ‘чворовима’ који се могу ‘увртати’” (Hofstader & Gabora 1989:

---

between words have different density, therefore the “semantic distance” between different word scripts can be conceived as closer or farther. Scripts encapsulate not only “direct” word meanings, but also semantic information presupposed by or inferred from linguistic units. Besides, not only linguistic, but also extralinguistic (encyclopaedic) knowledge is allegedly stored in our memory in the form of scripts. Further, scripts encapsulating this non-linguistic knowledge may be of individual, restricted or general scope. There exist elementary, non-elementary and metascripts, etc. (see pp. 134–139; cf. also Attardo 1994: 246 ff).”

<sup>303</sup> Имајући у виду недовољну детерминисаност когнитивног скрипта у Раскиновој теорији, и начини сегментације дужег текста могу бити врло произвољни.

<sup>304</sup> Спрам тога, аналогија укључује само два ментална простора.

424).<sup>305</sup> То указује на асиметричност бленда: процес спајања може се одиграти на фону једног когнитивног оквира, који у том случају има улогу „позадине”, док из другог оквира могу бити преузети само неки елементи, који, баш зато што су „уезени” у себи страни оквир, представљају „фигуру”. Управо овакав моменат алијенације елемената у оквиру амалгама може бити један од услова за производњу хумора, како убедљиво показују Хофстадер и Габора анализирајући низ карикатура заснованих на персонификацији (1989: 422–428). Други значајан моменат ове анализе односи се на препознавања механизма фигуре и позадине као значајног за феномен хумора.<sup>306</sup>

Поменути аутори такође успостављају везу између аналогije и хуморних амалгама, указујући на могућност да хумор може бити резултат намерне или случајне грешке у употреби аналогije.<sup>307</sup> Користећи се искуствима при развијању компјутерског софтвера *Coruscat*, који треба да покаже начин на који људи мисле кроз аналогije, аутори су уочили да многи вицеви могу бити „преведени” у апстрактне аналошке структуре. На пример, један од типичних проблема на које творци поменутог софтвера желе да одговоре је следећи: уколико се низ АБВ промени у АБГ, како се низ ИЈК може променити на исти начин? Типичан одговор ће бити ИЈЛ – будући да слово Г у азбуци долази после В, *логично* је да ће слово К у другом низу бити замењено словом које у азбуци непосредно следи после њега. Врло неуобичајен одговор дошао би од буквалног схватања проблема: низ ИЈК треба заменити низом АБГ. Овај одговор, између осталог, садржи и извесну дозу хумора; то имплицира став да хумор јесте резултат изненађења заснованог на некој „грешки у мишљењу”. С тим у вези подвлачимо то да „погрешна” аналогija представља не аналогiju (неки облик споја два ментална простора), већ хибридни свет/бленд, јер мора укључити у себе и ментални простор који садржи „исправну” аналогiju. Без овог потоњег нема ни хуморног ефекта – бленд се формира посредством замене фигуре, односно „исправне” аналогije, и позадине, тј. „погрешне” аналогije.

---

<sup>305</sup> „One can consider any frame blend as a theme upon which to make variations by adjusting the relative amounts of its component frames. Often, there are several distinct conceptual dimensions that can be varied independently, and these can be thought of as “knobs” that can be ‘twiddled’.”

<sup>306</sup> Текст на који се превасходно ослањамо у овом поглављу, аутора Хофстадера и Габора, представља извештај са радионице *Хумор и когниција*, одржаној 18. и 19. фебруара 1989. године при *Центру за истраживање концепата и когниције* (*Center for Research on Concept and Cognition*) на Универзитету Индијана. Извештај је објављен исте те године у часопису *International Journal of Humor Research*. При навођењу рада користимо пуну одредницу, али смо испоштовали то да се у самом тексту појединачне идеје приписују Хофстадеру, односно Габори.

<sup>307</sup> Наравно, грешка у употреби аналогije не мора увек имати хуморни ефекат, што значи да је потребно дефинисати додатне услове, попут постојања момента изненађења, увиђања грешке од стране колокутора и слично.



„Превод” горе наведене, апстрактне, аналогije на „језик” вица може бити следећи пример (Hofstader & Gabora 1989: 428–430):

Американац: Погледај како смо слободни у Америци – нико нас не спречава да протестујемо испред Беле куће и вичемо „Доле Реган”.

Рус: У Русији ми смо једнако слободни као и ви – нико нас не спречава да протестујемо испред Кремља и вичемо „Доле Реган”.

С тим у вези аутори отварају могућност разликовања добрих и лоших вицева (а горе наведени виц они оцењују као „лош” или недовољно смешан) на основу софистицираности апстрактне (аналогичке) структуре која је у њиховој основи.<sup>308</sup> Наравно, таква претпоставка захтева даље спецификације, јер остаје проблем везан за то на каквим су „лошим аналогijaма” засновани „добри” вицеви, и због чега су такве лоше аналогije смешне (Hofstader & Gabora 1989: 433–434). Осим тога, Хофстадер не искључује могућност да „исправне”, али сложеније аналогije (којима се постављају тежи проблеми) такође могу бити „преведене” у смешн(и)је вицеви јер тежина задатака које постављају поседује интринзички квалитет смешног.<sup>309</sup> Не подсећа ли ова теза на Кестлерово схватање хумора као креативног чина? Наравно, претпоставка о духовитости креативног (као резултата неке форме онеобичавања постојећег знања) подразумева, прво, прихватање идеје да је феномен смешног скаларна категорија, и, друго, да овај феномен у нашем лексичком универзуму јесте континуум који садржи појмове попут духовитог, вицкастог, необичног и сл.

На основу свих наведених опсервација, а у вези са могућношћу превођења апстрактних аналогija у конкретне хумористичке текстове, Хофстадер постулира тезу о постојању тзв. *ur*-шала (*ur-joke*)<sup>310</sup>, апстрактних схема на дубинским нивоима структуре вица односно хумористичког текста. Уколико је ова теза тачна, било би могуће поједноставити таксономије вицева (а можда и дужих хумористичких текстова),

<sup>308</sup> У питању су погрешне аналогije. Када би логички исправна аналогija између низова слова (ИЈК у ИЈЛ) била „преведена” у виц попут оног наведеног горе, он би, у складу са политичким приликама у САД-у и Совјетском Савезу с краја осамдесетих година прошлог века, гласио: „Американац: Погледај како смо слободни у Америци – нико нас не спречава да протестујемо испред Беле куће и вичемо ‘Доле Реган’”. Рус: У Русији ми смо једнако слободни као и ви – нико нас не спречава да протестујемо испред Кремља и вичемо ‘Доле Горбачев’.” Оваква формулација текста, наравно, не садржи у себи хумор и уопште не припада жанру вица.

<sup>309</sup> У вези са могућношћу да и „исправне” аналогije могу бити смешне Хофстадер наводи следећи случај: ако се АБВ мења у АБС, како на исти начин променити ОПР? Трећи низ слова указује на то да низ АБС није арбитражан, односно да је слово С присутно у датом низу због тога што оно у азбуци долази после слова Р, присутног у трећем низу. Онда када је овај закључак изведен, могуће је дати и одговор на питање, и то простом применом логике у вези са првим и другим низом (односно, мапирањем између првог и другог оквира): уколико у азбуци слово С следи после слова Р, а слово Г долази после В, онда трећи низ треба гласити ОПВ. Ову аналогiju могуће је превести и у виц, на пример: „Не пливамо у вашој ВЦ шољи – молимо вас да не уринирате у наш базен!”.

<sup>310</sup> Од немачког префикса *Ur* који се односи на порекло, односно везује за значења аутентичног, оригиналног, примордијалног, изворног.

сводећи их на ограничен број њихових дубинских структура и њихових могућих комбинација.<sup>311</sup> Овакво промишљање проблема хумора отвара могућност „превођења” вицева, тј. њиховог варирања с обзиром на основну структуру. Хофстадер је иначе издвојио неколико типова *ur*-шала: замене улога (засноване на аналогiji и замени фигуре и позадине, као у случајевима наведеним горе), „ситуације које су се умало десиле” („almost situations”)<sup>312</sup>, подривање себе<sup>313</sup>. Један од проблема везаних за ову тезу односи се на то да је у неким случајевима евидентно да два текста деле сличну/исту дубинску структуру, али је врло тешко ту структуру одредити. Вицеви доле могли би бити засновани на „замени улога”: конкретно, два теста о којима се говори у вицевама су обрнуто пропорционална – висок резултат у једном тестираном домену указује на низак резултат у другом домену, и обрнуто.

(1) A man in his fifties goes to the doctor and says, „Doc, I’ve got a problem. You see, when I was younger I always used to get erections that I couldn’t bend with my hand. Now though, I can bend every erection I get. What I want to know is, am I getting stronger or weaker? “

(2) God goes to the doctor and says, „Doc, I’ve got a problem. You see, I used to be able to make stones that were so heavy that I couldn’t lift them. But now I *can’t* make a stone that I can’t lift. The question is, am I getting more or less omnipotent?”

Међутим, не делује вероватно да ће овакав опис одговарати апстрактној когнитивној матрици на основу које се генерише и разуме хумор, што указује на мешање планова дубинске и површинске структуре и недостатак одговарајућег степена моларности при тумачењу феномена. Затим, поставља се питање степена хумора које два вица садрже (групи са којом су разговарали Хофстадер и Габора се други виц чинио

---

<sup>311</sup> Идеја о постојању *ur*-шале свакако је утицала на развој SSTH, односно настанак GVTH као његове варијанте (заправо, на аналогiju између Хофстадеровог појма *ur*-шале и Раскиновог појма логичког механизма указано је готово одмах – Hofstader & Gabora 1989: 437–438). Овај је развој, дакле, могуће пратити од Хофстадера, преко Атардове скице за вишестепену анализу вицева (такође с краја осамдесетих година), до GVTH почетком деведесетих.

Атардо је изнео тезу да сваки виц садржи врло апстрактни фрејм (тзв. схема вицева) који се на површинским нивоима структуре актуелизује попуњавањем контекстуално специфичним информацијама (Hofstader & Gabora 1989: 438–439). Појам схеме вицева одговара појму логичког механизма из GVTH.

<sup>312</sup> На овој матрици почива следећа анегдота коју наводе Хофстадер и Габора (1989: 433): „Лајен Габора се присећала како је, на путу кроз гробље, прошла поред надгробног споменика на којем је било угравирано име ‘Норма Џоен Бејкер’. – Вау – узвикнуо је Боб Френч – овде је замало сахрањена Мерлин Монро!” [„Liane Gabora recounted how, on her way through a cemetery, she passed a gravestone with the name ‘Norma Joan Baker’ engraved on it. ‘Wow,’ exclaimed Bob French, ‘Marilyn Monroe is almost buried there!’]. На истој матрици заснива се и друга анегдота коју наводе аутори (а за чије разумевање је неопходно знати да је Џон Ф. Кенеди за време Другог светског рата командовао америчким торпедним бродом PT 108): „Бил Луис, у то исто време студент Дагласа Хофстадера, једном је приметио: – Мој ујак је замало био председник Сједињених Држава! – Стварно? – неповерљиво је рекао Хофстадер. – Наравно – одговорио је Бил – био је капетан PT 108!” [„Bil Lewis, at the same time a student of Douglas Hofstadter, once remarked, ‘My uncle was almost President of the US!’ ‘Really?’ said Hofstadter incredulously. ‘Sure,’ replied Bil, ‘he was skipper of the PT 108!’”].

<sup>313</sup> Такав је случај са следећим исказима: „Рекао сам ти милион пута да не претерујеш”, „Од сутра престајем са одуговлачењем” (Hofstader & Gabora 1989: 433).

много смешнијим), што упућује и на могућност да у том погледу површинска структура (језички материјал који се „утискује” у основну матрицу и са њим повезани когнитивни оквири) игра одређену улогу. Међутим, зашто би онда виц који је везан за сексуалну тематику био мање смешан од вица у којем сексуална тематика изостаје, уколико се у хумору, а нарочито у жанру вица, често експлоатишу управо „табу” теме секса и сексуалности? То може имати везе са тим што је други виц уоквирен апсурдном ситуацијом (бог долази код доктора да тражи савет). Аутори указују на могућност да *ur*-шале нису смешне саме по себи, већ да нешто из површинске структуре („рухо” шале) мора ту структуру актуелизовати тј. претворити у духовиту. Према њиховом мишљењу, то указује на то да је основ за препознавања хумора заправо у откривању дубинске структуре у основи шале (Hofstadter & Gabora 1989: 436–437). И овом се закључку може приговорити неколико ствари: недостатак емпиријских доказа који ће потврдити постојање дубинске структуре; изостајање примера који ће показати да неке површинске структуре не актуелизују *ur*-шалу кроз смешан текст; у складу са претходним, сумњива методолошка вредност тезе о постојању *ur*-шале која може, али не мора бити реализована као смешна. Дату студију смо, међутим, навели, пре свега због тога она показује развој неких идеја у оквиру когнитивистике и нуди неке интересантне правце у промишљању феномена хумора. Са друге стране, чини нам се да је закључак Хофстадера и Габоре, да активација *ur*-шале не резултује аутоматски и хумором, већ да је потребно „заоденути” је у одговарајући језички материјал, добар прелаз између Раскинове семантичке теорије хумора и семантичко-прагматичке теорије хумора Раскина и Атарда, чији је приказ дат у следећем поглављу, а којом се износи теза да постоји скуп извора знања чије комбинације резултују хуморним ефектом.

### **3.6.3. ОПШТА ТЕОРИЈА ВЕРБАЛНОГ ХУМОРА: АТАРДО И РАСКИН**

Ревизија Раскинове оригиналне теорије хумора дошла је неколико година касније, у виду опште теорије вербалног хумора (енгл. *General Theory Of Verbal Humor* или, скраћено, GTVH) Салватора Атарда и Виктора Раскина (1991). Иако су основне претпоставке Раскинове семантичке теорије хумора у новој теорији задржане, она се више не може посматрати као чисто семантичка теорија зато што фокус ставља на

прагматичке аспекте производње и процесуирања хумористичког текста, методолошке подстицаје добијајући и из текстуалне лингвистике и из наратологије. Резултат овог проширења методолошке перспективе јесте увођење појма *извор знања* (енгл. *knowledge resources* или KR), којим се, поред услова раније препознатог у семантичкој теорији хумора заснованој на појму скрипта – опозиције између скриптова (SO) – обухвата још пет претпостављених аспеката хумористичког текста: логички механизми (LM), циљеви (енгл. *target* или, скраћено, TA), наративне стратегије (NS), језик (LA) и ситуације (SI).<sup>314</sup>

Придев „општа” упућивала је на чињеницу да је, за разлику од чисто семантичке SSTH, GTVH укључила фонолошке, морфолошке и друге информације (у оквиру језика као извора знања), организацију на нивоу текста (у оквиру наративне стратегије као извора знања), социолошке информације (у оквиру циља као извора знања), когнитивне информације (у оквиру логичког механизма као извора знања), итд. (Attardo 2017: 126).<sup>315</sup>

Пре него што дамо преглед појединачних извора знања у оквиру GTVH, важно је напоменути то да ова теорија претпоставља да су извори знања хијерархијски организовани: параметри који су у врху те хијерархије детерминишу параметре који су испод њих у смислу ограничавања или редуковања могућности реализације извора знања у конкретном тексту. Закључак о постојању поменуте хијерархије није, наравно, арбитраран, већ произлази из опсервације аутора да неки вицеви показују већу међусобну сличност, те да је та сличност јача уколико се разлика између њих може свести на разлике између параметара који су ниже на поменутој лествици. Разлика између два вица (или две верзије једног истог вица) биће минимална код парафразирања (уколико је разлика везана само за КР „језик”), нешто је већа уколико се текстови разликују у наративним стратегијама (то је, рецимо, очигледно у ситуацијама када исти виц исприча неко ко важи за доброг, односно лошег казивача вицева) или циљу (на пример, код „етничких вицева” који адресирају исте стереотипе везане за различите групације); уочљивија је онда када се ситуација у тексту вица промени, а најуочљивија је (тако да се и не може рећи да су два текста шале приближно слична) онда када се промене логички механизми у вицевицима, односно опозиција између

---

<sup>314</sup> Поједини коментатори ове теорије предлажу увођење нових извора знања (Canestrari 2010; Ruiz-Gurillo 2012; Tsakona – в. Attardo 2017: 138), али ови предлози нису прихваћени у широј заједници истраживача.

<sup>315</sup> „The adjective ‘general’ referred to the fact that, unlike the purely semantic SSTH, the GTVH incorporated phonological, morphological, etc. information (in the Language knowledge resource), text-level organization (in the Narrative Strategy knowledge resource), sociological information (in the Target knowledge resource), cognitive information (in the Logical Mechanism knowledge resource), etc.”

скрипата.<sup>316</sup> Хијерархија, дакле, изгледа овако, почев од најнижих параметара ка највишима: језик, наративне стратегије, циљ, ситуација, логички механизми, опозиција између скрипата. Дату хијерархију треба замислити као лествицу параметара различитих нивоа апстракције, где најапстрактнији нивои формирају „дубинску структуру” вица/хумористичког текста, на коју се надограђују остали, конкретнији параметри.<sup>317</sup> У првој верзији ове теорије, коју је осмислио Атардо (1989) именујући модел као „вишестепену анализу вицева” (енгл. *multiple-level analysis for jokes; five-level joke representation model*), направљена је дистинкција између тзв. *схеме вица*, дубинске структуре шале сачињене од опозиције између скрипата у SSTH и логичких механизма и њених актуелизација на површинском нивоу. Схема вица може се замислити као врло апстрактни когнитивни оквир који садржи неопходне и довољне услове за генерисање хумора, односно, опште услове о томе како слотови тог оквира могу бити попуњени (у питању су информације о актантама и њиховим основним карактеристикама). На следећем нивоу слотови фрејма се попуњавају конкретним информацијама, да би затим, у фази коју Атардо назива „реализацијом схеме вица” све те информације биле постављене у линеарни низ (што је битан услов при процесуирању вица, будући да се на тај начин производи изненађење) и лингвистички организоване (односно, језички формулисане), а крајњи продукт овог процеса јесте конкретан пример вица (енгл. *joke instance*) (Hofstadter & Gabora 1989: 438–439). Битно је напоменути то да Атардо није имао амбицију да осмисли психолошки реалан модел производње и разумевања вица, због чега и наглашава да је циљ његове анализе методолошки (Hofstadter & Gabora 1989: 439). Томе треба придодати и то да хипотеза о изворима знања, у оквиру GTVN, почива на претпоставци да је наш когнитивни апарат на неки начин дисконтинуиран, нефлуидан, односно да постоји огроман број когнитивних механизма који су специјализовани само за једну групу когнитивних појава, али играју малу или никакву улогу у већем броју неких других.

У наставку текста осврнућемо се на појединачне KR. Напомињемо да је у питању листа KR коју су предложили аутори теорије, али да је од тада начињено више

---

<sup>316</sup> Треба поменути још једну последицу ове новине у оквиру GTVN. Управо због тога што адресира проблем поређења двеју шала уводећи појам извора знања, Атардо сматра да је могуће применити GTVN на теорију превођења, јер преводац може да провери у којој мери је њен/његов превод близак оригиналу с обзиром на промене које су у превод унете у вези са хијерархијом извора знања (на пример, превод ће бити више удаљен од оригинала уколико су промењени логички механизми шале него уколико су промењене њене нарративне стратегије или циљ) (Attardo 2002 – према: Attardo 2017: 138).

<sup>317</sup> С тим у вези упућујемо на појам *ur-joke* Дагласа Хофстадера.

предлога да се у GTVН укључе нови извори знања.<sup>318</sup> Уз сваки извор знања биће дата и варијанта следећег вица, с обзиром на промену појединачног KR (све варијанте преузете од Attardo & Raskin 1991: 295): „Колико Пољака је потребно да се промени сијалица? Пет. Један да држи сијалицу и четири да окрећу сто на којем овај стоји.”<sup>319</sup>

**Језик** као извор знања садржи све фонолошке, морфолошке, лексичке, синтаксичке информације и податке везане стил (укључујући и информације о фреквентности појављивања ових језичких јединица) који су неопходни за вербализације шале, омогућавајући парафразирања и превођења исте. Овај извор знања такође је одговоран за позиционирање поенте вица: поента има улогу финалног оквира преко којег се функционално организују информације у тексту и на одговарајући начин дистрибуирају имплицитне информације текста. Избор речи у поенти вица притом може бити нарочито битан, будући да је неопходно да лингвистички елементи у овом делу вица буду двосмислени (на пример, преко паронимије, полисемије, синтаксичке двосмислености, итд.) и да повезују два опонирана значења текста – што значи да извор знања именован као опозиција између скрипата предетерминише природу језика као извора знања у поенти шале (не и у целокупној шали) (Attardo 2006: 23).<sup>320</sup> Обратити

---

<sup>318</sup> Један од најновијих таквих предлога јесте онај Вили Цаконе (Tsakona 2013), која адресира већ раније уочено ограничење GVTH, чињеницу да је у питању теорија говорника, али не и теорија публице. KR контекста (Context KR или CO KR) представља покушај увођења социокултуралних претпоставки имплицираних шалом, као и метапрагматичких стереотипа који омеђавају рецепцију исте – односно, улоге, идентитетске и идеолошке позиције које интерлокутори заузимају и специфичности дате дискурсне ситуације. CO KR може се подвести и под KR метазнања (енгл. Meta-Knowledge KR или META KR), што је предлог KR који је претходно изнела Карла Каненстари (Canenstari 2010), а којим би требало обухватити вербалне, невербалне и паравербалне сигнале везане за хумор (према Tsakona 2013: 28–29). Цакона анализира рекламу (из 2011. године) грчке компаније „Germanos” (компаније која продаје електронске уређаје, укључујући и мобилне телефоне), и то из позиције проширене GTVН, посебно се бавећи CO KR путем анализе политичких дебата, те дебата на интернету које је поменута реклама провоцирала. Циљ рекламе је био да обавести телевизијску публику у Грчкој о повољности коју је компанија нудила: корисницима се нудила могућност да врате телефон који су претходно купили, уз повраћај новца, уколико после одређеног времена употребе нису били задовољни производом. Ова погодност представљена је путем метафоре која је укључивала млади, тек венчани брачни пар: муж није био задовољан храном коју му је супруга припремила, због чега сања да може „вратити” жену њеној мајци, истовремено тражећи новац који је потрошио на супругу/са супругом у кратком периоду брачног живота. Коментаришући реакције публице на рекламу, Цакона примећује да су драстично другачије ставове заузели они појединци који су рекламу схватили буквално, као апотеозу шовинизма и сексизма, и они који су у њој видели фину критику патријархалних односа у грчком друштву. Наша критика Цакониног предлога превасходно се односи на то да се CO KR може подвести под тачку гледишта, као параметар који управља активацијом скрипта и њиховом структуром. Наравно, тачка гледишта у GTVН није препозната као посебан параметар, о чему је више говорио Грејам Ричи (2004).

<sup>319</sup> „How many Poles does it take to screw in a light bulb? Five. One to hold the light bulb and four to turn the table he’s standing on. (Freedman and Hofman 1980).”

<sup>320</sup> Са друге стране, положај овог извора знања на претпостављеној лествици извора знања налази се ниже, што значи да исти уопште не мора играти важну улогу у производњи хуморног ефекта. Како истиче Г. Броне (Brone 2008: 2058), неки случајеви хуморне употребе језика почивају на „кидању” устаљених веза у, на пример, идиомима; у тим случајевима језик мора заузети положај у горњем делу хијерархије извора знања.

пажњу на то да промена језичког материјала не мења умногоне горе наведени виц о Пољацима: „Број Пољака потребан да се замени сијалица? Пет – један да држи сијалицу а четири да окрећу сто.”<sup>321</sup>

**Наративна стратегија** као извор знања у вербалном хумору односи се на начин на који је текст организован у смислу дистрибуције његових делова и имплементације хумора: „Потребно је пет Пољака да се замени сијалица: један да држи сијалицу и четири да окрећу сто на којем овај стоји.”<sup>322</sup> Конкретно, овај се KR односи на форму хумористичког текста, позицију хумористичке поенте у тексту, разлике између хумористичких поенти које јесу или нису на крају текста, дистрибуцију хумора дуж *текстуалног вектора*, улогу наратива у конверзацији, типологију хумористичких текстова с обзиром на присуство или одсуство наративних сегмената у њему, као и присуства централног смешног конфликта („the presence of a humorous central complication”) (Attardo 2017: 130). Јасно је да је назив „наративна стратегија”, којим се желе обухватити сви горе наведени, разнолики феномени, погрешан, што признаје и сам Атардо: „У том смислу, термин ‘наративна’ стратегија је била погрешан назив, будући да се тиме могао одати утисак да GTVН покушава да се носи са проблемима који припадају домену наратологије, који су углавном изван поља интересовања ове теорије” – 2017: 130.<sup>323</sup> Адекватнији назив би онда могао бити „текстуална стратегија”, нарочито због тога што аутори инсистирају на томе да неки текстови који садрже хумористички елемент у себи не спадају у домен наративних текстова. Оно шта је приметно јесте то да аутори, нажалост, не познају довољно наратолошку теорију, што је јасно и из следећег навода, где је наратив схваћен искључиво у традиционалном смислу, као текст у којем се приповеда:

Једно од питања односи се на то да ли су сви вицеви наративи. Attardo и Chabanne (1992) благо имплицирају позитиван одговор, али истраживање овог проблема је тек у зачетку. Међутим, ова тврдња не треба бити протумачена као тврдња да је сав хумор наративан. Сигурно постоје драматски (стога, не-наративни, према одређеним дефиницијама) хумор и очигледно постоји доста визуелног хумора (на пример, карикатуре) који није очигледно наративан (у смислу да се њима не „приповеда прича”, што не значи да се не може парафразирати као исти). (Attardo 2006: 23).<sup>324</sup>

---

<sup>321</sup> „The number of Polacks needed to screw in a light bulb? Five — one holds the bulb and four turn the table (see Clements 1969: 22).”

<sup>322</sup> „It takes five Poles to screw in a light bulb: one to hold the light bulb and four to turn the table he’s standing on.”

<sup>323</sup> „In this respect, the term ‘narrative’ strategy was a misnomer, as it might have given the impression that the GTVН was trying to handle narratological concerns, which are mostly beyond its scope.”

<sup>324</sup> „An issue is whether all jokes are narratives. Attardo and Chabanne (1992) weakly imply a positive answer, but research on this issue is just beginning. However, this claim should not be construed to claim that all humor is narrative. There surely exists dramatic (hence, non-narrative, under certain definitions) humor and obviously

У тексту који је објављен деценију касније (Attardo 2017: 130) Атардо напомиње да анализе вербалног хумора посредством GTVN треба да узму у обзир и постулате произашле из „наративног заокрета”, али не елаборира даље ову тему.

**Циљ** као извор знања односи се на оно на шта је шала усмерена – овај извор знања садржи информације о циљаној, идеалној и претпостављеној публици, публици са одговарајућим знањима и претпоставкама. Оно што је значајно јесте то да аутори дозвољавају нулту вредност за овај параметар хумористичког текста, у смислу да неагресивне шале имају најнедиференциранију претпостављену и идеалну публику, док агресивне шале (које су и најчешће – Attardo 2017: 131) захтевају спецификацију њеног знања. У следећој варијанти горњег вица хумор је усмерен не на Пољаке као етничку групу, већ на Ирце, али се и њима приписују иста негативна особина: „Колико Ираца је потребно да се промени сијалица? Пет. Један да држи сијалицу и четири да окрећу сто на којем овај стоји.”<sup>325</sup>

**Ситуација** као извор знања јесте предмет шале: објекти, учесници, средства, активности које она обухвата, односно глобални макроскрипт који обухвата позадину у коју су смештени догађаји обухваћени шалом (Attardo 1994: 225, Attardo 2017: 131). Аутори дају следећу варијацију горе наведеног вица с обзиром на промену параметра ситуације: „Колико Пољака је потребно да се оперу кола? Два. Један да држи сунђер а други да помера кола напред–назад.”<sup>326</sup> Треба напоменути и то да овај аспект хуморног текста није специфичан само за хумористичку групу текстова, али пре Атарда и Раскина често није ни посебно разматран (Attardo 2006: 24). У вези са тим можемо се вратити расправи о наративности шале – уколико свака шала мора обухватити неку ситуацију (в. Attardo 1994: 225), макар и у рудиментарном облику, да ли то значи да свака шала имплицира неки, макар рудиментирани, наратив? Уколико се свака шала може уоквирити неким скриптом као макронаративом, да ли то значи да је свака шала наративна по природи?

**Логички механизам** односи се на начин на који су два скрипта у шали доведена у везу, односно којим је тачно средствима остварена „локална логика шале”, инконгруенција и разрешење опозиције између скрипата, тј. њихова компатибилност са

---

there are lots of visual humor (e.g., cartoons) which are not obviously narrative (in the sense that it does not ‘tell a story’, which is not to say that it cannot be paraphrased as one).”

<sup>325</sup> „How many Irishmen does it take to screw in a light bulb? Five. One to hold the light bulb and four to turn the table he’s standing on (see Raskin 1985: 176).”

<sup>326</sup> „How many Poles does it take to wash a car? Two. One to hold the sponge and one to move the car back and forth (see Clements 1969: 22).”



целином текста.<sup>327</sup> У следећој варијанти горе наведеног, оригиналног вица, који почива на LM замене фигуре и позадине, овај механизам се не експлоатише. Иако је аномалија присутна, она поприма другачији, нонсенс облик, због тога што јунаци вица сијалицу третирају као шраф: „Колико Пољака је потребно да се зашрафи (замени) сијалица? Пет. Један да држи сијалицу а пет да траже одговарајући шрафцигер.”<sup>328</sup>

Логички механизам је најпроблематичнији аспект опште теорије вербалног хумора, толико да се и сами аутори теорије разилазе у схватању значења и значаја истог. Наиме, у истраживању које је експериментално требало да провери ваљаност GVTH (Ruch et al. 1993), односно, претпоставку о хијерархији извора знања, једино параметри везани за логичке механизме нису показивали вредности предвиђене теоријом (Attardo 2001: 25). Последица тога била је таква да је и сам Виктор Раскин (1995) довео у питање валидност овог извора знања. Са друге стране, Салваторе Атардо остаје при свом првобитном схватању, оправдавајући то двама разлозима: поменути експеримент је подразумевао линеарни раст степена разлике између извора знања, што је неосновано јер процесуирање не може бити исто за различите KR, иако је такво упрошћавање разумљиво (експерименти се морају упростити да би се резултати могли квантификовати); експеримент није у потпуности оспорио идеју о постојању LM, већ само његово понашање према параметру ситуације (у свим осталим случајевима овај се KR понаша онако како је теорија предвидела). На крају, у каснијем додатку теорији Атардо позиционира GVTH у парадигму теорија разрешења неподударности, изједначавајући опозицију скриптова са инконгруенцијом и логичке механизме са разрешењем инконгруенције<sup>329</sup>, и посебно подвлачи то да LM није механизам који омогућава разрешење (јер су механизми статичне компонентне текста), већ да је у питању само разрешење (Attardo 1997, 2001: 25, 2017: 133). У том контексту, будући да не захтевају сви хуморни текстови разрешење инконгруенције, LM може бити факултативни KR (баш као и ТА). Атардов даљи рад на развијању GVTH иде у два правца. Први правац ауторовог истраживања, карактеристичан за његов рад почетком

---

<sup>327</sup> „LM се могу дефинисати као шематизовани (абдуктивни) инференцијални обрасци који обезбеђују локалну резолуцију инконгруентности.” (Brône 2008: 2039). [„LMs can be defined as schematized (abductive) inferential patterns that provide a local resolution of an incongruity.”]. Под абдукцијом овде се мисли на силогизам који почива на вероватности (а не истинитости) другог суда, због чега и закључак не може бити истинит, него (само) вероватан.

<sup>328</sup> „How many Poles does it take to screw in a light bulb? Five. One to hold the light bulb and four to look for the right screwdriver.”

<sup>329</sup> У датој студији Атардо објашњава да је разлог због којег су он и Раскин изабрали термин логички механизам тај што се појава на коју се овај појам односи у доступној литератури махом третира као одступање од „нормалне” логике (1997: 408).

21. века, односи се на формирање детаљног пописа могућих врста логичких механизма. Други се правац односи на формализацију описа LM, уз приближавање теорије савременим психолошким и когнитивнолингвистичким приступима. По нашем мишљењу, овај правац Атардовог рада потврђује његову преданост и искреност научног прегнућа – чини се да је само питање када ће и Атардо престати да буде главни апологета GVTH. Управо когнитивисти који су у овом истраживању означени као истраживачи друге генерације могу понудити нове перспективе којима се може избећи проблем западања у структуралистичку замку претераног уситњавања теорије, што и јесте случај са Атардовим прегнућима у вези са описивањем и пописивањем свих могућих LM.

Атардо и сарадници (Attardo et al. 2002) начинили су покушај да опишу логичке механизме у формалним, или бар полуформалним, терминима, служећи се теоријом скупова и теоријом графова. Резултат је, по речима самих аутора, делимичан, али је сам покушај значајан због тога што представља један од ретких примера формализације опште теорије вербалног хумора (2002: 4). Покушаји формалних приказа логичких механизма наилазе на тешкоће превасходно због тога што се њима треба обухватити велики број феномена који су на различитим нивоима апстракције. Ови нивои апстракције односе се на, упрошћено речено, површинску структуру текста (односно реализацију једног логичког механизма путем фонолошких, морфолошких, лексичких, синтаксичких средстава, уз или без учешћа контекста) и на дубинску структуру, која препознаје мањи број логичких механизма општије структуре и функције. Међутим, ови планови се мешају те се добија прилично велики број разнорозних логичких механизма (чак њих двадесет и шест): јукстапозиционирање, грешке у мишљењу, лажне аналогije, реченице са лажним трагом/навођење на погрешан траг (*garden-path phenomena*), замена фигуре и позадине, хијазми, замене улога, празни преокрети (енгл. *vacuous reversal*), ситуације које су се замало десиле (енгл. *almost situations*), последице закључивања, случајности, претеривања, метахумор, аналогije, закључивање на основу нетачних премиса, паралелизми, игнорисање очигледног, ограничење поља (енгл. *field restriction*), зачарани круг, мапирање моћи, потцењивање себе, испуштање веза, имплицитни паралелизми, кратилизам, референцијална двосмисленост; ова листа није коначна (Attardo 2001: 25–27, 2017: 133).<sup>330</sup> Како аутори признају, њихови покушаји

---

<sup>330</sup> Г. Броне (2008: 2039) указује на то да се GVTH систематично не бави проблемом тачке гледишта, иако уврштава, као логичке механизме, очигледне грешке и погрешна закључивања (који су повезани са

таксономичног разграничења наведених појмова представљају тек иницијалну фазу рада на овом проблему; истина је да је у овом тренутку нејасно због чега би њихова таксономија била прихватљивија од таксономија које нуде неки други теоретичари хумора (на пример, В. Проп), чак иако се као непобитна прихвати главна хипотеза SSTH (в. нпр. Paolillo 1998). Атардо чак истиче да ова листа никада није била замишљена као коначна него само као подстицај за даља истраживања на ту тему, те да је то случај и са другим KR (2017: 126–127).

Варијанта горњег вица с обзиром на промењену **опозицију између скрипата** као извора знања може бити следећа: „Колико Пољака је потребно да се замени сијалица? Пет. Један да се изује, попне на сто и замени сијалицу, и пет да прскају освеживачем ваздуха да би убили мирис његових ногу.”<sup>331</sup> Овде не постоји опозиција између начина на који треба и не треба мењати сијалицу (те се стога и не таргетира глупост Пољака), већ између атрибута прљав – чист (те се таргетирају Пољаци као народ који не брине нарочито о хигијени).

У оквиру GTVN о опозицији између скрипата као извору знања није расправљано шире него у оквиру SSTH; Атардо само напомиње да је, уз логичке механизме, ово најапстрактнији појам у оквиру теорије јер може бити реализован на различите начине у тексту (у складу, опет, са локалном логиком шале)<sup>332</sup>, те да је грешка многих истраживача у томе што прво покушавају да идентификују веома апстрактну опозицију између скрипата пре него што идентификују опозицију између скрипата специфичну за један конкретан текст (Attardo 2017: 133). Речју, GTVN даље развија SSTH, али чини се да „омањује” код истих аспеката везаних за феномен хумора: онда када треба да да генеричку, формалну дефиницију појмова инконгруентности, опозиције и некомпатибилности између скрипата прибегава описним, елиптичним дефиницијама истих. Ипак, два су напретка остварена у овом погледу у односу на Раскинову теорију, а тичу се, прво, формализације опозиције између скрипата као мапирања чија је функција логички механизам, и, друго, постулата о постојању *средишњег нивоа апстракције* (Di Maio 2000 – необјављена дисертација; затим преузето у: Attardo et al. 2002). Оба правца истраживања отварају могућност

---

тачком гледишта). Са друге стране, ова два ЛМ такође се могу одредити као супрапојмови, односно могу бити средишњи за одређење логичког механизма уопште.

<sup>331</sup> „How many Poles does it take to screw in a light bulb? Five. One to take his shoes off, get on the table, and screw in the light bulb, and four to wave the air deodorants to kill his foot odor.”

<sup>332</sup> „[...] виц мора пружити логично или псеудологично оправдање/објашњење апсурдности или иреалности коју узима као истиниту” (Attardo & Raskin 1991: 307). [„a joke must provide a logical or pseudological justification of the absurdity or irreality it postulates”].

редуковања броја извора знања и броја логичких механизма, односно могућност преформулисања теорије према когнитивним механизмима конструкције.

Када је реч о већ поменутом средишњем нивоу апстракције, Ди Маио постулира тезу да вербални хумор веома често активира, без експликације у тексту, додатне скриптове, који служе као медијатор између онога шта би била најапстрактнија опозиција између скриптова (у оквиру дубинске структуре?) и оне опозиције актуелизоване текстом, помажући реципијенту да на успешан начин оствари ланац закључивања између та два.

Да сумирамо, сваки хумористички текст даје (опримерује) једну веома апстрактну Опозицију између скрипата у виду веома конкретне, текстуално специфичне, опозиције, што ће генерално гледано захтевати да најмање један од скрипата који је члан опозиције буде експлицитно наведен у тексту, док ће други бити наведен или директно или ће бар бити лако да му се приступи путем закључивања/абдукције на основу текста. (Attardo 2017: 134).<sup>333</sup>

Уколико се апстрактна опозиција између скрипата и средишњи ниво апстракције схвате као механизам замене фигуре и позадине, онда се отвара пут прилагођавања GTVN чисто модалним когнитивнолингвистичким теоријама. Ово ће бити предмет наредног поглавља овог истраживања.

Ради давања потпунијег приказа GTVN, неизоставно је да укажемо и на постулате Атардове студије из 1997. године, тексту *The Semantic Foundations of Cognitive Theories of Humor* (Семантичке основе когнитивних теорија хумора). Као што је већ раније поменуто, овим текстом Атардо покушава да умањи јаз између GTVN и теорија разрешења инконгруенције, али и да отвори теорију према новијим когнитивистичким приступима и моделима. Сам наслов текста указује на то да његов аутор изокреће уобичајену перспективу у смислу да семантику поставља као надређену когнитивним теоријама хумора, односно, теоријама инконгруенције<sup>334</sup>, због тога што инконгруенција јесте перцепција разлике, а разлика је семантички концепт још од Фернанда де Сосира (Attardo 1997: 414–415). Првенство једне или друге дисциплине чини се да је од мање важности; Атардо је на овој расправи морао инсистирати због тога што се претходно Раскин оградио од модела разрешења инконгруенције. И у каснијим годинама њих двојица бавили су се овим потенцијалним парадоксом у GTVN,

---

<sup>333</sup> „Summing up, each humorous text will instantiate one very abstract Script Opposition in a very concrete text-specific opposition, which will generally require at least one of the scripts in the opposition to be explicitly stated in the text and the other to be directly or at least easily retrievable inferentially/abductively from the text.”

<sup>334</sup> У датом су тексту ове теорије одређене као когнитивне јер се ослањају на конструкте као што су изненађење и концепт; у том смислу и Кантово и Шопенхауерово схватање хумора јесте когнитивистичко. Стога Атардо наглашава да је GTVN чисто когнитивна теорија (1997: 414).

подвлачећи да је испрва било неопходно изградити GTVN и SSTH као аутономне лингвистичке моделе хумора и ослободити се баласта психолошких теорија хумора; то не значи да дати модели не припадају широј парадигми разрешења неподударности у шали, већ да семантички концепт опозиције има логички примат, односно представља темељ психолошких теорија хумора (Attardo & Raskin 2017: 54–55). У том је смислу Атардов (1997) предлог да се базични појмови у оквиру GTVN, опозиција између скриптова и логички механизам, изједначе са појмовима инконгруенције и разрешења инконгруенције, треба схватити као покушај да се GTVN прикаже као целовита и свеобухватна теорија хумора. Атардова студија за нас је значајна из другог разлога: у њој је GTVN први пут експлицитно уврштен у когнитивне теорије и начињен је предлог да се опозиција између скриптова/инконгруенција реформулише у терминима приступачности (енгл. *accessibility* – De Palma & Weiner 1990, 1992; Weiner & De Palma 1993; Weiner 1996) и информативности/маркираности (Giora 1988, 1991). Атардо заправо изједначава приступачност са маркираношћу, али се опредељује за први појам као неутралнији/конотативно сиромашнији. У сваком случају, овом је реформулацијом опозиција између скриптова сведена на релацију између више и мање приступачног скрипта или неутралног и специфичног (маркираног) контекста, што изнова подвлачи важност линерарног карактера процесуирања хуморног стимулуса – темпорално први скрипт се намеће као интерпретативни оквир и формира рецепијентова очекивања<sup>335</sup>, а други је скрипт мање приступачан и високо информативан. Управо зато Атардо инсистира на томе да је GTVN третапни модел који у себе инкорпорира Салсов двофазни модел разрешења инконгруенције, али наглашава присуство хронолошки прве компоненте, припреме/поставке шале или њеног иницијалног оквира (енгл. *setup*). Овај елемент није смешан сам по себи те зато и није посебно наглашаван у појединачним теоријама хумора, али је важно истаћи његову улогу у „постављању нормe” при рецепцији шале. То не значи да тај елемент мора бити увек текстуално експлициран – сам контекст може играти улогу интерпретативног *non-bona-fide* оквира („the setup phase of the model need not be textually realized, but may present itself as purely contextual” – Attardo 1997: 412).<sup>336</sup> Иако преклапање скриптова подразумева свест о постојању два скрипта, што код рецепције шале често није случај, Атардо предлаже да

---

<sup>335</sup> С тим у вези Атардо говори о *паралелизму* као закону инерције због којег имамо тенденцију да наставимо са промишљањем у оквиру иницијално активираних фрејма, било да је у питању семантички, синтаксички или прагматички ниво организације дискурса у питању (1997: 401).

<sup>336</sup> Одређене друштвене ситуације нормализују учесталост вицева, шала, доскочица; такве ситуације задају прагматички (*non-bona-fide*) оквир, тако да се виц, шала, доскочица тумачи као израз хумора, а не, на пример, акт агресије.

се припрема шале изједначи са преклапањем скриптова јер такво преклапање логички претходи утврђивању опозиције између њих, баш као што и припрема шале логички претходи инконгруенцији. Дату варијанту GTVН, где је посебно наглашена важност почетног оквира шале, Атардо назива SIR моделом (*setup – incongruity – resolution*).

Атардо је 2001. године објавио студију *Хумористички текстови: семантичка и прагматичка анализа* (*Humorous Texts: A semantic and pragmatic analysis*) у којој проширује GTVН, показујући могућност њене примене на све текстове хумористичког типа без обзира на њихову дужину. Аутор се фокусира на духовите опаске или „векторе” (поенте шале које су у краћим шалама, пре свега у вицевама, позициониране на крају текста) и њихову дистрибуцију дуж „текстуалног вектора”, посебно обрађујући пажњу на облике понављања тих духовитих опаски и грађење веза између њих. Овакав методолошки приступ претпоставља динамичност скрипата који се у тексту препознају и у том смислу Атардо се приближава когнитивистичким теоријама новије генерације заснованим на теорији менталних простора, уводећи у GTVН концепт „репрезентације текстуалног света” (*Text World Representation*), експлицитно моделованог преко менталних простора. Детаљније ћемо се Атардовом студијом бавити у поглављу које се односи на примену когнитивних теорија хумора на дуже текстове.

## 4. КОГНИТИВНЕ ТЕОРИЈЕ ХУМОРА ДРУГЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ

### 4.1. УВОД

У оквиру приступа хумору прве генерације когнитивиста издвајамо, као нарочито важне, следеће закључке: хумор захтева посебан, *non-bona-fide*, оквир разумевања; хумор захтева активацију најмање два когнитивна оквира који на неки начин морају бити некомпатибилни; хуморна инконгруенција је повезана са изненађењем произведеним на семантичкој и/или прагматичкој равни; како би произвела хуморни ефекат, инконгруенција мора бити у потпуности или делимично решена; да би ефекат изненађења постојао, неопходно је да постоји делимично преклапање између активираних когнитивних оквира, из чега се даље може претпоставити да се процесуирање информација хуморног типа одвија линеарно и секвенцијално. Посебно подвлачимо то да питање некомпатибилности двају когнитивних оквира није адекватно решено у поменутих теоријама јер се некомпатибилност дефинише за ограничен број случајева хумора и/или преко разнородних феномена. Проблем мешања предмета различитих нивоа општости при концептуализацији хуморне инконгруенције делимично долази отуда што се људски когнитивни апарат сагледава кроз амодалну перспективу. У овом поглављу биће представљени они истраживачки приступи који хумор промишљају холистички и модално, као посебне случајеве употребе општих когнитивних механизма конструкције, а у складу са претпоставком да је когнитивни апарат флексибилан, а не скуп уско специјализованих и релативно аутономних функција.

Иако SSTH и GTVN јесу мултидимензионалне когнитивистичке теорије хумора које нагињу модалности (показујући испреплетеност уско језичких, друштвених, личних знања и компетенција), оне су још увек оптерећене баластом чомскијанског схватања језика. На то указује хијерархизација посебних извора знања у оквиру GTVN,

без даљег разматрања облика интеракција између њих (Brône & Feysaerts 2003: 10)<sup>337</sup>, а нарочито претпоставка постојања логичког механизма као аутономне когнитивне операције која води процес разрешења неподударности у шали, око којег су организоване обе теорије. Г. Ричи истиче да се преко концепта логичког механизма нужно имплицира дистинкција између нормалне и хуморне употребе језика, као и нормалне и „абнормалне” логике (в. више у: G. Ritchie 2006, 2014). Још једна критика која се може упутити у овом смеру односи се на то да врло опсежан инвентар логичких механизма није својствен само хуморним наративима (и наративима уопште); на истом трагу је и критика да реципијент неће препознати као смешне све наративе који у себи садрже преклапајуће и међусобно опониране когнитивне оквире.

Са друге стране, истраживања С. Атарда у последње две деценије назначавaju и његов покушај проширења GTVN, и посебно отварање ка савременим достигнућима когнитивних наука. У том смислу нарочито је значајна ауторова опаска да мапирања често служе као механизми повезивања елемената који припадају различитим скриптовима (Attardo 2002: 29). Когнитивистички приступи које ћемо приказати у наставку настоје да основне појмове SSTH и GTVN, као и других претходно изложених теорија, преведу тј. разумеју кроз призму базичних менталних принципа и механизма конструкције, утемељујући такав поступак у чињеници да су ти механизми и принципи вишеструко испитивани у психолошким, неуролошким и лингвистичким емпиријским истраживањима (те да се њихова психолошка стварност може претпоставити са већом вероватноћом, бар у односу на појмове којима се служе претходно поменуте теорије). Иако ниједан од ширих истраживачких програма које ћемо приказати у наставку нису уско специјализовани за хумор, овде прихватамо хипотезу Г. Брона и К. Фејартса да непрототипична или маркирана употреба когнитивних операција конструкције може произвести хуморне ефекте и да то обично и чини (2003; 2004: 364). Оваква перспектива обезбеђује и обједињено посматрање инконгруенције и њеног разрешења, где је неподударност схваћена као енкодирање когнитивног механизма на начин који није прототипичан, аутоматски или немаркиран, а разрешење као отпакивање истог тог механизма (Brône & Feysaerts 2004: 363).<sup>338</sup> Ово схватање почива на овде више пута

---

<sup>337</sup> Из тог разлога анализе хумористичких текстова преко GTVN често јесу само пописивања појединачних KR за дати текст, тј. уклапање текста у већ утврђене теоријско-методолошке обрасце.

<sup>338</sup> „Разрешење инконгруенције, према овом виђењу, дешава се када случалац/читалац успе да отпакује маркирану когнитивну структуру, тј. када он или она препозна когнитивни механизам који је у основи хуморног стимулуса и мотивише (и стога: разрешава) оно што на први поглед делује инконгруентно. Овакво схватање наглашава то да су инконгруенција и њено разрешење просто два виђења исте когнитивне операције конструкције [...]”. [„The resolution of the incongruity, on this account, is established



истицаној претпоставци да је природа наших концепата одређена начином на који их енкодирамо. Предност датог приступа огледа се, дакле, у методолошкој једнообразности, при чему се не умножава број ентитета којима се оперише (не уводе се елементи попут логичког механизма), већ само нове функције које ти ентитети могу имати. На крају, овакво решење не одступа од књижевнометодолошких парадигми 20. века које су повезане са појмом дефамилијаризације, што је за главни циљ нашег истраживања од посебне важности, будући да наши закључци неће бити у радикалном дисконтинуитету са овде изабраним књижевним теоријама и методолошким парадигмама 20. века.

У досадашњој литератури потоњег типа истраживана је маркирана (и хумористичка) употреба следећих когнитивних механизма: метонимије, метафоре, категоризације или уоквиравања, фигуре и позадине; такође је узимана у разматрање улога тачке гледишта при креирању хуморних структура. Будући да терминологија делимично варира од аутора до аутора, покушаћемо да је уједначимо према типологији когнитивних механизма конструкције Крофта и Круза (2004), а у појединим ћемо случајевима посебно назначити варирања у терминолошком означавању, посебно ако она са собом носе и оштрија теоријска разилажења. На пример, метафору ћемо овде схватити у најширем смислу, као вид мапирања између двају или више менталних простора, што значи да ћемо под овим појмом подразумевати појмовну метафору и друге процесе појмовног сажимања, укључујући ту и процес замене оквира. Даље, замена фигуре и позадине само је условно обрађена у оквиру посебног поглавља, јер се овај процес може узети као темељни принцип хумора схваћеног као маркирана употреба когнитивних механизма конструкције, тј. као општи случај маркиране информативности. На крају, сви аутори које смо уврстили у преглед за централни узимају појам когнитивног оквира, користећи га као минималну когнитивну јединицу организације знања у дугорочној меморији. Овакво полазиште повлачи за собом претпоставке (које нису у опречности са претпоставкама прве генерације когнитивиста) да је хуморни стимулус асиметрично структуриран будући резултат поигравања са постојећим, релативно стабилним и схематизованим, концептима и очекивањима везаним за њих, да ово поигравање мора бити делимично маскирано како би његово препознавање и разрешавање било везано за изненадни обрт и како би изискивало

---

when a hearer/reader manages to unpack the marked construal, i.e. when he or she recognizes the cognitive mechanisms underlying the humor stimulus and motivates (hence: resolves) what is incongruous at first sight. This view emphasizes that incongruity and its resolution are merely perspectives of the same cognitive construal”].

извесну (ни превелику ни премалу) количину когнитивног напора при процесуирању хуморног стимулуса, као и да се хумором илуструје извесна доза креативности тј. способности да се барата дистанцом између очекиваног и познатог и мање познатог и неочекиваног. У простору који садржи овакву дистанцу треба истраживати и проблем разрешења инконгруенције у шали (да ли оно мора бити потпуно, делимично или га не мора увек бити), као и могућност скалирања хуморног ефекта. Оваква поставка, међутим, није бинарног типа. Наши концепти нису увек инхерентно супротни једни другима, а чак и да јесу, антонимија не имплицира увек хумор. Квантификација поменуте дистанце се у овом тренутку чини немогућом и, још битније, сувише поједностављујућом. Хуморна инконгруенција увек подразумева и однос сличности – понекад је тај однос остварен морфолошки (нпр. преко хомонимије у вербалним шалама) или граматички, а понекад шала може креирати оквир који подразумева успостављање појмовних аналогича тамо где их у емпиријском свету нема. Дакле, иако разматрање хумора из ове перспективе није без својих проблема, те за собом повлачи увођење нових таксономија и параметара (оних који описују семантичку дистанцу и изненађење), валидност дате перспективе проналазимо у тежњи ка теоријској и методолошкој доследности и једнообразности. Назначену методолошку трасу ћемо следити и тако што ћемо у расправу укључити теорије о утемељености људског мозга/ума: теорију Лоренса В. Барсалоа, ради постављања проблема хумора у шири контекст људске когниције уопште, те теорију вишеструко утемељене семантике Михаила Антовића, ради даље спецификације теорије појмовног сажимања. Како изненађење, обавезан услов за препознавање једног стимулуса као смешног, видимо као функцију семантичко-прагматичке дистанце, дозволићемо могућност делимичне квантификације те дистанце преко модела вишеструко утемељене семантике М. Антовића. Наша је претпоставка да ће већи степен удаљености активираних когнитивног оквира на оси утемељења у односу на очекивани/претпостављени когнитивни оквир произвести већи хуморни ефекат. У завршном разматрању покушаћемо да објединимо тежишта приступа хумору које дајемо у наставку, дефинишући хумор као когнитивни метаоквир скаларног типа, и настојаћемо да опишемо прототипични центар тог когнитивног оквира и његове ивице или варијабилне делове.

## 4.2. МЕХАНИЗАМ ИСТАКНУТОСТИ И КРЕАТИВНИ ОБЛИЦИ УПОТРЕБЕ ЈЕЗИКА: РАХЕЛ ЂОРА

Општим принципима лексичке и синтаксичке организације, у вези са менталним механизмом пажње и истакнутости и у контексту теорије прототипа, бави се Рахел Ђора (Rachel Giora) са сарадницима (Giora 1988, 1991, 1997, 2003, Giora et al. 2004, 2015, итд.). Све хипотезе које Ђора постулира указују на систематичан, више деценија развијан, истраживачки програм (Brône 2017: 252), програм који подједнако припада и домену когнитивне семантике и когнитивне прагматике и домену психолингвистике, и који је уз то доследно и вишеструко експериментално провераван. Поменуте хипотезе односе се на захтев за градабилном информативношћу (енгл. *Graded information requirement*), хипотезу о маркираној информативности (енгл. *Marked informativeness hypothesis*), као и на хипотезу о оптималној иновативности (енгл. *Optimal innovation hypothesis*). Будући да Ђорин истраживачки програм за циљ има откривање кључних менталних принципа семантичке организације, поменутим хипотезама она жели да објасни и конвенционалне и неконвенционалне, креативне употребе језика – дакле, и *информацијску структуру*<sup>339</sup> хумористичког текста и опште особине креативног језика и субјективног задовољства као његовог ефекта. Поред тога, датим хипотезама ауторка допуњује Грајсове максиме кооперације, додајући им нове семантичко-прагматичке услове.

### 4.2.1. ХИПОТЕЗЕ О ГРАДАБИЛНОЈ ИНФОРМАТИВНОСТИ И МАРКИРАНОЈ ИНФОРМАТИВНОСТИ

Хипотезом о градабилној информативности (Giora 1988, 1991) постулира се критеријум да је добро формиран текст онај који почиње поруком која носи најмање информација и наставља се тако да се постепено додају више информативни елементи, тако да се информацијска структура заокружује најинформативнијим елементом (уз додатни услов, поштовање Грајсових принципа кооперативности).

Информативност Ђора формулише у оквиру лексичке семантике и теорије

---

<sup>339</sup> Под информацијском структуром подразумева се начин енкодирања података у једном изрицају на нивоу дискурса, тј. с обзиром на услове контекста и намере колокутора. Конкретно, основни елементи информацијске структуре односе се на проблеме перспективе у реченици, тј. тему и рему, као и фокус и позадину; на овом нивоу такође се решавају анафоричке зависности.

прототипа, правећи разлику између немаркираних и маркираних, односно истакнутих (енгл. *salient*) и мање истакнутих чланова (енгл. *non-salient*) једне категорије. Прототипични члан категорије је најмање маркиран због тога што му је својствен највећи број заједничких и дистинктивних атрибута који показују структуру дате категорије, али је истовремено и најистакнутији, будући да је у оптималним контекстуалним условима когнитивно најдоступнији, због чега се увек први активира (у питању је феномен који одговара „дифолт” вредностима когнитивног оквира). Стога се истакнутост речи/исказа може дефинисати и као „функција његове конвенционалности, [...] блискости [...], учесталости [...], статуса у одређеном (језичком или нејезичком) контексту” (Giora 1997: 185).<sup>340</sup> Према датој тези, члан једне категорије је информативан у оној мери у којој је удаљен од прототипичних чланова те категорије (у том смислу Ђора користи синтагму „когнитивна дистанца од прототипичног члана”), али такав члан је и мање истакнут од прототипа, „мање вероватан у психолошком смислу” – односно, когнитивно је мање доступан и теже га је предвидети (Giora 1997: 185). Значај овакве спецификације когнитивне категорије огледа се у премошћавању „јаза” између семантичког и прагматичког аспекта употребе језика.

Ђора подвлачи да се управо на оваквом моменту гради хуморни ефекат: при тумачењу хуморног текста реципијент ће прво претпоставити немаркирано, истакнуто значење, да би затим напустио ту интерпретацију и дошао до оне маркиране, пропраћене и ефектом изненађења. Дакле, и Ђорина истраживања хуморног ефекта заснивају се на дијафоричној природи релација у шали, те се примене њених хипотеза на хумор морају сврстати у ширу групу теорија које се баве разрешењем инконгруенције у шали. Даље, имајући у виду то да ауторка претпоставља да је порука информативна у оној мери у којој редукује или елиминише број неизвесности у вези са питањима која поставља (тачније, да би била информативна, порука мора смањити број алтернативних питања која из ње могу произићи на, отприлике, половину), те да се хуморни текстови играју са очекивањима реципијената, маркирана информацијска структура (добро формираног) хуморног текста почива на укључивању маркираног члана текстом активирание категорије у његовом финалном сегменту. У том смислу могуће је повући и паралелу између раније поменутог појма дисјунктора у хумористичком тексту и немаркираног, истакнутог елемента у Ђориној теорији.

---

<sup>340</sup> „The saliency of a word or an utterance is a function of its conventionality [...], familiarity [...], frequency [...], or givenness status in a certain (linguistic and nonlinguistic) context.”

Ауторка сматра да добро формиран виц

(5a) поштује [Грајсов – прим. О. М.] захтев о релеванцији и (5б) крши принцип поступне информативности [...] тако што се завршава маркираном информативном поруком (захтев за маркираном информативношћу) и (5ц) тера читаоца да направи линеарни заокрет: читалац је натеран да напусти прву немаркирану интерпретацију да би дошао до друге, маркиране. [...] Како би виц био добро формиран, различита тумачења морају варирати у погледу маркираности, а асиметрија мора бити линеарно представљена тако да се виц развија од немаркиране до маркиране интерпретације. (Giora 1991: 470, 473).<sup>341</sup>

То значи да поента вица јесте компатибилна са целином текста, али да се њоме нарушава нека дискурзивна норма, чиме она постаје окидач за другачију интерпретацију текста. Асиметричност структуре вица/текста са духовитом поентом и његово линеарно процесуирање неопходни су услови да би текст био схваћен као смешан. Имајући у виду то да су исти когнитивни механизми у основи процесуирања и текстуалних и чисто визуелних стимулуса, Ђора упућује на амбивалентне слике (попут оних Едгара Рубина), које нису смешне јер нема линеарног процесуирања информација, и са тим повезаном асиметријом у информативности („the lack of asymmetry of informational load”), већ се две могућности на слици могу перципирати готово симултано, будући да су једнако непредвидљиве и једнако доступне: симетрија између две могућности блокира хуморни ефекат (1991: 480–481).<sup>342</sup> Подсетимо да овако о

---

<sup>341</sup> „(the text of) a joke is well-formed if and only if it (5a) obeys the Relevance Requirement and (5b) violates the Graded Informativeness Requirement [...] in that it ends in a markedly informative message (the Marked Informativeness Requirement) and (5c) causes the reader to perform a linear shift: the reader is made to cancel the first unmarked interpretation upon processing the second marked interpretation. [...] For a joke to be well-formed the various interpretations must vary in markedness and that asymmetry must be linearly presented so that the joke evolves from the to the unmarked marked interpretation.”

<sup>342</sup> Уп. Pollio (1996: 250–251) у вези са метафором и хумором: „Сада размотрите случај стереоскопског вида. Било да се бавимо насумичним шарама тачака измењеним да би се произвеле две различите перспективе, или фотографијама истог објекта снимљеним на такав начин да одражавају диспаратет између два ока, јасно је да када су две ствари спојене, одвојене слике (или тачке) нестају и појављује се једна тродимензионална слика. Оно што је значајно у вези са овим феноменом за садашње сврхе јесте то што појавна перцепција дубине пружа искуство које одговара нашем уобичајеном искуству дубине-у-свету, боље од оног које пружа било која од самих перспектива. Способност спојене референце расцепа/дељења да пружи корисну или осветљавајућу метафору за неки претходно непознати, или барем не јасно несхваћени, феномен изгледа да се примењује не само на фузију постигнуту фигуративним језиком, већ и на дубину постигнуту стереоскопским видом. У оба случаја, свет је разјашњен фузијом, а гледалац (или читалац) долази до јаснијег разумевања неког претходно нејасног аспекта искуства.” [„Now consider the case of stereoscopic vision. Whether we are concerned with random dot patterns altered to produce two different perspectives, or with photographs of the same object taken in such a way as to mirror the disparity between the two eyes, it is clear that when the two items are fused, the separate pictures (or dots) disappear and a single three-dimensional image appears. What is significant about this phenomenon for present purposes is that the emergent perception of depth provides an experience that matches our ordinary experience of depth-in-the-world better than that provided by either perspective alone. The ability of a fused split-reference to provide a useful or illuminating metaphor for some previously unknown, or at least not clearly understood, phenomenon would seem to apply not only to the fusion achieved by figurative language but also to the depth achieved by stereoscopic vision. In both cases, the world is clarified by the fusion, and the viewer (or reader) comes to have a clearer understanding of some previously unclear facet of experience.”].

хуморном ефекту не размишља Артур Кестлер, код кога је наглашен моменат когзистенције или би-асоцијације два плана значења; међутим, ова се противуречност лако може разрешити уколико се подсетимо да двопланост у хумору мора и може постојати само на тренутак: то је тренутак асиметрије о којој говори и Ђора и која је услов постојања изненађења у хумору.

Ђорина разматрања о линеарној организацији вица (1991: 481)<sup>343</sup> откривају то да вицеви манипулишу нашом тенденцијом да смањимо број читања. Асиметричност распоређивања информација у вицу користи једностраност нашег мишљења тако да смо ми потпуно неприпремљени на могућност другог тумачења, такорећи, ухваћени смо „ван гарда”. Могуће је да оно што омогућава такву манипулацију двосмислености је наша тенденција да уштедимо ментални напор. С обзиром на хијерархијску структуру концепата, амбивалентни конституенти ће, тамо где је могуће, прво бити прочитани у немаркираној/најлакше доступној варијанти.

Као илустрацију горе наведених опсервација размотрићемо следећи виц (нав. према Giora 1997: 185): „Two men walk into a bar, and a third man ducks”<sup>344</sup>. Истакнуто значење лексеме „bar” јесте кафић, паб или бар и оно је, у складу са хипотезом о градабилној информативности у тексту, и иницијално активирано при тумачењу. Међутим, други део вица нарушава претходно утврђену дискурзивну репрезентацију и реципијент схвата да се значење друге лексеме треба узети у њеној немаркираној варијанти, у значењу шипке или полуге. Виц је успео јер удаљеност између два значења лексеме (која у тексту функционише и као конектор и као дисјунктор) није ни превелика ни премала (што задовољава и услов оптималне иновације, о чему ће бити речи нешто касније). Други виц који ћемо узети као пример, а који је већ постао илустративан за теорију замене оквира Шоне Кулсон, виц о шанкеру и његовој жени, кроз призму теорије истакнутости Рахел Ђоре могао би бити објашњен на следећи начин. Елементи „шанкер” и „препоручити пиће госту”, истакнути на почетку вица, јесу прототипични за когнитивни оквир „кафић”, и стога немаркирани и мање информативни; коректна интерпретација вица, која је стављена у први план тек у поенти

---

<sup>343</sup> „A consideration of the linear ordering of the joke reveals that jokes manipulate our tendency to minimize the number of readings. The asymmetrical distribution of information in the joke concedes to or, rather, utilizes our 'one-track mind', so that when the second reading is disclosed we are totally unprepared, caught off guard, so to speak. Possibly, what enables such a manipulation of ambiguity is our tendency to save mental effort. Given the hierarchical structure of concepts, where possible, ambiguous constituents will *first* lend themselves to the *unmarked/accessible* reading.”

<sup>344</sup> Ефекти шале се не могу адекватно пренети у преводу на српски језик јер се истим губи двозначност лексеме „bar”, у значењу *шипке*, односно *бара*, *кафића*: „Два мушкарца улазе у бар, и трећи бар се сагне.” / „Два мушкарца ударе у шипку, а трећи се сагне.”

текста, маркирана је у терминима информацијске вредности (према Brône 2015: 254).

О ефекту изненађења Ђора (1997) потпуније расправља у вези са дистинкцијом фигуративни/буквални језик. Њен предлог односи се на напуштање дате опозиције у име принципа о истакнутости речи/исказа, према којем су више истакнута значења *увек* прво процесуирана, осим уколико нису задовољени неки специфични дискурзивни услови.<sup>345</sup> У случају да је говорникова намера да саопшти неко мање истакнуто значење – на пример, нову, неконвенционалну метафору, буквално значење конвенционализованог идиома, нову интерпретацију веома конвенционализованих буквалних значења – онда разумевање такве поруке укључује секвенционални процес, при којем се, као што је већ речено, прво процесуира најистакнутије значење, а затим оно намеравано. Притом, улога контекста у маркирању значења није занемарљива: приоритет истакнутог значења у процесуирању поруке не важи у случају када је немаркирано значење већ активирано претходним контекстом и стога и предвидљиво на основу тог контекста, у случајевима учесталости употребе неке лексеме/исказа у одређеном значењу (у одређеној дискурзивној ситуацији или друштвеној заједници), или када је појединцу неистакнуто значење блискије, било да га чешће користи, било да је оно недавно научено.<sup>346</sup> Онда када постоји више истакнутих значења, процесуирање поруке одвија се паралелно, истовременом активацијом свих тих значења. Такав је случај са, на пример, конвенционалним метафорама чија су метафоричка и буквална значења једнако немаркирана. Међутим, чак и у случају да једна лексема има два значења којима се може директно приступити у менталном лексикону, уколико је једно од значења популарније, прототипично, чешће употребљавано у једној заједници, њему

---

<sup>345</sup> Ова дистинкција није одржива ни када је реч о естетском задовољству везаном за језик – фигуративни језик не изазива нужно осећај задовољства код реципијента, већ то чини језик који балансира између познатог и непознатог, језик који је *оптимално нов* (Giora et al. 2015: 117–118). На сличној линији промишљања феномена налази се и претходно поменути Кестлер. Квалитет оптиманог новог језика може се повезати са ранијим књижевнотеоријским концептима деаутоматизације, заумног језика, онеобичавања (зачудности) – у оквиру руског формализма, односно категоријом поетске функције код Ј. Мукаржовског и естетске функције код Р. Јакобсона – у фази раног структурализма. И у рускоформалистичкој и у структуралистичкој парадигми истиче се, као главни карактер поетског језика, *аутотеличност* тј. истицање означитеља уместо референта (означеника), у виду, на пример, „eksperimentalno[g] ogoļjavanj[a] autoteličnosti” (Б. Ејхенбаум, нав. према Буџинска & Марковски 2009: 126) у поезији авангарде.

<sup>346</sup> „Најистакнутија, најпопуларнија, најчешћа, најпознатија или најлакше предвидива [...] су највише истакнута значења специфичне речи или реченице у специфичном контексту. Обратите пажњу да хипотеза о градабилности истакнутости значења има предвиђања само када је реч о активацији значења. Њоме се не може предвидети која од активираних значења треба задржати ради даље разраде, или потиснути или одбацити као ирелевантне (Gernsbacher 1990).” (Giora 1991: 186) – „The most conventional, popular, frequent, familiar, or predictable or [...] the most probable interpretation is the most salient meaning of a specific word or sentence in a specific context. Note that the graded salience hypothesis has predictions only as far as meaning activation is concerned. It has no predictions as to which of the activated meanings should be either retained for further elaboration, or suppressed and discarded as irrelevant (Gernsbacher 1990).”

ће се приступити прво. Из свега наведеног се може закључити да је истакнутост значења скаларни феномен, као и да је у директној вези са тенденцијом ка уштеди менталне енергије – прототипичне елементе једне категорије лакше је процесуирати јер они не захтевају сложену подршку контекста.

#### 4.1.2. ХИПОТЕЗА О ОПТИМАЛНОЈ ИНОВАТИВНОСТИ

Успелост хуморног текста зависи од степена изненађења, тј. ефекта когнитивне удаљености између његове маркиране и немаркиране интерпретације. Подсетимо да сличне закључке има и Џери Салс у вези са својом хипотезом о истакнутости: изненађење које код реципијента производи поента вица треба бити довољно интензитета да реципијент, заинтригиран загонетношћу проблема, буде мотивисан да проблем реши. Према мишљењу Горана Нерхарда (Nerhardt 1976), ефекат изненађења је већи у оној мери у којој је стимулус различит у односу на ефекат прототипа; међутим, ово мишљење треба допунити, будући да шала неће успети у случају да маркирани и немаркирани чланови шале нису довољно удаљени једни од других (Kreidler et al. 1988), уколико је јаз између тих чланова попуњен порукама које су постепено више информативне од прототипа (односно, уколико се шала успут објашњава, чиме се нарушава захтев за градабилношћу информативности исказа), али и уколико је немаркирани елемент превише удаљен од маркираног, тако да не долази до успостављања кохерентног тумачења (Ertel 1968, Nerhardt 1976, 1977) (Giora 1991: 474–475). Ове опсервације упутиле су Рахел Ђору да дубље истражи процесуирање информација у вези са креативно употребљеним језиком, а резултат тога је хипотеза о оптималној иновативности (Giora 2003, Giora et al. 2004, 2015). Креативни стимулус овде је приказан као деликатна равнотежа између иновације, са једне стране, и истакнутости, са друге, односно – између новог и већ постојећег знања:

Хипотеза о оптималној иновативности интегрише хипотезу о истакнутости у модел креативности и предвиђа да естетска иновација свој ефекат задовољства дугује истакнутости. Главна разлика између хипотезе о оптималној иновативности и других постојећих модела експресивности и иновативности [...] почива управо на њеном фокусу на равнотежи између познатог и експресивног. Другим речима, естетски ефекат није примарно функција иновације саме по себи, већ пре произлази из иновативног које је чврсто укоренено у знање (тј. истакнуто). (Brône 2017: 255).<sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> „The Optimal Innovation Hypothesis integrates the salience hypothesis into a model of creativity and stipulates that aesthetic innovation hinges on salience for its effect of pleasure. The major difference between the



Дакле, стимулус је оптимално иновативан уколико испуњава два услова: одговор на њега је нов у смислу да се квантитативно, али пре свега квалитативно, разликује од конвенционалног (истакнутог) одговора везаног за тај исти стимулус; истовремено, стимулус не сме бити толико иновативан да не дозволи „аутоматску обновљивост истакнутог одговора на њега” тако да оба одговора имају смисла (Giora et al. 2004: 116).<sup>348</sup> То значи да естетско уживање јесте последица препознавања новог у познатом или познатог у новом, и Ђора се у том смислу позива на већ постојећу традицију у хуманистици, укључујући реторику (Херберт Спенсер, Сигмунд Фројд, Виктор Шкловски, Јан Мукаржовски). У терминима теорије појмовног сажимања, како ћемо даље видети, оптимално иновативан стимулус јесте амалгам који, иако садржи нове елементе, дозвољава реципијенту да призове инпуте од којих је изграђен, као и да изврши операцију повратног пресликавања елемената из амалгама у инпуте. Ђора (Giora 2003; Giora et al. 2004; Giora et al. 2015) је низом експеримената потврдила валидност својих теза, и на основу њих је начинила хијерархијску лествицу естетске пријемчивости стимулуса с обзиром на однос познатог и новог у њима. Њена је тврдња да оптимално иновативно пружа највише естетског уживања због удружене активности изненадног препознавања истакнутог у новом и препознавања новог у познатом. Познати стимулус пружа мање уживања јер у себи не садржи ништа ново, али он ипак реципијенту пружа извесно уживање због тога што нам је познат. Са друге стране, потпуно ново пружа најмање уживања јер укључује врло мало или нимало познатог.

Као типичан пример иновативног исказа Ђора и сарадници (Giora et al. 2004: 115–116) узимају синтагму „оружје масовне дистракције” (синтагма је успешнија на енглеском језику: *weapons of mass distraction*), која је ефектна због тога што представља нови метафорички исказ који своју снагу црпе из реципијентима познате синтагме „оружје масовног уништења” (енгл. *weapons of mass destruction*). Исти је случај и са исказом *Хајде да имамо још један рат*, који почиње познатом и честом фразом *Хајде да имамо још један...*, фразом која позива на позитивне емоције и свакодневне,

---

Optimal Innovation Hypothesis and existing models on expressivity and innovation (discussed in detail in Giora, 2003, pp. 176–183) is situated exactly in its focus on the balance between the familiar and the expressive. In other words, aesthetic effects are not primarily a function of innovation in itself, but rather emerge from innovation that is firmly rooted in entrenched knowledge (i.e., the salient).”

<sup>348</sup> „(1) The Optimal Innovation Hypothesis - Pleasurability is sensitive to optimal innovation.

(2) Optimalinnovation –A stimulus would be optimally innovative if it involves

(a) a novel—less or nonsalient—response to a given stimulus, which differs not only quantitatively but primarily qualitatively from the salient response(s) associated with this stimulus and

(b) at the same time, allows for the automatic recoverability of a salient response related to that stimulus so that both responses make sense (e.g., the similarity and difference between them can be assessable (see also Giora, 2002, 2003, 176–184).”

фамилијарне активности, али се завршава *ироничним* заокретом, чиме читав исказ добија запањујући и нови тон. Још један добар пример иновативног стимулуса не долази од Рахел Ђоре, већ од Шоне Кулсон (Coulson n. d.), а односи се на карикатуру која приказује Била Клинтона како говори „Читајте ми са усана”, док су његове усне умазане кармином. Познавалац америчке политике деведесетих година 20. века ову ће карикатуру повезати са двама догађајима: афером између Била Клинтона и Монике Левински, коју је Клинтон испрва порекао, као и са обећањем Џорџа Буша Старијег упућеном америчком народу, „Читајте ми са усана, неће бити нових пореза”, које је убрзо прекршио. Кулсонова ову карикатуру описује као успешан бленд којим се приказује Клинтон као (тада) савремени пандан Џорџа Буша Старијег, при чему и остаци кармина и контекстуално знање о афери Левински упућују не на порезе, него на Клинтове сопствене лажи у вези са Моником Левински. Ефективност новонасталог (хипер)бленда долази од његове утемељености у постојеће знање или бленд „читајте ми са усана”, или, према терминологији Рахел Ђоре, на балансу између познатог, маркираног значења и новог контекстуалног значења, и односи се на чињеницу да политичари лажу.

Закључци Рахел Ђоре и Шоне Кулсон (чију ћемо теорију размотрити у наредном поглављу) у вези са хумором умногоне су блиски: обе ауторке хуморни ефекат виде као резултат изненадног заокрета у интерпретативном процесу, од једног когнитивног оквира/истакнутог значења ка другом когнитивном оквиру/неистакнутом значењу, заокрета који зависи од близине/удаљености појмова у поенти шале и који подразумева линеарно тумачење текста. С тим у вези треба истаћи да обе истраживачице проучавају оне хуморне текстове у којима је поента у њиховој финалној позицији, чиме проблем упрошћавају и, како ћемо видети у вези са джим хуморним наративима, не увек у корист сведености својих хипотеза. Даље, и Ђора и Кулсон заузимају семантичко-прагматичку позицију у приступу дискурсу, полазећи од тога да је разумевање хумористичког текста засновано како на језичком тако и на контекстуалном знању реципијента, односно, да је оно утемељено како у специфичном начину на који је такав текст структуриран, тако и на процесу попуњавања „празних места” у тексту. Не мање важно, обе ауторке су своја истраживања поткрепиле бројним експериментима, доказујући тезу да процес *разрешавања* инконгруенције (семантичког скока) увек захтева додатну когнитивну активност. На крају, иако се њихова проучавања хумора могу ситуирати у домен теорија инконгруенције или разрешења инконгруенције, ниједна од истраживачица не сматра да су ове теорије, баш као ни њихове сопствене

хипотезе, довољне да објасне феномен хумора.<sup>349</sup> Свакако је потребно имати у виду то да Шона Кулсон свој рад експлицитно сврстава у поље когнитивне лингвистике, за разлику од Рахел Ђоре, која нуди јединствен и уједињен модел информацијске структуре и приступа дискурсу, оријентисаног око појма истакнутости (Brône 2015: 252).

### 4.3. МЕНТАЛНИ МЕХАНИЗМИ ПРОСУЂИВАЊА И ПОРЕЂЕЊА: ТЕОРИЈА МЕНТАЛНИХ ПРОСТОРА И ХУМОР

Теорију менталних простора као модел семиозе формулисао је Жил Фоконије у студији *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language* (1984, *Ментални простори: аспекти конструисања значења у природном језику*). Генезу саме теорије могуће је пратити у семантици оквира Чарлса Филмора, концепту идеализованог когнитивног модела Џорџа Лејкофа, као и у стапању когнитивних оквира (енгл. *frame blend*) Дагласа Хофстадера (Hofstader 1979), те у деценијама по објављивању Фоконијеове књиге, са теоријом појмовног сажимања као најразвијеним примером модела произашлог из ове теорије. Потребно је напоменути то да горе поменути модели нису посебно развијени за хумор, већ да аутори који у оквиру истих оперишу, уколико уопште разматрају проблеме хумора, то чине превасходно ради доказивања кључних теоријских конструктора везаних за базичне когнитивне процесе – хумор остаје у другом плану.<sup>350</sup> Без обзира на то, апликација ових модела даје неке занимљиве резултате у случајевима када треба објаснити шале које не активирају само когнитивне оквире који већ постоје у дугорочној меморији, већ од реципијента захтевају прилагођавање постојећих информација из дугорочне меморије захтевима контекста. У том смислу нарочито истичемо модел замене когнитивних оквира Шоне Кулсон, као варијанту теорије појмовног сажимања.

---

<sup>349</sup> „Ипак, кршење захтева за информативношћу и редуковање алтернативних хипотеза (питања) преко маркиране информативне поруке неће бити довољна да објасни оно што је смешно у вицу. Даља истраживања везана за лакоћу обраде информација могу помоћи дешифровању мистерије механизма хумора.” (Giora 1991: 483). [„Yet the breach of the requirement for informativeness and the reduction of alternative hypotheses by a markedly informative message will not suffice to account for the funniness of the joke. Further reseach on ease of processing can help decipher the mystery of the mechanism of humor.”].

<sup>350</sup> Хумор је подстицајан предмет истраживања за когнитивне лингвисте из неколико разлога: водеће теорије хумора и когнитивна лингвистика деле исту епистемолошку базу (појам когнитивног скрипта, појмовног мапирања, амалгамске структуре); студије о хумору у последњих неколико деценија често укључују когнитивистичке постулате; у оквиру когнитивне лингвистике постоји изражено интересовање за језичке феномене који могу изазвати формалне и модуларне приступе језику, а хумор управо потврђује флуидност концептуалног система (Brône 2017: 251).

#### 4.3.1. ХУМОР И ПРОЦЕС ЗАМЕНЕ ОКВИРА: ШОНА КУЛСОН

Од теоријских постулата новије генерације когнитивиста, а у оквиру уже методолошке парадигме теорије појмовног сажимања, неизоставно је издвојити појам замене оквира (енгл. *frame-shifting*) Шоне Кулсон ([2000] 2001). Истраживачица процес замене оквира препознаје у вези са феноменом семантичког скока (енгл. *semantic leap*), односно оним конструкцијама природног језика које производе неочигледна значења, попут метафоричких и метонимијских израза, сарказма, хипербола, суптилних оптужби, двосмислених исказа, контрачињеница, вербалног хумора, карикатура. Из датог пописа јасно је, и то Кулсонова и наглашава, да у питању није технички, већ кровни појам који обухвата породице појава природног језика. Главна полазна тачка анализе ауторке односи се на то да су семантички скокови резултат начина на који користимо позадинско (језичко и нејезичко) знање, те добар део њене књиге представља полемику са конструкционистички и формалистички оријентисаним лингвистичким приступима језичким феноменима, који традиционално имају проблем да објасне односе између прототипичних и „егзотичних” случајева у језику (на пример, разлику између *буквалног* и *фигуративног* значења), будући да искључују или маргинализују улогу контекста у семиози.<sup>351</sup> Ауторкин програм фокусира се на процес разумевања језичке поруке у светлу позадинских и контекстуалних знања као (најчешће) пресудних за успешност тог процеса и, у складу са тим, на предетерминисање улоге прагматике у лингвистичким и когнитивним дисциплинама.

##### 4.3.1.1. МОДЕЛ СТРУКТУРИРАЊА МЕНТАЛНИХ ПРОСТОРА

Упрощено говорећи, конструкционим приступ семиози почива на претпоставци постојања јасно дефинисаних лексема у оквиру менталног лексикона, којима локутор у датој говорној ситуацији приступа, бира жељене (подобне) лексеме, а затим их комбинује у складу са одговарајућим, апстрактним синтаксичким правилима,

---

<sup>351</sup> На пример, Ш. Кулсон наводи синтагму „кофеинска главобоља” (енгл. *coffein headache*) и напомиње да се иста не односи се на главобољу услед претеране конзумације кофеина већ услед његовог одсуства; овакво значење не може се објаснити конструктивистичким приступом значењу у формалној семантици, или бар не начином који ће и интуитивно деловати тачно (2001: 131). Нека истраживања везана за проблем енкодирања језика код људи са афазијом (различитим типовима исте) показала су оштећења и у овом делу језика – такви људи не могу да разумеју сложенице јер их „де-конструишу”, односно, тумаче као одвојене лексеме.

формирајући тако неки исказ (или, обрнуто, реконструишући, као колокутор, његово значење). Проблем, међутим, настаје онда када треба објаснити мање „централне” језичке исказе – на пример, пренесена значења лексема или двосмислене исказе, очито условљене активацијом одговарајућег контекста. С тим у вези Џон Серл (Searle 1979), на кога се Кулсонова позива, наглашава да је вероватно то да буквално значење постоји само у релацији према тачно одређеним („дифолт”) контекстима, али такво значење не може обухватити сва могућа значења у различитим контекстима нити се конструкционим приступом објашњава како се из централног случаја (који је ионако дискутабилни појам) врши екстензија једне категорије у природном језику (на пример, шта се од информација задржава као релевантно, а шта се одбацује или оставља по страни). Уколико бисмо, напомиње Серл, покушали да један појам дефинишемо тако да „покрије” сва могућа његова значења, појам би се „расточио” у прешироки и превише апстрактним концептуализацијама. Ову тврдњу Кулсонова (2001: 10–11, 13–14, 38–41) убедљиво аргументује низом примера. Лексема „лопта” денотира огроман број ентитета различитих величина и облика који се сви могу препознати као „лопта”, укључујући ту и лопту за фудбал, тенис, бејзбол, амерички фудбал; не само то, него у одређеним ситуацијама улогу лопте може имати и згужвани папир – када, на пример, неко „гађа” корпу покушавајући да дâ „кош” или „тројку”. Ова се лексема може успешно употребити чак и у ситуацији када један музичар, показујући инструмент на којем музицира, каже: „Ја сам Мајкл Џордан и ово је моја лопта”. Узмимо, такође, исказ „обзирна/пажљива жена” (енгл. *a thoughtful wife*). Конструкциони приступ значењу овог исказа подразумевао би неколико степена анализе, при чему би први корак подразумевао приступ могућим значењима речи „обзирна, пажљива”, а затим одабир правог значења посредством синтаксе и у складу са тим шта има *највише смисла* у датом контексту: да ли је у питању људско биће женског рода или удата жена?; да ли је у питању жена склона контемплирању или пажљива удата жена?; уколико је у питању ово друго, према коме је пажљива?; уколико је у питању удата жена пажљива према свом мужу, шта то све подразумева? Дати примери показују да за већину категорија не постоји прототипични случај, као и да је проблем екстензије једне категорије много слободнији и више условљен за дату дискурзивну ситуацију специфичним контекстима, те да конструкционо-композиционе лингвистичке парадигме за ове феномене немају одговарајуће формулације. На крају, формални приступи језику нужно наилазе на парадокс самореференције, проблем самоодређења језичке јединице. Са друге стране, буквално значење, иако нејединствен појам

(дефинисан преко језичких, психолошких, интеракционих критеријума), очигледно има истакнуто место у огромном броју случајева конструкције значења, играјући водећу улогу у креирању амалгамских когнитивних модела (Coulson & Oakley 2005: 3). Кулсонова стога предлаже средишње решење: не посматрати језичке појаве ни чисто конструкционистички ни радикално антиконструкционистички, тј. прихватити то да конструкција значења зависи од интеграције и лингвистичких и нелингвистичких значења. У прилог конструкционизму, на пример, она наводи случајеве у којима колокутор, уколико нема приступ специфичнијем локалном контексту, у датој дискурзивној ситуацији празна места активираних фрејмова попуњава њиховим „дифолт” вредностима, што упућује на то да интерлокутори ипак поседују варијантна знања о неким „дифолт” значењима или „нормалним” контекстима.<sup>352</sup> Наравно, очигледно је да такав „нормални” контекст није и једини, јер бисмо се у супротном кретали у свету у којем постоје само тачне и нетачне вредности. Међутим, методолошка вредност когнитивног оквира огледа се управо у претпоставци да је у питању релативно стабилан, структуриран скуп информација, који омогућава доследну организацију сличности и разлика које постоје у вези са нашим различитим искуствима, а у вези са једном појавом (корелационе структуре).

Према схватању Шоне Кулсон, конструкција когнитивних модела у једној дискурзивној ситуацији истовремено је одређена перцептивним и језичким инпутима, друштвеним контекстом и тренутним когнитивним стањем говорника/реципијента. Надовезујући се на Фоконијеову теорију менталних простора, теорију појмовног сажимања Фоконијеа и Тарнера те Ланакерову когнитивну граматику, и покушавајући да објасни феномен семантичког скока (и шире, опште особености процеса разумевања језичке поруке), Кулсонова предлаже тзв. модел структурирања (менталних) простора (енгл. *Space structuring model*). Три претпоставке овог модела односе се на то да структура језичког исказа бар делимично одражава телесна ограничења везана за перцепцију и акцију (претпоставка утеловљења), да се интеграција језичких и нејезичких информација одвија врло брзо и да не захтева претходну конструкцију пропозиционе репрезентације значења реченице (претпоставка непосредности), као и

---

<sup>352</sup> О датим контекстима расправља и Чарлс Филмор у оквиру своје теорије когнитивног оквира (значење једне лексеме се формира на фону неких, релативно утврђених, позадинских – мотивишућих – контекста), као и Џорџ Лејкоф у вези са категоризацијом (идеализовани когнитивни модели јесу идеализоване и поједностављене позадинске претпоставке које су представљене у фрејмовима). Ове претпоставке бар делимично нису субјективне, арбитрарне и учитане, јер почињају на когнитивном принципу економизације информација, као и преовлађавајућем спољашњем контексту, тј. њима се издвајају најважнија (функционална) значења за једну категорију.

да разумевање једног језичког исказа укључује анимацију когнитивних модела од стране реципијента (претпоставка елаборације) (Coulson et al. 2006: 4). Конструкција менталног модела представља дистрибуирање информација из когнитивних оквира на које се ослањају у хијерархијски организовану структуру која, баш као и когнитивни оквири, има фиксирани и варијабилни делови и механизам који додељује „дифолт” вредности неспецификованим атрибутима. Дакле, главна разлика између менталних модела и когнитивних оквира огледа се у томе што ови први представљају делимичне конструкције у краткорочној меморији. Међутим, без обзира на то што су у питању парцијалне структуре, когнитивни модели су довољно специфични да омогуће симулације сценарија које репрезентују, иако у мањем обиму него што је то случај са когнитивним оквирима (Coulson 2015: 171).

Конкретно, модел објашњава тензију између лексичке семантике и ограничења дискурса при конструкцији значења: са једне стране, њиме се објашњава како лексички елементи активно доприносе конструкцији дискурзивних репрезентација кроз активацију когнитивних оквира у дугорочној меморији и, са друге стране, како дискурзивна репрезентација води и олакшава приступ значењу лексичких јединица која су компатибилна са том репрезентацијом. Кулсонова тврди да се ова тензија може описати у терминима (ре)конструкције, као и навигације кроз сложену мрежу менталних простора. (Brône 2017: 252).<sup>353</sup>

Модел структурирања менталног простора полази, дакле, од тога да је процес семиозе динамичан процес који се само делимично ослања на (релативно ригидно структуриран) когнитивни оквир, те да овај процес може укључити више степенова (попут степена референције или степена презентације). С тим у вези Кулсонова последњих година нарочито полемисхе са семантиком оквира и њеном адекватношћу за формулисање модела разумевања језика. Иако се конструкције когнитивних модела базирају на коришћењу основних информација из когнитивних оквира (репрезентацију каузалних и релационих знања, организацију слотова и филера, „дифолт” вредности), у већини је теорија когнитивни оквир замишљен сувише рестриктивно и не може да увек објасни захтеве који долазе са заменом оквира. Будући да садржи само типичне сценарије, когнитивни оквир преваходно ограничава конструкцију когнитивног модела који је спецификован једном дискурзивном ситуацијом, али не може да у себе

---

<sup>353</sup> „More specifically, the model accounts for the tension between lexical semantics and discourse constraints in the construction of meaning: it describes how, on the one hand, lexical items actively contribute to the construction of the discourse representation through the activation of frames in long-term memory, and, on the other hand, the discourse representation guides as well as facilitates access to the semantics of lexical items that are compatible with that representation. Coulson argues that this tension can be described in terms of the (re)construction of, as well as navigation through, a complex network of mental spaces.”

имплементира нове и необичне ситуације (Coulson 2017: 182–183). Дакле, когнитивни модели реорганизују информације везане за тренутни дискурс ослањајући се на конкретне когнитивне фрејмове, али их такође и уоквиравају и превазилазе. Иако семантика оквира потврђује своју валидност преваходно у вези са „дифолт” вредностима когнитивних оквира, људи се не крећу само кроз типичне сценарије и морају (*требало би?*) бити спремни да у сваком тренутку прилагоде типичне информације конкретној ситуацији или да усвоје сасвим нове информације. То значи да и семантика оквира, у оним облицима у којима се у науци обично узима, има врло ограничен домет, те да је потребно прилагодити је, можда фокусирајући се на моменат (ре)конструкције когнитивних структура. На једну од могућности адаптације модела когнитивног фрејма захтевима динамички осмишљених модела разумевања језичког исказа указали смо у поглављу о когнитивном оквиру, у вези са теоријом перцептивних симбола Лоренса Барсалоа, а на овог се аутора позива и Кулсонова, указујући и сама на комплементарност њихових хипотеза (Coulson 2017: 185–186, 187):

Захтеви код разумевања вицева заиста сугеришу да се модели које тако брзо градиво и ревидирамо изводе из перцептивних симбола, схематизованих репрезентација перцептивног искуства ускладиштеног око заједничког когнитивног оквира који производи схематизоване симулације (Barsalou 1999). Предлажемо да се помоћу оваквих фрејмова, изграђених из перцептивних симбола, могу и задржати репрезентационе предности хијерархијски организованих слот-филер структура и објаснити како говорници могу конструисати симулацију падобрана који је већ искоришћен, али никада отворен, како би извели закључке о пореклу мрље на њему [разумели нетипична значења – прим. О. М.]. (Coulson 2015: 187).<sup>354</sup>

#### 4.3.1.2. ЗАМЕНА ОКВИРА

Појава замене оквира илуструје људску способност (креативне) адаптације концептуалних репрезентација с обзиром на захтеве локалног контекста. У питању је модел конструкције значења у дискурсу, односно покушај да се у оквиру теорије менталних простора и теорије појмовног сажимања уведе позадинско знање (у датом тренутку у радној меморији неексплицитно знање које утиче на исказано значење) како би се објаснили они случајеви семиозе који не представљају директно, један–на–

---

<sup>354</sup> „Indeed the demands of joke comprehension suggest the models we build and revise so quickly derive from perceptual symbols, schematic representations of perceptual experience stored around a common frame that promotes schematized simulations (Barsalou 1999). We suggest that with frames built from perceptual symbols, one could maintain the representational advantages of hierarchically organized slot-filler structures, as well as explaining how speakers might construct a simulation of a parachute that was used, but never opened, in order to infer the origin of its stain.”



један, пресликавање, већ пресликавање са реанализом значења, односно, реорганизацију постојећих информација у или когнитивни оквир преузет из дугорочне меморије или нови когнитивни модел прилагођен специфичном контексту. Процес заправо претпоставља семантичку и прагматичку реанализу – замена оквира најчешће не захтева и структуралну реанализу реченице (Coulson et al. 2006: 2).

Изгледа да се замена оквира јавља увек када је потребно представити везу између два или више објеката, две или више акција или догађаја. Ако се дисјунктор, окидач за замену оквира, не може адекватно уклопити у постојећу структуру, речи које су послужиле при евоцирању те структуре се изнова анализирају како би омогућиле кохерентан прелаз између почетних и ревидираних репрезентација. Индикатори који указују на везу између дисјунктора и конектора могу бити граматички трагови, појмовне везе или комбинација та два. (Coulson 2015: 182).<sup>355</sup>

Типичан пример замене оквира јесу вицеви, чија је структура конструисана управљена управо ка нарушавању очекивања слушаоца.<sup>356</sup> За појашњење самог процеса узећемо већ раније навођен виц о бармену и његовој жени: „Када сам питао бармена да ми да нешто хладно и пуно рума, препоручио ми је своју жену”. Можемо претпоставити да ће, у вези са првим делом вица, реципијент очекивати да ће бармен, будући да је његов посао да препоручује и услужује пића, госту препоручити неко алкохолно пиће. То је оно што је гост и тражио – пиће које је хладно и на бази рума. Међутим, бармен госту препоручује своју жену, која очигледно има озбиљне проблеме са алкохолом, и са којом је он у дисфункционалном браку. Како би разумео виц, реципијент мора заменити првобитно активирани когнитивни оквир („бар”), који је у складу са „дифолт” контекстом (везаним за први део вица), другим когнитивним оквиром (на пример, „дисфункционални брак”). До семантичког скока долази због нарушавања ограничења везаних за попуњавања слотова когнитивног фрејма (у бару се наручују пића, а не жене – објекти, а не бића), што води реанализи, односно креирању новог менталног простора којим се може обухватити понуђени исказ. Дати виц је успешан и због тога што његов први део „маскира” поенту шале, и то тако што се ослања на културолошки феномен или један аспект когнитивног фрејма „бармен” (процес профилисања когнитивног оквира) у оквиру којег улога бармена јесте да,

---

<sup>355</sup> „Frame-shifting seems to occur whenever it is necessary to represent the relationship between two or more objects, actions, or events. If the disjunctive, or frame-shifting trigger, cannot be sensibly incorporated into existing structure, the words that served to evoke that structure are reanalyzed to provide a coherent bridge between the initial and the revised representations. The relationship between the disjunctive and the connector can be suggested by grammatical clues, conceptual relationships, or a combination of the two.”

<sup>356</sup> Иако замена оквира није карактеристична само за хумор, код хумористичких наратива (Кулсон се понајвише бавила вицевицама и карикатурама) овај процес је јасно обележен.

између осталог, саслуша своје депримиране муштерије, тако преузимајући улогу њиховог психотерапеута. Виц функционише управо због тога што су улоге актера света приче замењене: бармен препоручује своју жену и постаје пацијент, тиме можда додељујући улогу психотерапеута своме госту.<sup>357</sup>

У прилог претпоставци да у горе наведеној шали долази до кршења очекивања везаних за попуњавање когнитивног оквира говори и следеће. У исказима попут *Када сам питао шанкера да ми да нешто хладно и пуно рума, он ми је препоручио пиња коладу* и *Када сам питао шанкера да ми препоручи нешто хладно и пуно рума, он ми је рекао да немају рум и да узмем нешто друго* нема ничег смешног, а разлог је тај што оба исказа остају у границама оквира активiranог у првом делу реченице. Међутим, у исказу *Када сам питао шанкера да ми препоручи нешто хладно и пуно рума, он ми је казао да га је та поруџбина подсетила на његову жену која је хладна и пије доста рума*, квантитативно-квалитативног семантичког скока нема јер се информацијска структура исказа поступно гради, редукујући број значењских извесности. Са друге стране, исказ *Када сам питао шанкера да ми да нешто хладно и пуно рума, он ми је рекао да немају рум јер је слон који седи за суседним столом малочас све попио* може бити двојачко протумачен: у персонификованој варијанти слона, као увредљива изјава о некоме са прекомерном тежином, или дословно, у нонсенс варијанти приче у којој стварни слон седи за столом. У оба случаја долази до семантичког скока, до промене очекиваног когнитивног оквира, и дати исказ може (али не мора) генерисати хуморне ефекте.

На почетку поглавља напоменуто је то да се теза о замени оквира може посматрати као допуна теорије појмовног сажимања. С тим у вези горе наведени виц представља случај појмовног сажимања где су два улазна простора (делимични) когнитивни оквири „кафић” и „дисфункционални брак”, а сажети простор наслеђује топологију првог инпута, али садржи парњаке другог инпута. Наиме, у случају поступка замене оквира мапирање мора бити такво да нови когнитивни оквир (заправо,

---

<sup>357</sup> „Даље, овакви случајеви замене оквира често захтевају креирање значења прилагођених тренутној употреби, нових значења специфичних за одређени контекст. [...] У случају шанкерове жене, „пуна рума” добија значење „алкохоличар”. Међутим, конструкција ових донекле нових значења израза је у једнакој мери *ефекат* замене оквира колико је и његов *узрок*. Односно, чини се вероватним да разумевање новог читања израза 'пуна рума' бар делимично зависи од тумачења шанкеровог говорног чина као увреде.” (Coulson et al. 2006: 6). („Further, such cases of frame-shifting frequently require the creation of nonce senses, novel meanings particular to a specific context. In the case of the bartender's wife, “full of rum” comes to mean “alcoholic.” However, the construction of these somewhat novel phrasal meanings is as much the *effect* of frame-shifting as the *cause*. That is, it seems likely that understanding the novel reading of “full of rum” at least partially depends on the construal of the bartender's speech act as an insult.”).

амалгамски простор) садржи део структуре старог оквира јер веза између инпута мора на неки начин бити задржана. У том смислу основ мапирања у мрежи појмовног сажимања хуморног типа јесте *конектор*, веза која истовремено и скрива и открива спој између два когнитивна оквира. У случају хумора, дакле, конектор се понаша и као дисјунктор: захваљујући дисјунктору шалом се крше иницијална очекивања рецепијената и мења когнитивни оквир у поенти шале. Елементи когнитивних оквира, дакле, имају локално значење које функционише само као део реконструисаног когнитивно-дискурзивног модела (Gröne 2017: 253). Иако су овакви случајеви имплицирани и класичним моделом појмовног сажимања, модел замене оквира је успешнији јер дозвољава могућност директнијег мапирања значења, без дуплирања менталних простора. По тврђењу Л. Дејвида Ричија, модел појмовног сажимања ограничен је метатеоријским метафорама којима оперише – метафорама попут сажимања, менталних простора и инпута – јер се њима имплицира да су језички процеси у основи рационални те да когнитивне процесе треба замислити као спацијалне феномене. Потреба за увођењем више менталних простора који ће се затим спојити у нови ментални простор произлази *ad hoc* из изабраних метаметафора, а не из захтева неуролошки утемељених когнитивних процеса; процес семиозе је много више „онлајн” у смислу да се више концептуалних структура може истовремено држати у радној меморији и њима оперисати без увођења међуструктура (Ritchie 2006: 70). Иако пружа згодан методолошки апарат за представљање семиозе, неопходно је имати у виду то да је у питању само метафоричко представљање, те да се неки концепти теорије појмовног сажимања могу представити на многе начине – на пример, ментални простори, као пакети информација, могу се интерпретирати као димензије у менталном простору са различитим степенима удаљености између њих (Ritchie 2006: 66). За разлику од класичног модела појмовног сажимања, модел замене оквира оперише метатеоријским метафорама које не почивају на примарним метафорама спацијалног типа<sup>358</sup>, омогућавајући да се когнитивни и неуролошки нивои језика лако повежу са друштвено-културолошким нивоима његове употребе, али и заобиђе посматрање хумора и ироније као видова употребе језика којима се одступа од његове „нормалне” употребе (в. Ritchie 2005, 2006).

Практично је немогуће избећи метафоричку употребу језика при теоретисању о процесима као што је употреба језика, али се садржаји одређеног скупа метафора понекад могу извући на површину и неутралисати употребом алтернативних метафора

---

<sup>358</sup> Тачност ове тврдње се свакако може довести у питање, будући да „скок” имплицира спацијалност.

са различитим садржајима (Reddy, 1993; Schön, 1993). „Уоквиравање” и „замена оквира” као метафоре (Coulson, 2001) су корисне јер избегавају многе ограничавајуће претпоставке метафора које су засноване на формалној логици и компјутерском моделирању; такође, оне су повезане са познатим концептима попут схемате и скрипта, а тиме и са већим делом претходног истраживања на пољу хумора, ироније, метонимије и метафоре. (Ritchie 2005: 3–4).<sup>359</sup>

Иако прихватамо Ричијеве примедбе, због циљева и опсега овог истраживања нећемо се шире бавити корелацијама између теорија Лоренса Барсалоа и Шоне Кулсон, нити ћемо подробније проблем хумора изучавати кроз призму те корелације; дати су проблеми поменути преваходно у контексту могућности даљих истраживања у оквиру когнитивних студија хумора и когнитивних теорија ума/мозга.

Кулсонова је осмислила и спровела низ експеримената који за циљ има доказивање неурофизиолошке стварности процеса замене оквира, и то управо у вези са хумором (Coulson & Kutas 1998, 2001; Kutas, Federmeier, Coulson, King & Munte 2000; Coulson, Urbach & Kutas 2006). У наведеним експериментима испитаници су читали реченице са и без дисјунктора на крају реченица (реченица са духовитим и недуховитим завршецима), при чему је мерено време читања реченица, покрети очију при читању и/или когнитивни евоцирани потенцијали (метод који је корешћен је ERP, потенцијали повезани са догађајем [енгл. *event related potentials*]). У већини експеримената додатно је тестирано и читање реченица за које је претпостављено да ће њихови почетни фрагменти евоцирати тачно одређени когнитивни оквир код већине испитаника (*реченице са високим ограничењем, спрам реченица са ниским ограничењем* – енгл. *high/low constraint sentences*). Овакве контролне реченице најчешће се експерименталним путем добијају путем тзв. *cloze deletion* теста, где се од испитаника захтева да заврше понуђене реченице првом речју или изразом који им падне на памет. На пример, реченица са високим ограничењем јесте *Када сам ту жену са прославе питао да ли ме се сећа од прошле године, она је рекла да никада не заборавља лице*, јер ће већина испитаника реченицу завршити лексемом „лице/лик”; спрам тога, реченица са ниским ограничењем јесте *Мој муж је узео новац који смо штедели за аутомобил и спискао га на кладионицу*, због тога што је проценат испитаника који ће се одлучити управо за лексему „кладионица” релативно мали (конкретно, у датом огледу био је

---

<sup>359</sup> „It is virtually impossible to avoid metaphorical language in theorizing about a process such as language use, but the entailments of a particular set of metaphors can sometimes be brought to the surface and neutralized through use of alternative metaphors with different entailments (Reddy, 1993; Schön, 1993). The “framing” and “frame-shifting” metaphor (Coulson, 2001) usefully avoids many of the limiting assumptions of metaphors based on formal logic and computer modeling; it also connects with familiar concepts such as schemata and scripts, and thus with a large body of previous research in humor, irony, metonymy, and metaphor.”

мањи од четрдесет процената). Сви наведени експерименти показали су да реченице са духовитим завршецима заиста захтевају већу количину времена за читање, чак и у односу на недуховите реченице чији су завршеци били једнако неочекивани. Овакви резултати упућују на то да дуже време читања реченица са духовитим завршецима може имати везе са семантичком реанализом чији је резултат промена когнитивног оквира, а која вероватно није присутна у случају процесуирања реченица са онаквим неочекиваним завршецима (речима) који су конгруентни са контекстуално евоцираним когнитивним оквиром (и које захтевају нешто краће време читања). И резултати експеримента који се служио ERP-ом упућују на то да би процес замене оквира морао захтевати већи когнитивни утрошак. И у овом експерименту Кулсонова је тестирала процесуирање једнореченичних вицева са ниским и високим ограничењима, закључивши да се потенцијал N400 јавља код ових других,<sup>360</sup> да је потенцијал N400 праћен и касно развијеним процесима који су индексирани ERP ефектима. Значајно је и то да су у случају вицева са завршецима нижег ограничења уочени су само потоњи, касно развијени ERP ефекти. Без обзира на све наведено, Кулсонова подвлачи да резултати њених експеримената нису дефинитивни јер њима није нужно изолован и праћен само процес замене оквира, али да се њима ипак потврђује психолошка реалност самог процеса (Coulson 2015: 182).<sup>361</sup>

Сваки когнитивни оквир ограничава могућности попуњавања празних места тј.

---

<sup>360</sup> Потенцијал N400 региструје семантичке инконгруентности као значајне промене у електричном пољу на електродама постављеним на поглавину у виду знатно увећаног таласа окренутог навише за отприлике 400 милисекунди након појаве стимулуса (према Антовић 2017: 59).

<sup>361</sup> „Резултати ERP-а из студије Кулсон и Кутаса (2001) такође сугеришу да су трошкови обраде код замене оквира повезани са когнитивном обрадом вишег нивоа. У случају вицева са високим ограничењима, потешкоћа укључује процес семантичког проналажења индексираним преко N400, као и процесе индексираним касно развијајућим ERP ефектима. У случају шала са ниским ограничењима, потешкоћа је била ограничена на процесе индексираним касно развијајућим ERP ефектима. Додатна разлика у семантичком проналажењу коју индексира N400 може објаснити зашто су ефекти шале и у вези са временом читања и у вези са дужином задржавања погледа били израженији код реченица са високим ограничењем спрам оних са ниским ограничењем. Пошто су касно развијени ERP ефекти били евидентни само испитаника који су добро разумели вицеве и успешно извршили замену оквира, већа је вероватноћа да ће исти ефекти бити директни показатељи семантичких и прагматичких процеса реанализе укључених у разумевање шале. Временски проширена природа ових ефеката – који трају најмање 400 милисекунде – такође је у складу са идејом да они индексирају конструкцију репрезентације на нивоу поруке.” [„ERP results from the study by Coulson and Kutas (2001) also suggest the processing cost associated with frame-shifting is related to higher-level processing. In the case of the high constraint jokes, the difficulty includes the semantic retrieval process indexed by the N400, as well as the processes indexed by the late-developing ERP effects. In the case of the low constraint jokes, the difficulty was confined to the processes indexed by the late-developing ERP effects. The added difference in semantic retrieval indexed by the N400 may explain why the joke effects on both reading times and gaze durations were more pronounced for high constraint sentences than for low. Because the late developing ERP effects were only evident for good joke comprehenders who successfully frame-shifted, they are more likely to be direct indices of the semantic and pragmatic reanalysis processes involved in joke comprehension. The temporally extended nature of these effects – lasting at least 400 ms – is also consistent with the idea that they index the construction of the message-level representation.”].

терминала у њему, те свако активирање фрејма креира очекивања реципијента о битним аспектима контекста у којем се тај оквир може јавити. Као што предвиђа и Мински, онда када дискурс нарушава ограничења везана за терминале активираниог когнитивног оквира, немогућност прилагођавања фрејма конкретној ситуацији навешће тумача да дискурзивну ситуацију интерпретира преко новог когнитивног оквира. Подсећамо, овај процес Кулсонова подводи под општији семантички процес реанализе.<sup>362</sup> Вицеви се често граде на манипулисању очекивањима реципијената о начину попуњавања слотова: да би били схваћени, реципијенти морају да изврше прагматичку реанализу исказа лица и тиме се удаље од конвенционалних значења која су везана за активирани когнитивне фрејмове. На пример, у реченици *До тренутка када је Мери родила четрнаесто дете, коначно су јој понестала имена којима би звала своје мужеве*<sup>363</sup> изненађење је засновано на употреби речи „муж” у финалној позицији, уместо речи „беба”, јер лексема „име” активира она општа знања која су везана за обичај да се деци дају имена убрзо по рођења, као и да је четрнаест необично велики број деце.

Појам ‘муж’ није у складу са очекивањима на лексичком нивоу или са очекивањима која их подржавају, онима на нивоу поруке. То захтева лексичку реинтерпретацију ‘имена’ као погрдног епитета усмереног на мушкарце које Мери криви за своје трудноће, што изазива прагматичку реанализу коју смо назвали замена оквира. [...] Оно шта [ова реченица] заправо сугерише јесте да ће у одсуству информација које ће упутити на другачије тумачење, читаоци претпоставити да треба упослити типичне претпоставке. Међутим, ако дате информације томе контрирају, читаоци ће показати

---

<sup>362</sup> „Чини се да је замена оквира подстакнута кршењем ограничења везаним за начин испуњавања слотова оквира. Међутим, говорници ће, уместо да оману у тумачењу ове групе примера, одговорити креирањем новог фрејма у којем се попуњавање слотова може наставити. Даље, запажања у овом одељку сугеришу да је драматична замена оквира подстакнута поентом лица у (29) изражена инстанца општијег процеса семантичке реанализе, нужна због чињенице да се значење изричаја не изводи из језичких репрезентација, већ их оне мотивишу. Пошто је разумевање језика конструктивни процес при којем говорници морају селективно активирати и координисати позадинско знање, процес конструкције значења одговоран за попуњавање слотова фрејма може бити окидач/може покренути конструкцију новог фрејма.” (Coulson 2001: 58). („Frame-shifting seems to be prompted by a violation of slot-filling constraints. However, rather than failing to interpret these sorts of examples, speakers respond by creating a new frame in which slot-filling can proceed. Further, the observations in this section suggest that the dramatic frame-shifting prompted by the punchline of the joke in (29) is a pronounced instance of a more general semantic reanalysis process necessitated by the fact that the meaning of utterances is not computed from linguistic representations, but motivated by them. Because language comprehension is a constructive process in which speakers have to activate and coordinate background knowledge selectively, meaning construction processes responsible for slot-filling can trigger the construction of a new frame.”).

<sup>363</sup> Пример је преузет из Coulson 2001: 49 – *By the time Mary had had her fourteenth child, she'd finally run out of names to call her husband.*

изванредну способност адаптирања специфичних модела које су конструисали како би укључили нове информације. (Coulson 2001: 49–50).<sup>364</sup>

Вицеви веома често нарушавају рецепијентове претпоставке о циљу везаном за сценарио исказан дискурсом. У реченици *Свађе између парова су здраве; понекад оне чак спречавају брак*<sup>365</sup> прва клауза нарушава претпоставку да су свађе лоше за љубавне везе, те ће рецепијент одмах конструисати когнитивни оквир у којем су свађе корисне за парове јер се њима остварује неки циљ у вези са очувањем љубавног односа – на пример, партнери се на тај начин ослобађају агресивности или кроз помирење долазе до сазнања захваљујући којима ће се међусобно боље разумети. Међутим, друга клауза потпуно оспорава овај нови когнитивни оквир и подстиче процес замене оквира јер се њоме за дискурзивни циљ поставља избегавање брака. То значи да ће процес реанализе тећи у правцу поновне изградње првог когнитивног оквира, којима ће се задовољити захтеви актуелног дискурса.<sup>366</sup> Према Ш. Кулсон, управо је чињеница да шала покреће процес реанализе – разрешење семантичког скока путем креирањем новог когнитивног фрејма – основни узрок уживања у њој, при чему се квалитет шале можда може градити, и то у складу са тим колико су за тумача неочекивани захтеви дискурса и колико је нови когнитивни оквир интересантан сам по себи.

Грубо гледано, анализа хумора Шоне Кулсон може се уврстити у општију теорију хумора, модел неподударности и њеног разрешења. И Кулсонова претпоставља да се тумачење хумора састоји из двају корака, фазе изградње очекивања преко првог дела хуморног текста и њиховим рушењем преко поенте шале, те фазе успостављања кохерентног тумачења којим је обухваћена целина текста. Осим тога, степен успешности једне шале одређен је, као и код апологета теорије инкогруенције и разрешења, неочекиваношћу семантичког скока, који рецепијент мора уочити и процесуирати како би на успешан начин протумачио текст. Међутим, управо ова теза упућује и на главну мањкавост модела замене оквира у контексту истраживања хумора

---

<sup>364</sup> „However, the term 'husband' is not consistent with the lexical-level expectations, or the message-level expectations that support them. This prompts the lexical reinterpretation of 'names' as derogatory epithets directed toward the man Mary blames for her fourteen pregnancies, and triggers pragmatic reanalysis we have called frame-shifting. [...] What (11) in fact suggests is that in the absence of information to the contrary, readers assume that typical assumptions obtain. However, *given* information to the contrary, readers display a remarkable ability to adapt the particular models that they have constructed to incorporate the new information.”

<sup>365</sup> Пример је преузет из Coulson 2001: 57–58: *Arguments between couples are healthy; sometimes they even prevent marriage.*

<sup>366</sup> Кулсон напомиње да овај и слични примери указују на мањкавост модела разумевања језика због тога што би ти модели морали укључити и фактор разумевања циља на нивоу теме и на нивоу говорних чинова (2001: 59). Ауторка сматра да разумевање начина на који интерлокутори изводе закључке о међусобним комуникативним циљевима може пружити кључне податке за креирање модела конструисања значења који би обухватио и креативну употребу језика која укључује замену оквира.

– будући да овај модел описује и феномене који нису везани само за хумор, у оквиру истог нису експлицирани и специфични услови који могу утицати на то да се нешто доживи као смешно. Ауторка не разрађује своју теорију у вези са факторима који утичу на неочекиваност семантичког скока у хуморном споју – само констатује да до тога долази, те се у анализи хумора ослања на допунске modele конкретизоване за хумор – модел разрешења инконгруенције и разрешења инконгруенције (Nerhardt 1976, Suls 1972, Schultz 1976), теорију супериорности (Gruner 1997), Раскинову и Атардову теорију. Треба истаћи и то да је модел Шоне Кулсон донекле сличан појму замене скрипата у оквиру SSTH и GTVH. Међутим, главне предности првог модела огледају се се у томе што је процес семиозе у њему приказан као постепено грађење значења кроз менталне просторе, при чему ментални простори јесу флексибилне структуре информација порозне на контекст, а не идеализоване и статичне схеме значења.<sup>367</sup> У моделу поменуте ауторке когнитивни оквир ограничава конструкцију новог когнитивног модела у смислу симулације сценарија, али његова конструкција није нужно везана за елементе који су експлицирани контекстом (Coulson et al. 2006: 4). Такви неексплицирани елементи могу се тичати нејезичких фактора попут индивидуалних мотивација и циљева реципијента.

У нашем приступу хумору полазимо од тезе да сваки хуморни ефекат почива на семантичком скоку. Међутим, с обзиром на природу предмета истраживања, задржаћемо теорију појмовног сажимања као кровну теоријско-методолошку парадигму. Наиме, процесуирање дужег литерарног наратива хуморног типа захтева вишеструка повезивања делова текстуалног дискурса, односно креирање врло сложених мрежа појмовних сажимања за дато читање. Маркирани делови дискурса, посебно они који производе хуморне ефекте, почивају на моменту семантичког скока, али они нису дискретне јединице дискурса. Напротив, њихова делотворност често почива на процесима допуне и елаборације појмовне мреже, било да је та појмовна мрежа хуморног или нехуморног типа. Стога наше истраживање посебно таргетира два момента: 1. начине и средства путем којих појмовна мапирања задржавају своју стабилност у оквиру система глобалне мреже појмовног сажимања (моменат везан за конекторе); 2. начине и средства путем којих се у глобалној мрежи појмовног

---

<sup>367</sup> Према Кулсон, то долази отуд што ментални простори јесу привремене и делимичне репрезентације једног сценарија у датој дискурзивној ситуацији. Наравно, семиоза јесте ограничена информацијском структуром когнитивног оквира: фрејмови шире домен референце од експлицитно поменутих ентитета до имплицитних ентитета сцене (јер се активирањем једног оквира активирају имплицитне информације везане за њега), а слотови у фрејму представљају имплицитне хипотезе о врстама ентитета на које дискурс може да реферише.



сажимања производе семантички скокови са хуморним ефектом (моменат везан и за конекторе и за дисјункторе).

#### 4.4. ХУМОР И МЕТАФОРА

Вишемиленијумска је традиција западне мисли да метафору и хумор посматра као блиске феномене, феномене које одликује концептуална дуалност (Müller 2015: 111). На ову сличност први је указао Аристотел у својој *Реторици*, где расправља о неподесним метафорама као о смешним (Aristotel 1997: 204). И у когнитивним наукама метафора и хумор се доминантно сагледавају кроз призму ове традиције. На пример, Арво Крикман (Krikman 2006: 14–15) примећује да се сличности између метафоре и хумора могу свести на следеће: оба феномена активирају два плана значења, подразумевају семантичку дихотомију која се разрешава помоћу језичке компетенције и енциклопедијског знања, односно, проналажењем пресека између две равни значења. Ралф Милер (Müller 2015: 114), међутим, истиче да, иако се и код метафоре и код хумора удружују два инконгруентна концепта, односно концепти повезују преко метафоричке аналогије или неког когнитивног механизма налик истој, не постоје истраживања која би два феномена посматрала као истоветне. Милер (2015: 114) примећује да је терминологија којом баратају когнитивистички модели хумора и метафоре често различитих нивоа формализације и апстракције, што поједине моделе, попут теорије појмовног сажимања и опште теорије вербалног хумора, чини некомпатибилним. Са друге стране, проучаваоци попут Салватора Атарда сматрају да је хуморна метафора само кровни појам који обухвата разнолике језичке облике који се један према другом односе по принципу породичних сличности (Attardo 2015: 92).

Разматрања о вези између метафоре и хумора, те о хуморној метафори, углавном су оријентисана око питања конвенционалности метафоричких исказа и поступака њихове деаутоматизације. Уочено је да многи метафорички искази (попут оних идиоматских) нису смешни јер су аналошке везе којима се повезују когнитивни домени унутар њих аутоматизоване (натурализоване). Истовремено је уочено да позната метафора може постати смешна – или да може макар измамити смешак – уколико се употреби на нови, неочекивани начин. На пример, поступак пародизације често се заснива на новој примени појмова који су у једној епохи/жанру/делу конвенционализована тако да се њима (метафорички) кодира нови поглед на свет. Чини

се да оно што се мења у оваквој, сада хуморној, метафори јесте природа веза путем којих се повезују концепти унутар ње. Оваква претпоставка, међутим, није сасвим прецизна и не прати верно савремене когнитивистичке тенденције да се редукује број когнитивних механизма конструкције, у складу са опсервацијом да већи број језичких и нејезичких феномена дели исте механизме и принципе концептуализације. Вероватно је то да је хуморна метафора двојачке природе, тј. да она истовремено заснива своју кохерентност на аналошким односима (у супротном метафоре не би било) и у први план ставља дисаналошки однос између појединих концепата активираних метафором. Оваква структура представља посебан случај креативности којим се изневерава очекивање креирано посредством „нормалне” или подразумеване логике и прекида инертни рад когниције при њеном процесуирању (подсетимо на опаске Хофстадера и Габоре да *погрешне аналогije* могу имати хумористички потенцијал). Управо на фону феномена креативности треба, према нашем мишљењу, и тражити основ за везу између метафоре и хумора; Артур Кестлер могао је бити у праву када је тврдио да креативност јесте случај проналажења нових перспектива из којих можемо посматрати два или више појмова као компатибилне. Когнитивно-еволуциони потенцијал метафоре и хумора може се можда објаснити у вези са тиме да су у оба случаја у питању концептуализације са асиметричним структурама: когнитивни учинак таквих структура стоји насупрот принципу очувања когнитивне енергије у вези са симетричним, „уједначеним” структурама, али с обзиром на то да се њима производи нова концептуализација (информација, знање), оне су еволуционо оправдане. Даље, у овом истраживању интересују нас могућности дубљег разумевања датог проблема кроз призму теорије појмовног сажимања. Уколико је свака метафора асиметричне структуре (јер је један домен увек истакнутији од другог)<sup>368</sup>, на који се начин ова

---

<sup>368</sup> Разилажења постоје и у том погледу. Према Арву Крикману, разлика између метафоре и вица односи се на примат прве, односно друге изотопије: према његовим речима у метафори „побеђује” прва изотопија, док је са вицем супротан случај. Крикман се опредељује за термин „изотопија” уместо за појмове „изворни” и „циљни” домен, јер има у виду то да неки метафорични искази такође могу да поприме хуморни карактер. Наиме, уколико се у метафори, супротно од вица, циљни домен изражава у терминима изворног домена, онда настаје конфузија у вези са тиме да ли примат у духовитој метафори има циљни или изворни домен. То значи да треба преиспитати генерализацију према којој је прва фаза у разумевању вица увек линеарног типа, или да се, према Крикману, нужно одиграва „слева на десно”. Коментаришући Ђорину претпоставку према којој метафора увек експлоатише и истакнуто значење, односно, у терминима теорије метафоре, познато значење из изворног домена, за разлику од вица где се истакнуто значење често одбацује, Крикман закључује да у вицу мора „победити” циљни домен, при чему је додатно наглашено да се то дешава на уштрб изворног домена: „Стога, (нова) метафора прелази границу, стигне до препреке, врати се лево, погледа околу, врати се десно, покупи нешто успут и врати се лево; виц пређе границу, наиђе на препреку, врати се лево, погледа околу, узме нешто успут, врати се десно и ту остане.” (Krikmann 2006: 32). [„Thus, a (fresh) metaphor crosses the border, reaches the obstacle, backtracks to the left, looks around, returns to the right, takes something along and returns to the left; joke

асиметрија „растеже” тако да досегне хумористички потенцијал? Другим речима, који су принципи оптималне асиметричности у нехуморној метафори, и шта се у структури хуморне метафоре опире тој оптималној асиметричности и помера њену интерпретацију ка хуморном разрешењу? Какав је однос асиметричности хуморних и нехуморних метафоричних структура и резултата до којих је дошла психологија у вези са перцепцијом супротности? Потом, каква је природа разрешења асиметричности у хуморној, односно нехуморној метафори? Које принципе оптималности мреже појмовног сажимања хуморна метафора обавезно мора да задовољи, и да ли неке од тих принципа обавезно крши? Проблем је још сложенији уколико се подсетимо да између принципа оптималности у нехуморном бленду такође постоји одређена напетост, односно да сваки појединачни бленд у различитом степену задовољава критеријуме оптималности (Grady et al. 1999: 108).

У наставку овог поглавља даћемо преглед релевантних истраживања хуморне метафоре, а наше ћемо закључке у вези са истом изнети на крају поглавља, те у поглављу *Закључак I: хумор*.

#### 4.4.1. ТЕОРИЈА ДИСТАНЦЕ

У когнитивистичким истраживањима релација између хумора и метафоре доминантну струју представља тзв. теорија дистанце (енгл. *distance theory* – нав. према Attardo 2015), која је базирана на тези да се два феномена различито односе према сопственој дуалној природи – док се у метафори инсистира на аналошком односу између два различита концепта, у хумору се подвлачи разлика између њих. Иван Фонаги (Fónagy 1982: 64) сматра да су за вицева карактеристичне „јасно одређене семантичке границе”, док су семантичке границе у метафори често отворене и нејасне (наведено према Müller 2015: 114). Експериментална студија Тима Хилсона и Рода Мартина (Hillson & Martin 1994), у вези са интеракцијом између конститивних домена метафора и вицева, такође је инструктивна за савремена проучавања релације између датих феномена. Аутори су спровели три огледа, са циљем да утврде да ли и у коликој мери присуство инконгруенције и/или разрешења инконгруенције између два концептуална домена једног исказа утиче на то да се исказ препозна као метафоричан

---

crosses the border, reaches the obstacle, backtracks to the left, looks around, takes something along, returns to the right and remains.”].

или као хуморни. Основни закључак датих експерименталних налаза јесте тај да је однос између конституитивних елемената метафоре сличност, а код вица релација инконгруенције: у првом случају битан је однос унутар домена, а у другом случају битна је дистанца између домена. Тачније, испитаници су као најсмешније оценили оне исказе који су садржали обе релације, затим оне који су у себи садржали инконгруенцију, а као недуховите (и као само метафоричне) оне исказе код којих је однос између централних конституитивних домена само однос сличности.<sup>369</sup>

У расправама о разлици између метафоре и хумора често цитирана студија јесте *Boundaries in humor and metaphor* (Границе у хумору и метафори), когнитивног психолога Хаурда Р. Полија (Pollio 1996). Испитујући природу односа између конституитивних елемената метафоре, односно духовитог иказа, Полио утврђује следеће правило: у хумору се подвлачи јукстапозиционираност између когнитивних домена (односно, наглашена је граница њиховог раздвајања), у метафори су они сливени у нови ентитет. Другим речима, разлика између метафоре и хумора односи се на удаљеност између когнитивних домена које активирају: док је код метафоре та удаљеност минимална, у хуморном исказу се наглашава контраст између домена, било да су ти домени симултано или сукцесивно доступни (уп. карикатуру Клинтона или виц о барменовој жени). У метафори тензија одређује когнитивну моћ фигуре, а у хумору она одређује немогућност разрешења релевантног контекста: код метафоре се тензија између изворног и циљног домена разрешава онда када фигура добије смисао за реципијента (када се изворни и циљни домен стопе у једну разумљиву форму); код хумора тензија између домена не може бити успешно разрешена, те се тензија разрешава кроз смех (Pollio 1996: 250). Подвлачећи то да и метафора и хумор укључују јукстапозиционираност елемената и двосмисленост поруке, Полио се позива и на појам референце дељења/расцепа (енгл. *split-reference*) код Романа Јакобсона (1960), у вези са тензијом између поетске и референцијалне функције која увек постоји, макар на кратко, у аутореференцијалним исказима. Закључак који Полио потом изводи је врло занимљив: метафора је више субверзивна у односу на хумор због тога што је њена главна особина нека врста афирмативне деструктивности – поништавање граница

---

<sup>369</sup> Подсетимо да је до сличних закључака дошао и Томас Шулиц (Schultz 1976): инконгруенција између когнитивних домена неопходан је елемент шале; разрешење инконгруенције може изостати, али шанса да ће шала бити успешна повећава се уколико исказ садржи оба елемента. Према Рахели Ђори (Gioia 2003: 175), разлика у разумевању вица и метафоре долази од стратегија текста вица, одн. потискивања немаркираног значења. Поред тога, како истиче Атардо (2015: 94), принцип метонимијског учвршћивања (у оквиру теорије појмовног сажимања) може се односити и на постулате теорије дистанце, односно, може бити извор саме дистанце унутар хуморне метафоре.

између домена путем метафоричког исказа резултује или новом категоријом или, бар, променом перспективе. Са друге стране, како хумор наглашава тензију између активираних категорија, а тиме и потребу за границама између њих, његове основне друштвене и политичке функције везане су за очување постојећег поретка ствари (уп. схватање функције хумора код А. Бергсона). Полио своју тезу доводи у везу са карневалским смехом: празнични карактер карневала, хиперболизација логике супротне „нормалном” поретку ствари, има ревитализујуће дејство јер се карневалом обезбеђује краткотрајни предах од владајућег, нормативног мишљења и продужује његова егзистенција. То, ипак, не значи да хумор нема субверзивни потенцијал: исти је садржан у могућности да се посредством хумора оно што је познато учини страним. Али, субверзивни карактер хумора остварује се тек уколико се начини додатни корак и онеобичено успостави као нова индивидуална и/или друштвена норма.

Теорија дистанце проблематична је из неколико разлога. Пре свега, како би се уклонила нејасноћа везана за то да ли је дистанца између когнитивних домена квалитативне или квантитативне природе, потребно је оперисати таквим моделом менталног лексикона који би јасно дефинисао принципе (пре)распоређивања и повезивања менталних концепата, а когнитивне и сродне науке су још увек далеко од овог постигнућа. Дати модел вероватно би омогућио да о односу између концепата не говоримо преко спацијалних метаметафора. С тим у вези корисна је примедба Салватора Атарда да се због стадијума на којем се налазе наша научна сазнања чини да је феномен семантичке дистанце немогуће квантификовати, али да се таква могућност у будућности неће чинити тако невероватном. Међутим, када Атардо покушава да дисквалификује теорију дистанце путем аргумента према којем не постоји квантитативна разлика у семантичкој дистанци између конституитивних елемената метафоричког нехуморног и хуморног исказа (*Живот је путовање* спрам *Живот је јабука*), он тврди управо супротно горњем наводу: наиме, да савремена наука може начинити валидне апроксимације везане за семантичку близину/удаљеност између концепата бар у тој мери да се на основу таквих апроксимација може изнети ваљани аргумент путем којег се теорија дистанце може оборити. Оно што се нама чини, међутим, јесте то да је дата Атардова тврдња *ad hoc* покушај фаворизовања опште теорије вербалног хумора, те да она у начелу не дисквалификује и главну хипотезу теорије дистанце. У том смислу треба имати у виду то да се хумористички потенцијал исказа *Живот је јабука* може објаснити и деаутоматизацијом конвенционалних појмовних метафора везаних за живот – попут натурализоване релације између живота и путовања у метафори ЖИВОТ

ЈЕ ПУТОВАЊЕ. Међутим, иако дати Атардов пример није валидан, опаска да савремена наука још увек не може објаснити нехумористички карактер неких метафора (упркос семантичкој дистанци између њихових конституитивних домена) ипак јесте. И Ралф Милер примећује да наука још увек нема одговор на то због чега се увек не смејемо инхерентној инконгруенцији метафоре, односно, због чега није смешно назвати неког својим цветом (Müller 2015: 115). Другим речима, у овом тренутку не може се са сигурношћу тврдити ни да је теорија дистанце тачна ни да је нетачна, јер не постоји довољно података, модела и експерименталних процедура на основу којих би се њена ваљаност могла доказати или побити.

Сакис Кирацис (Kyratzis 2003) износи хипотезу да једна метафора може добити хуморни карактер онда када се у дискурсу привуче пажња на оба њена домена/инпута. Ова теза је на трагу Полиовог схватања разлике између метафоре и хумора, јер подразумева да су инпуту у метафори сливени, односно да је граница између њих избрисана. Деаутоматизација метафоре, расправља Киратис, подразумева да интерлокутори уоче границу између њених улазних домена и коментаришу њихове разлике, што значи да су појмови дуалности и тензије између домена, који су важни за метафору, за хумор кључни. Наиме, онда када се пажња пренесе на границе између концепата које једна конвенционална метафора уједињује, изнова се успоставља почетна тензија између улазних простора, што значи и да је основна разлика између метафоре и хумора у природи и сврси спајања њихових градивних концепата (Kyratzis 2003: 15, 7). Разлика у процесуирању метафоре и хуморног текста огледа се и у томе што се „сливеност” концепата који улазе у састав метафоре уочава одмах, док хуморни текст захтева линеарно процесуирање – реципијент је несвесан двосмислености у вицу (хуморној метафори) све док не чује појам који се односи само на један когнитивни оквир, али не и на други: „у хуморном тексту су границе између опонираних скрипта привремено замагљене, док се не реализују; тензија између ових граница се онда ослобађа, што проузрокује смех” (Kyratzis 2003: 1–2).<sup>370</sup> Улогу везе између два когнитивна оквира (и функцију замагљивања те везе) има конектор/дисјунктор; препознавање границе Кирацис доводи у везу са когнитивним процесом замене оквира. За појаву деаутоматизације метафоре Кирацис користи појам „де-блендига” (енгл. *de-*

---

<sup>370</sup> „This oft-quoted passage introduces the basic themes and mechanisms that later were explored extensively within contemporary theories of humour: a humorous text must relate to two different and opposing in some way scenarios; this duality is not detected at first by the person who is processing the text; a certain element in the text betrays this duality; the processor at some point realises the duality, the opposition, and, consequently, the tension between the two scenarios; the tension is translated into laughter. “

*blending*) (Kyratzis 2003: 15–16), у складу са теоријско-методолошком парадигмом унутар које оперише, тј. теоријом појмовног сажимања.

Аутор илуструје дату појаву низом примера из спонтаног, разговорног дискурса. У вези са првим Кирацисовим примером који наводимо треба имати у виду то да се у грчком језику метафорички израз „бити на пиједесталу” користи као конвенционалан, те да значи „немогућ за досећи због високог статуса”. Интерлокутор *Y* буквализује/деаутоматизује метафору, повезујући је са и истичући у први план синтагму „олимпијски шампиони”:

1. E: Они су генерално забринути за људе који су на пиједесталу?
2. Y: Може ли то да буде зато што не брину ни о чему другом
3. E: Можда
4. L: Или они мисле да не могу да брину ни о чему другом
5. S: Реци нам онда, они се брину за људе
6. E: Који су на пиједесталу, који су далеко, који су по дефиницији...
7. Y: Олимпијски шампиони?
8. L: Можда
9. Y: (смеје се). (Kyratzis 2003: 9).<sup>371</sup>

Према Кирацисовом тумачењу, метафоричка појмовна мрежа овде активирана састоји се из два улазна простора, повезаних са концептима висине („бити на висини”) и важности („бити важан, значајан”), при чему је појам олимпијских шампиона схваћен као део првог улазног простора (јер олимпијски шампиони примају медаље на постољу, тј. пиједесталу. У метафори, концепт висине је стопљен са концептом важности, али при њеној деаутоматизацији долази до семантичког скока који се одиграва од „когнитивног оквира релевантног за метафоричко смештање људи на пиједестал до оног где су људи буквално на пиједесталу”, при чему „у терминима SSTH, олимпијски шампиони припадају двама скрипта који су међусобно некомпатибилни” (Kyratzis 2003: 10).<sup>372</sup> Хуморни ефекат је резултат увиђања метафоричности исказа и, истовремено, опонираности когнитивних домена које тај исказ активира. Исти процес проналазимо у

---

<sup>371</sup> „1 E They are generally concerned with people who are on a pedestal  
2 Y Could it be because they haven't been concerned with anything else?  
3 E Maybe  
4 L Or they think they can't be concerned with anything else  
5 S So tell us, they are concerned with people?  
6 E Who are on a pedestal, who are far away, who are by definition...  
7 Y Olympic champions?  
8 L Maybe  
9 Y ((laughs))”

<sup>372</sup> „In metaphorical blending terms (see Figure 4), the term Olympic champions belongs primarily to one of the input spaces (that of people who can be found literally in high positions), but also to the blend (where important people are placed metaphorically in high places). In SSTH terms, Olympic champions belongs to two scripts which are incompatible, or in Coulson's terms, Y's utterance in line 7 causes a frame shift: from a frame relevant to placing people on a pedestal metaphorically to one where people are placed on it literally.”

следећем ауторовом примеру (2003: 12):

1. S: Треба ли да се дотакнемо мучног питања...
2. Y: Ееее, хајде да га не додирујемо
- 3: (смех)
4. L: Ког, реци нам
5. S: Љубавних веза
6. D: Патићемо
- 7: (смех)<sup>373</sup>

У датом разговору се исказ „мучно или трновито питање” односио на проблем који је тежак или контроверзан; за разумевање хумора у датом наводу потребно је знати да је и у оригиналу (на грчком језику) употребљен, као и у преводу на српски, метафорички исказ „дотаћи се питања/проблема”. У реплици број 2 интерлокутор Y креира оно што Кирацис именује као „хипербленд” у оквиру којег се „трновита/мучна питања” додирују; овај бленд се састоји из инпута који представљају поменуте конвенционалне метафоре, које су истовремено и стопљене и де-блендоване.

Према нашем мишљењу, Кирацисово објашњење хуморне метафоре о олимпијским шампионима је поједностављено из три разлога: 1. Кирацис пропушта да повеже дати метафорички бленд са примарном метафором ГОРЕ ЈЕ БОЉЕ, која натурализује мапирање између два инпута; 2. констатација да концепт олимпијских шампиона припада некомпатибилним когнитивним оквирима није објашњена и може бити неоснована; 3. деаутоматизација метафоре одиграва се путем процеса допуне, а потом и елаборације, и тек у том случају можемо говорити о олимпијским шампионима. Другим речима, де-блендинг је резултат повратних мапирања између свих менталних простора, те пропратних процеса допуне и елаборације мреже, и у том смислу је и Кирацисово увођење „хипербленда” (код објашњења другог примера) сувишно. Не слажемо се са критиком Р. Милера (Müller 2015: 116), наиме, да Кирацисово објашњење хуморне метафоре, према којем хумор може бити или резултат блендинга или резултат де-блендинга, иако јесте убедљиво јер интуитивно делује тачно, заправо представља примену два контрарна објашњења тако да ће једно од њих увек бити тачно. Према нашем истраживању, ово су међусобно условљени процеси и редовно прате поступке изградње и разумевања метафора са хуморним потенцијалом.

---

<sup>373</sup> „1 S Should we touch the thorny issue of...

2 Y Eeee, let's not touch it

3 ((laughter))

4 L Which one, tell us

5 S Relationships

6 D We'll hurt

7 ((laughter))”



Оно што Кирацисовој анализи недостаје јесте увид у то да се улазни простори оваквих мрежа додатно профилишу (спецификација појмовног сажимања и пропуштање да се у анализи препознају додатни елементи који утичу на сам процес) и да такво профилисање има за резултат разарање примарног утемељења нехуморних метафора. Даље, треба додатно размотрити мапирања која се одигравају између бленда и инпута, поступке акомодације и, генерално, принципе оптималности у вези са хуморним појмовним мрежама.

#### 4.4.2. ПЛУРАЛИСТИЧКИ ПРИСТУП ХУМОРНОЈ МЕТАФОРИ

За разлику од претходно наведених истраживања у којима се претпоставља постојање јединственог механизма за све хуморне метафоре, Марта Дајнел (Dyrel 2009) наводи низ могућих фактора који могу бити одговорни за хумористички потенцијал креативно употребљених метафора. Наиме, М. Дајнел оперише унутар теорије разрешења инконгруенције у шали, али подразумева да постоји више типова инконгруенције и више типова њеног разрешења:

Не постоји једногласни договор о томе како се инконгруенција треба концептуализовати, због тога што аутори прилагођавају своје постулате оним облицима хумора на које се концентришу [...] [С]вака од бројних манифестација хумора [...] има свој сопствени субординирани, на инконгруенцији заснован, механизам [...] [П]роцес разјашњења/резолуције се другачије манифестује за сваку хумористичку форму и сваки тип инконгруенције (Dyrel 2009: 28–29).<sup>374</sup>

Истичући да листа није коначна, ауторка издваја следеће подмеханизме у основи овог процеса: дијафоричност, инконгруентност између домена/концепата, нарушавање прикладности, немогућност утемељења, вишеструке интерпретације и „погрешне” приоритетизације карактеристика, исцрпну атрибуцију, хуморну инконгруенцију унутар изворног домена и катахрезу. Међутим, чини се да Дајнелова ипак узима за базичан први од наведених механизма, јер ће о свим врстама метафора које поседују хумористички потенцијал говорити као *о дијафоричној метафори*. То значи да је и однос између недуховите и духовите метафоре и овде сведен на типове релација, односно семантичку дистанцу која постоји између концепата који припадају њиховим изворним и циљним доменима: према М. Дајнел, док је недуховита метафора у основи

---

<sup>374</sup> „There is no unanimous agreement on how incongruity should be conceptualised, which is because authors adjust their postulates to the forms of humour on which they concentrate. [E]ach of the numerous humour manifestations [...] has its own subordinate incongruity-based mechanism. [T]he resolution process will manifest itself differently for each humorous form and each incongruity.”

епифорични феномен јер почива на аналогји између концепата, дијафорична метафора производи нова значења на основу некомпатибилности појмова и тензије између домена која ту некомпатибилност прати. Дијафорична метафора у први план истиче неслагање између концепата, док су конвергенције између њих скрајнуте, макар у првој фази разумевања шале. Управо зато што су те сличности упадљивије када се открију, тј. зато што реципијент проналази задовољство у сазнању да је загонетка решена, ефекат хумора је појачан.

Инконгруентност између изворног и циљног домена може се посматрати у вези са дистанцом која постоји између њих, по упрошћеној формули према којој већа дистанца производи већи ефекат хумора. Та разлика, указује Дајнел, може бити резултат онтолошке разлике између домена – онда када су у метафори супротстављени домени који садрже концепте који представљају конкретно и апстрактно, живо и неживо, људско и нељудско, и слично, а овај поступак може произвести и подтипове хумористичких механизма – анималификацију, персонификацију и реификацију, и њима одговарајуће субтипове метафора. И Дајнел указује на то да се проблем са оваквим објашњењем феномена дијафоричне метафоре односи на чињеницу да се дистанца између домена (макар у овом тренутку) може проценити само интуитивно, али се не може измерити и прецизно математички формулисати.<sup>375</sup>С тим у вези она подвлачи могућност да је у основи проблема *не степен дистанце* сам по себи, *него карактер домена* који су активирани – концепата који су табуисани или на неки други начин неприкладни – односно, проблем квалитета, а не квантитета. Међутим, овде је могуће полемисати у вези са тим да је дистанца између домена схваћена сувише поједностављено, односно у складу са класичном теоријом категорија. Иако у појединим случајевима хуморне метафоре постоји јасно изражена бинарна опозиција између активираних домена (нпр. *Ја сам отирач у свету ципела [I'm a doormat in the world of boots]* – пример преузет од Dynel 2009: 34), она се тешко може свести на горе поменуте опозиције, нарочито ако се има у виду то да нехуморна метафора често јесте начин да се о непредметним појавама говори у терминима чулно-моторичког искуства. Друга претпоставка М. Дајнел, да дијафорична метафора укључује активацију за један контекст социјално неприкладних концепата, вероватнија је; њоме се теорија

---

<sup>375</sup> Квантификовање дистанце подразумева прецизирање укупности фактора који одређују наше поимање дистанце унутар стимулуса. У контексту нараторских истраживања, боље разумевање тих фактора допринело би бољем разумевању варијација у пријему хумора (у хуморном наративу), и њиховом омеђавању од других феномена који такође почивају на неком облику дисаналогје, попут контрачињеница и контраприповести, те конкретизацији у оквиру ширег домена људске креативности.

инконгруенције у шали потенцијално допуњује теоријама супериорности. Међутим, и у том случају се не искључује могућност да постоје неки додатни услови – на пример, допунски контекст у којем је говор о некој теми табуисан – који детерминишу степен дистанце између концепата. Другим речима, оправдано је говорити о дистанци између концепата уколико се има у виду то да је природа дистанце фази феномен. Наравно, све наведене критике треба узети са резервом, будући да Дајнелова ни у једном тренутку не истиче да је тачно један механизам одговоран за хуморни ефекат у дијафоричној метафори.

Марта Дајнел такође расправља и о *нарушавању прикладности* у метафори као извору хумора. Док је недуховитој метафори својствено то да изворни домен садржи истакнуте, прототипичне елементе једне категорије/домена, а циљни домен мање познате елементе, у дијафоричној метафори се овај принцип нарушава. У оквиру датог поступка грађења метафоре Дајнелова разликује три подгрупе: недоступност уземљења (енгл. *unavailability of the ground*), вишеструке интерпретације и „погрешну” приоритетизацију карактеристика, као и исцрпну атрибуцију карактеристика.

Немогућност проналажења утемељења овде се односи на немогућност проналажења заједничке основе на којој се темељи јукстапозиционирање два концепта у метафори: „Будући да је свестан чињенице да слушалац неће ценити или дати приоритет релевантним, али прикривеним атрибутима преносника (или теме) који чине основу метафоре, говорник на крају појашњава значење објашњавајући *tertium comparationis*, чиме открива значење метафоричког поређења.” (Dyne1 2009: 38–39).<sup>376</sup> Заправо, намера казивача и јесте да (намерно произведеном) дијафоричном метафором наведе интерпретатора на погрешан траг отварајући више могућности тумачења метафоричног исказа (при чему права интерпретација не мора ни да постоји): „*Nota bene*, отвореност и интерпретативна варијабилност су карактеристике иманентне свим креативним метафорама [...] Оне које су хумористичке природе експлоатишу особине које не искрсавају као најлакше за мапирање” (Dyne1 2009: 39).<sup>377</sup> То поново упућује на проблем истакнутости значења као потенцијалног извора хумора (Dyne1 2009: 40).

*Поступак исцрпне атрибуције карактеристика* јесте још један случај нарушавања прикладности метафоре, а односи се на преношење свих или готово свих

---

<sup>376</sup> „Being cognisant of the fact that the hearer will not appreciate or prioritise the relevant but covert attributes of the vehicle (or the tenor) forming the ground of the metaphor, the speaker ultimately clarifies the meaning by explicating the *tertium comparationis*, thereby divulging the meaning of the metaphorical comparison.”

<sup>377</sup> „*Nota bene*, open endedness and interpretation variability are immanent features of all creative metaphors (cf. Carston 2002). Those of a humorous nature may exploit features which do not emerge as the most easily mappable ones. “

атрибута из изворног у циљни домен, без икаквог прилагођавања. Као резултат, реципијент визуализује циљни домен тачно као изворни домен, као у примерима *Светла дискоотеке су светлеће брадавице* [*Discotheque lights are glowing pimples*] или *Моја лепота је пензионер у пензији* [*My beauty is a retirement pensioner*] (примери преузети од Dynel 2009: 39). Марта Дајнел сматра да хуморна инконгруенција у оквиру такве метафоре може постојати на два нивоа – у изворном домену и у односу између изворног и циљног домена – као у реченици *Без мојих наочари, ја сам кратковидна кртица која је изгубила своја сочива* [*Without my glasses, I'm a short-sighted mole which has lost its contact lenses*] (примери преузети од Dynel 2009: 39), те да у процесу декодирања метафоре реципијент овде прво мора разрешити ужу инконгруенцију (у горе наведеном случају – ситуацију у којој кртица носи контактна сочива), а тек онда ширу (слику човека без наочари спрам слике слепо животиње која носи сочива).

Појам *катахрезе* Дајнел користи у нешто измењеном значењу у односу на истоимени појам античке реторике, видећи исти као злоупотребу или изобличење метафора путем њиховог гомилања и неадекватног супротстављања, тј. намерно нарушавање античког *decorum* принципа.<sup>378</sup> Такав је случај са, на пример, реченицом *За Нову годину групе виноградара и беспосличара пузе плочником попут црва после кише и племенити грађани, пчеле пијане од меда, налећу на зидове* [*On New Year's Day, groups of winos and idlers are crawling onto the pavement like worms after rain and noble citizens, honey drunken bees, bump into walls*] (Dynel 2009: 43). Ауторка хипостазира да је хуморни ефекат у овом случају већи уколико изворни домени суседних метафора припадају истом или веома сличним изворном домену, јер се инконгруентност онда разрешава откривањем неочекиване сличности између домена – дакле, да хумор почива на кумулацији метафора и односу аналогije.<sup>379</sup>

На линији промишљања хуморне метафоре Марте Дајнел налази се и Салваторе Атардо, с том разликом што Атардо сматра да сва истраживања датог проблема морају поћи од чињенице да је хуморна метафора термин *наивне теорије* (енгл. *folk-term, folk*

---

<sup>378</sup> „Nowadays, catachresis is commonly understood as an abuse or perversion of metaphor by an inapt juxtaposition of words arising due to the latter's literal meanings or due to the violation of the traditional decorum principle. More relevant in the context of the present work is the use of two metaphors one after another in a single textual chunk, leading to a stylistic clash.” (Dynel 2009: 43).

<sup>379</sup> „Moreover, it could be hypothesised that a jocular effect is all the greater if two juxtaposed vehicles belong to the same conceptual domain or very similar ones (e.g. animals, food, parts of the body), giving rise to the meta-level incongruity contingent upon the unexpected similarity, which is resolved once the meaning of the whole utterance is appreciated.” (Dynel 2009: 43).

*theory*)<sup>380</sup>, односно да се под истом подразумевају разнородни феномени семантичке, прагматичке и чак и невербалне природе – односно, метафоре које су смешне, метафоре чији је референт смешан сам по себи и неуспеле метафоре. Управо зато Атардо је скептичан у погледу могућности проналажења заједничког механизма преко којег би се дати феномени објединили у једну категорију. Како смо у овом поглављу већ претходно напоменули, Атардо већим делом своје студије (имплицитно) покушава да се ограда од GVTN како не би, бављењем ужим проблемима везаним за хумор, ослабио поменути теорију; то чини тако што своју студију ситуира у ширу теорију разрешења инконгруенције у хумору, наглашавајући да се ова потоња не треба схватити као строги технички термин и да стога не мора нужно бити у негирајућем односу према теорији дистанце. Атардо, ипак, своју истраживачку пажњу усмерава на могућности нове перспективизације проблема, и предлаже да се о хуморној метафори говори у терминима разрешења, и то у смислу у којем о томе говори Елиот Оринг (Oring 2003), односно да разлика између „обичне” и духовите метафоре лежи у начинима на који се оне односе према инконгруенцији – у метафори увек постоји тенденција да се инконгруенција разреши, док је код хуморне метафоре разрешење инконгруенције делимично или лажно (Attardo 2015: 95). Атардо наводи неколико предности овог предлога: њиме се комбинује семантички и прагматички приступ (инконгруенција је ствар семантике, а њено разрешење прагматике); дати предлог је компатибилан са теоријом појмовног сажимања; предлог не почива на нејасним постулатима теорије

---

<sup>380</sup> *Народна или наивна психологија* (енгл. *folk psychology*) се „традиционално користи за означавање нашег свакодневног начина разумевања, или рационализације, намерних радњи у менталистичким терминима” (Hutto & Ravenscroft 2021). [„Folk psychology is a name traditionally used to denote our everyday way of understanding, or rationalizing, intentional actions in mentalistic terms.”]. Иста је блиско повезана са теоријом читања ума, и уско повезана са различитим аспектима менталног функционисања: свесности, доношењем одлука и субјективним искуством, интенционалношћу, проблемом објашњења акција и концепцијом слободне воље (Malle 2009). У лингвистици, *фолк теорија* се, између осталог, бави проучавањем заједничких, неексплицитних уверења и претпоставки које говорници деле у комуникативном процесу. „Народна лингвистика је она грана етнографије језика која истражује шта нелингвисти верују у погледу структуре, диференцијације, организације и употребе језика. Главне теме овог истраживања односе се на истраживање оних врста језичких чињеница које су доступне свести наивних испитаника и на каталогизацију оних области које су уочене у народној расправи. Оправдање народних лингвистичких истраживања фокусира се не само на етнографску вредност налаза, већ и на значај познавања народних система у примењеним лингвистичким подухватима, и трагове које народно знање може дати самом научном истраживању. Основна методологија у овом истраживању била је посматрање и анализа конверзацијских узорака.” (Preston 2006) [„Folk linguistics is that branch of the ethnography of language that investigates what nonlinguists believe about the structure, differentiation, organization, and use of language. Major themes in this research concern investigation into those sorts of linguistic facts that are available to the consciousness of naïve respondents and a cataloging of those areas that have been observed in folk discussion. Justification of folk linguistic research has focused not only on the ethnographic value of the findings but also on the importance of knowledge of folk systems in applied linguistic enterprises and the clues folk knowledge may give to scientific investigation itself. The principal methodology in this research has been the observation and analysis of conversational samples.”].

дистанце, али нужно их не искључује (сходно томе, њиме се показује могућност заснивања динамичке теорије везане за процес закључивања, уместо статичке теорије која *a priori* полази од дистанце и (ин)конгруенције између домена); дати предлог поседује потенцијал да буде укључен у широко прихваћене теорије хумора (Attardo 2015: 95). Коментаришући теорију појмовног сажимања, као широко прихваћени модел метафоре, Атардо даје две значајне сугестије: инконгруенција је иначе инхерентна метафори и инконгруентни делови метафоре се од стране теоретичара који делају у оквиру поменутих парадигме означавају као аномалије; нехумористичкој метафори (код које је разрешење инконгруенције потпуно) својствен је процес акомодације, односно привременог потискивања неког дела информација из једног концептуалног домена ради креирања кохерентне појмовне мреже. Наведене сугестије значе да теорија појмовног сажимања поседује адекватан апарат за бављење хумористичким метафорама: хумористичке метафоре су оне метафоре које се на специфичан начин односе према аномалијама у оквиру мреже појмовног сажимања – односно, то су метафоре код којих аномалије у оквиру појмовне мреже нису у целости обрађене, тј. код којих инконгруентне информације из једног домена нису блокиране при конструкцији бленда.

Нажалост, чини се да Атардова анализа конкретних примера хуморних метафора не одговара значају горе изнетих примедби. Пре свега, његова аргументација, усмерена на доказивање Орингове тезе, непотпуна је: на пример, Атардо закључује да су „смешне метафоре” оне код којих је веза између домена *неоправдана* (на пример, због повезивања концепата различитог аксиолошког предзнака), због чега је и разрешење инконгруенције између њих делимично. Зашто је повезивање концепта „идеје” са концептом „гаћица” (у Атардовом примеру *Мисли су му се мотале по глави склапајући и раскидајући савезе попут гаћица стављених у сушилицу без омекшивача Cling Free [His thoughts tumbled in his head, making and breaking alliances like underpants in a dryer without Cling Free]*) било мање оправдано од повезивања концепата попут „живот” и „пут” или „живот” и „јабука”, у примерима *Живот је путовање* и *Живот је јабука*, није објашњено; поред тога, констатација да између горе поменутих концепата постоји аксиолошка разлика једнако је нејасна као и објашњење да је дистанца између домена сувише велика да би метафора била схваћена као адекватна. Ово нас враћа на проблем присутан и у GVTH: шта се налази у основи когнитивног феномена инконгруенције/аномалије.

Значајнија су Атардова запажања везана за оне феномене које подводи под случајеве „неуспелих метафора”, превасходно због тога што овде он нуди фину таксономију која може бити полазиште за подробнија истраживања. У категорију неуспелих метафора Атардо убраја *не-метафоре* (енгл. *un-metaphor*), *мешане метафоре* (енгл. *mixed metaphor*), *претеране метафоре* (енгл. *overdone metaphor*) и случајеве који су погрешно означени као метафора. Под не-метафорама Атардо подразумева покушаје креирања метафора путем удруживања елемената из једног – уместо два – домена, односно, случајеве у којима заправо не постоји метафоричко мапирање јер се домен мапира собом самим (*Њен вокабулар је био лош попут, оно као, шта год [Her vocabulary was as bad as, like, whatever]*).<sup>381</sup> Појам мешаних метафора долази од Лејкофа и Џонсона (1980), и односи се на случајеве комбиновања више метафора које имају исти циљ/импликације које су на адекватној дистанци једна од друге, као у случају *Живот је путовање*. Хумористички ефекат употребе мешаних метафора долази од повезивања (често) већег броја метафора (и њиховог удруживања) које немају слична значења, и може се објаснити нарушавањем прагматичког принципа кооперације (уп. појам катахресе код М. Дајнел). Неадекватне метафоре овог типа јесу *Правац његовог аргумента нема садржај [The direction of his argument has no substance]* и *Ово представља границу стрпљења. Потребан је посебан играч или тренер са јаким леђима да би се прешло из позиције сеоског миша са очима широм отвореним у позицију трке пацова очекивања, без да се изгуби разум [This is the margin of patience. It takes a special player or coach with a strong back for scrutiny to transition from a wide-eyed country mouse to a position in a rat race of expectations without losing his marbles]* (Attardo 2015: 101, 102). Претеране метафоре су оне којима се нарушавају нека ограничења везана за примарне метафоре на којима су изграђене, нарушавањем логике (релација) примарних метафора и/или претеривањем у детаљисању при разради примарних метафора (*Градим теорију метафоре са многим прозорима [I am building a theory of metaphor with many windows]*, где се користи примарна метафора ТЕОРИЈА ЈЕ ЗГРАДА). Случајеве погрешног означавања неке језичке појаве као метафоре Атардо подводи под антанаклазу (*План је био прост као мој зет Фил. Али, за разлику од Фила, овај план ће можда успети/радити. [The plan was simple, like my brother-in-law Phil. But unlike Phil, this plan just might work]*). Атардов је основни закључак да се категорија неуспелих

---

<sup>381</sup> Нама се чини да је ово ипак случај мапирања менталног простора који се односи на сиромашан вокабулар/лоше изражавање, са менталним простором који се односи на људе који критикују мане других људи, које и сами поседују. У супротном, дати пример би се односио на случајеве метонимијског мапирања.

метафора не може једнообразно објаснити – не-метафоре се могу објаснити семантичким разлозима, док се мешане метафоре и претеране метафоре могу објаснити нарушавањем Грајсовог принципа кооперативности према којем говор треба бити јасан, информативан, без сувише детаља, и слично. Из свега наведеног Атардо закључује да

[к]ао што сам антиципирао, не мислим да је могућа јединствена теорија која ће објаснити зашто су неке метафоре смешне а друге нису. То је због тога што су разлози због којих су оне смешне различити. [...] На пример, Грејдијеве примарнометафоричке релације веома лепо објашњавају претеране метафоре. Орингово [...] теоријско објашњење метафоре као потпуног разрешења инконгруенције, са супротном теоремом према којој су делимично разрешене инконгруентне метафоре хумористичне, најбоље је објашњење за класу хумористичких метафора. Недостатак или непрописност мапирања између домена објашњава не-метафоре. Коначно, прагматички опис може објаснити аспекте претераних и мешаних метафора. (2015: 106).<sup>382</sup>

На крају своје студије Атардо даје предлог за укључивање хуморних метафора у оквир GVTH: будући да не смемо претпоставити да је избор метафора у једном исказу случајан, у случајевима када је такав исказ духовит метафору можемо схватити као логички механизам путем којег се повезују два опозитна скрипта.

[Б]аш као што резонување на основу лажних премиса или тврђење очигледног може или не мора бити духовито, с обзиром на то да ли се појављује као логички механизам инконгруенције/опозиције између скрипта, слично томе и метафоре, блендови, метонимије итд. могу или не морају бити духовите, што зависи од тога да ли омогућавају или изазивају инконгруенцију и/или њено делимично разрешење. (Attardo 2015: 108).<sup>383</sup>

Оно што је занимљиво јесте да Атардо деконтекстуализује предлог да се метафора схвати као логички механизам, јер се не позива на ауторе који су таква схватања изразили бар једну деценију раније. Под тим превасходно мислимо на Брона и Фајерца (2004), који су уједно и уредници зборника чији је део и поменуто Атардова студија, а који тврде, као што смо раније навели, да се не чини вероватним да су логички механизми посебно издвојена група когнитивних механизма специјализованих само за хумор, те да треба размотрити тезу према којој непрототипична употреба операција конструкције потенцијално може да креира хумористичке ефекте. Разлоге за Атардово опредељење да не помене ову студију

<sup>382</sup> „As I anticipated, I do not think that a unified theory of why some metaphors are humorous and some are not is possible. This is because the reasons why they are funny are different. For example, Grady’s primary metaphorical relations explain very nicely overdone metaphors. Oring’s humor theoretic account of metaphor as fully resolved incongruities, with the converse theorem that partially resolved incongruous metaphors are humorous, is the best explanation for the class of humorous metaphors. The lack of, or improper, mappings across domains explain the un-metaphors. Finally, a pragmatic account can explain aspects of overdone and mixed metaphors.”

<sup>383</sup> „[J]ust like reasoning from false premises or stating the obvious<sup>18</sup> may or may not be humorous depending on whether they occur as logical mechanisms of an incongruity/script opposition, similarly metaphors, blends, metonymies, etc. may or may not be humorous depending if they enable or bring about an incongruity and/or partially resolve it.”



нећемо нагађати, али примећујемо да се у последње време он све више приближава перспективи когнитивиста новије генерације.

#### 4.4.3. ТЕОРИЈА ПОЈМОВНОГ САЖИМАЊА: МЕТОФОРИЧНОСТ ПОЈМОВНИХ МРЕЖА САЖИМАЊА; ХУМОРНЕ МРЕЖЕ ПОЈМОВНОГ САЖИМАЊА

На крају овог поглавља посебно ћемо се осврнути на теорију појмовног сажимања, проблем метафоричности појмовне мреже сажимања и однос метафоре према неметафоричним концептуализацијама. Према једној таквој студији (Grady et al. 1999), метафора није оштро разграничен феномен, те исти општи процеси и принципи вероватно управљају и неметафоричним и метафоричним исказима. Уколико све врсте мапирања третирамо, на одређеном нивоу, као формално идентичне, онда трансфер структура у оквиру метафоре можемо разумети и као суштински сличан трансферу структуре у неметафоричним исказима (Grady et al. 1999: 120). Уколико је мапирање формално идентично и у метафоричним и у неметафоричним исказима, специфичност таквих исказа (укључујући ту и хумористичне метафоричне и неметафоричне исказе) треба тражити и у неким другим аспектима структуре појмовне мреже. Аспекте које поменути истраживачи испитују односе се на проблем акомодације, дирекционалности и асиметричне топикалности, те степен перципиране дистанце између активираних категорија.

Када је реч о првом проблему, аутори истичу да метафоре карактерише асиметрична пројекција елемената из улазних простора, односно, да је процес композиције у метафори посебан случај појмовног спајања са акомодацијом. Акомодација се овде разуме као блокирање пројекције истакнутих елемената/структура инпута у бленд, односно истакнутих елемената/структура из бленда у инпуте; неке информације из инпута се морају игнорисати у бленду, и обратно, зарад поштовања принципа оптималности. Аутори истичу да се и уоквиравање може схватити као појмовно сажимање, али без квалитета метафоричног; у питању је просто стапање елемената, а симетричност није проблем од важности. Резултат је тај да ће на скали метафоричности више место заузети онај бленд у којем постоји појмовно сажимање са акомодацијом. У вези са другим проблемом, аутори истичу да је у метафори један улазни простор увек предмет (тема која се треба ближе објаснити), док други улазни

простор пружа средства за преоквиравање првог инпута ради неког концептуалног или комуникативног циља. На крају, проблем дистанце аутори везују за степен перципиране удаљености међу парњацима мреже, при чему виши степен метафоричности имају они искази у којима је перципирана удаљеност већа. Указујући на то да и метафорични и контрачињенични искази јесу резултат појмовног сажимања, аутори упућују на то да се у 1. метафори обично истичу везе између парњака, без експликације инконгруенције која постоји између њих; 2. у контрачињеничним исказима експлицира се удаљеност између активираних когнитивних домена. Упоредити, на пример, исказе *Да сам ја облак* (метафора) спрам *Да сам ја ти* (контрачињеница), те исказ *Да сам ја Наполеон* (исказ између метафоре и контрачињенице) (Grady et al. 1999: 119).

Ралф Милер (Müller 2015: 116) износи више подстицајних смерница у вези са тродеценијским проучавањем датог проблема у когнитивнистичким дисциплинама, упућујући на могућности помирења неколиких когнитивистичких теорија. Милер сматра да су више обећавајућа она истраживања која хумористички потенцијал појединих метафора не везују за амалгамски простор, већ за релације између амалгама и инпута у оквиру мреже појмовног сажимања, и то из два разлога: овакво схватање је у складу са хипотезом да метафоричко значење није ограничено само на бленд, него се појављује као резултат релација између менталних простора; то виђење није у контрадикцији са досадашњим проучавањима метафоре и хуморне метафоре, јер метафору сагледава као феномен дуалне природе, при чему је код потоње, путем специфичних веза између менталних простора, нагласак стављен на оба инпута. На тај начин није потребно претпоставити ефекат де-блендинга као код Кирациса, већ само то да хуморна метафора ставља додатни нагласак на инпуте (уп. Dynel 2009), чиме се такође наглашава и семантичка инконгруенција, инхерентна свим метафорама. Осим тога, овакво схватање остаје на линији широко прихваћених теорија разрешења инконгруенције у хумору, јер се амалгамски простор може схватити као простор резолуције, што изнова потврђује или мотивише инконгруенцију у смислу логичких механизма из GVTH.

Милер подсећа на то да се метафора и хумор често јављају заједно у дискурсу, као што су претходно учили и Полио у вези са поентама вицева и метафорама (Pollio 1996: 232), Кирацис у вези са деаутоматизованим метафорама (2003), и Тони Вил и сарадници у вези са духовитим доскочицама и надметањима (Veal et al. 2006: 318). Иако не одбацује у потпуности хипотезу према којој се метафоре систематски јављају у

дискурсу како би повећале хумористички ефекат или нагласиле хумористички исказ, Милер сматра да је далеко вероватније да креативне метафоре и хумор „имају тенденцију да ‘цветају’ у истим условима”, односно да оба феномена претпостављају „лудички дух” или „лудички став”, због чега закључује да „метафора и неки облици хумора имају заједнички корен у концептуалној креативности, уколико ‘креативност’ разумемо као нове комбинације или проширења концепата тренутним структурама које не могу да буду у потпуности објашњене њиховим [градуитивним] компонентама (Ward, Smith and Vaid 1997:1)” (Müller 2015: 117).<sup>384</sup> Такве језичке комбинације су когнитивно истакнуте, спорије се процесуирају и повезане су са ефектом изненађења, што су уочили и други проучаваоци хумора.

#### 4.4.4. ЗАКЉУЧАК

На основу претходно наведеног, изводимо претпоставку да је хуморна метафора такав тип мреже појмовног сажимања у оквиру које:

1. доминантни типови виталних односа путем којих се врше мапирања између инпута и инпута и бленда јесу аналогична и дисаналогична, тако да су ментални простори појмовне мреже истовремено стопљени и нестопљени;

2. однос дисаналогичности подвлачи семантичко-прагматичку дистанцу између инпута и, уже, парњака инпута;

3. акомодација се делимично остварује, због чега процесуирање такве метафоре подразумева стално враћање реципијента на менталне просторе мреже (замена оквира коју прате даља појмовна сажимања);

4. последица претходног односи се на то да је и разрешење инконгруенције (асиметрије) делимично, односно да разрешење постоји само у конкретном темпоралном пресеку;

5. истовремено, појмовна мрежа мора бити и стопљена (без стопљености и

---

<sup>384</sup> „Even if it seems that humorous metaphors in discourse are rather exceptional among both metaphorical and humorous expressions, it is still possible that creative metaphors and humour tend to ‘bloom’ under similar conditions. They presuppose a ‘ludic spirit’ or a playful attitude (Brône et al. 2006: 222) which is ready or eager to deviate from current usage in order to ‘de-automatise’ conventional conceptual combinations. Such conditions are favourable for both creative metaphors and humour. In this respect, metaphor and some forms of humour have common roots in conceptual creativity, if we understand ‘creativity’ as novel combinations or expansion of concepts with an emerging structure that cannot be fully explained by its components (Ward, Smith and Vaid 1997: 1).”

извесног степена акомодације менталних простора и нема појмовне мреже) јер појмовна мрежа мора задовољити принцип оптималности везан за распакивање;

6. емергентна структура се не везује само за бленд, већ је у вези са препознавањем тензије између свих менталних простора мреже; без разумевања емергенције појмовна мрежа не може бити схваћена као хуморна;

7. таква хуморна метафора никада не задовољава све принципе оптималности; принцип који се односе на улогу обједињавања вероватно је увек нарушен, а у многим случајевима то вероватно важи и за принцип топологије, сплета веза и релевантност.

## 4.5. ХУМОР И МЕТОНИМИЈА

Метонимијско мапирање представља когнитивни механизам мапирања између дела или читавог когнитивног фрејма (циљ, *target*) и неког његовог истакнутог или прототипичног члана (извор/преносник, одн. *source/vehicle*). Елемент фрејма који у метонимијском скоку има функцију преноса понекад се назива и тачком референце (енгл. *reference-point*) (Langacker 1993).<sup>385</sup> Когнитивни приступи метонимији као механизму појмовне селекције обезбеђују разумевање примера употребе језика попут *Како си дошла до аеродрома? Позвала сам такси у обједињеној семантичко-прагматичкој перспективи. Импликатум „позвати такси са циљем употребе истог као средства стицања на одређену локацију”* заправо јесте когнитивни оквир (односно когнитивни скрипт/сценарио, динамичка варијанта когнитивног оквира) који се активира употребом истакнутог дела фрејма „позвати такси”.<sup>386</sup> Когнитивна функција

---

<sup>385</sup> „Ланакер (1993) наглашава и свеприсутност и схематичност организације преко тачке референце, и стога је именује базичном когнитивном способношћу кроз коју су структурирани различити начини резоновања на свим нивоима категоризације. У суштини, расуђивање путем тачке референце састоји се у фокусирању на неки истакнути елемент, лак за кодирање (тачку референце) ради остваривања менталног приступа другом, мање истакнутом концептуалном ентитету (циљу), који је уопште теже кодирати. Циљни ентитет је ограничен на апстрактну појмовну структуру, *доминионом*, који се може дефинисати као 'концептуална област (или скуп ентитета) према којем одређена тачка референце има директни приступ [...]' (Langacker 1993: 6).” (Brône & Feyaerts 2003: 22–23). – [„Langacker (1993) emphasizes both the ubiquity and schematicity of reference-point organization, thus characterizing it as a fundamental cognitive ability, through which different types of reasoning at all levels of categorization are structured. Basically, reference-point (RP) reasoning consists of focussing on a salient, easily coded element (the reference point) in order to establish mental access to another, less salient conceptual entity (the target), which is generally harder to code. This target is confined to an abstract conceptual structure, called the dominion, which can be defined as 'the conceptual region (or the set of entities) to which a particular reference point affords direct access (i.e. the class of potential targets)' (Langacker (1993: 6).”].

<sup>386</sup> Рејмонд Гибс (Gibbs 1999: 69) прави разлику између процесуирања метонимијског језика (схватања изрицаја у вези са односом дела и целине: *Тиму су потребне свеже ноге*) и елаборације сценарија, одн. конверзацијске импликатуре и инференције (Brône & Feyaerts 2003: 20–21).

метонимије може се описати у терминима теорије релевантности као оптимална равнотежа између минималног когнитивног напора који резултира максималним когнитивним ефектом.

Оно што метонимијски исказ чини маркираним и потенцијално хуморним јесте

1. употреба мање истакнутих чланова изворног домена као тачака преноса/референције,
2. усложњавање метонимијског ланца експлоатацијом појмовне дистанце између извора и циља на тај начин што се циљни елемент првог метонимијског исказа користи као изворни елемент другог метонимијског исказа,
3. компресовање информација везаних за један део метонимијског ланца (одн. метонимијско учвршћивање, у теорији појмовног сажимања),
4. употреба апсурдне каузалне логике (Brône & Feysaerts 2003, 2004, Feysaerts & Brône 2005). Питање које притом остаје отворено односи се на границу растезања појмовне дистанце у метонимијском исказу – количину информација која може да се изостави и делова фрејма који могу да се искористе као изворни метонимијски елементи – како би разрешење (хуморне) инконгруенције (маркираног метонимијског исказа) могло бити остварено. Овај проблем Броне и Фејартс ближе одређују као квантитативну и квалитативну димензију неизреченог у хумору, при чему се квантитативна димензија односи на „количину информација везаних за когнитивни оквир, која може бити импликована без да се изгуби метонимијско тумачење”, а квалитативна димензија везује за „функционалност релационе истакнутости како исказаних тако и импликованих елемената једног ИСМ-а”<sup>387</sup>. У оба случаја проблем се може свести на балансирану тешкоћу при когнитивном процесуирању, односно на Ђорину тезу о оптималној иновативности.

Под метонимијским ланцем Фејартс и Броне (2005: 19–20, 22) подразумевају концептуално повезивање при којем циљни појам првог метонимијског исказа служи као изворни појам другог метонимијског исказа, што значи да отпакивање оваквог ланца подразумева неколико међукорака, од процесуирања изворног концепта прве метонимије до процесуирања циљног концепта. Аутори притом хипостазирају постојање „интерпретативне пречице” између изворног и циљног појма ланца у случајевима конвенционализованих исказа или исказа веће учесталости (у једном конкретном дискурсу), што је у случају хумора важно јер омогућава стварање врло иновативних исказа путем растезања метонимијског ланца, као и његово распакивање

---

<sup>387</sup> „Amount of frame-related information that can be left implied without losing the metonymic interpretation.”, „Functionality of the relative salience of both the expressed and implied elements within the ICM.” (2003: 34). Аутори ИСМ користе као синониман когнитивном фрејму.

путем призивања познатог исказа, у складу са теоријом о оптималној иновацији. Као карактеристичан случај метонимијског уланчавања у вербалним исказима Броне и Фејартс (2003) наводе примере скаларног хумора форме А је толико Б да је Ц, типично употребљаваним код вређања (нпр. *Твоја мама је толико дебела да може да иде лифтом само на доле*<sup>388</sup>).<sup>389</sup> Аутори употребљавају исказе на немачком језику (који нису без еквивалената и у српском језику) којима се указује на нечију глупост, и у којима циљни концепт (Б) није профилисан већ се метонимијски на њега упућује путем разрађивања каузалног ланца догађаја који је везан за дати домен. У примерима *На рођењу ти је изгледа ушла прашина у главу, Остави размишљање коњима јер имају већу главу, Мора да су те ударили у главу кад си био мали, Мора да ти фали нека даска (у глави)* присутна су два метонимијска уланчавања, прво у којем се користи примарна метафора ГЛАВА ЈЕ КОНТЕЈНЕР, те се преко концепта „глава” упућује на нечију интелигенцију (*глава као контејнер чува интелигенцију као свој садржај*), а затим се упућивањем на абнормалност главе (као премале, празне, или механичком повредом оштећене) указује на оштећеност садржаја у њој, односно на мањак интелигенције. На пример, у случају исказа *Мора да су те ударили у главу кад си био мали* метонимијски ланац *ударац – глава – интелигенција – глупост* остварује се експликацијом (профилисањем) узрока, без вербализације циљног појма. Дати пример такође представља и посебан случај метонимијских структурних ланаца у којима се као тачке референце користе периферни елементи једног когнитивног оквира, те случај компресовања информација у њему. Слично је и са примером *Мора да јој фали нека даска*, где се метонимијски ланац гради на примарној метафори ТЕЛО ЈЕ КУЋА/ГРАЂЕВИНА, а профилисан је само споредни елемент (оштећење – „некоме фали нека даска”) који активира појам девијације главе у оквиру датог концептуалног домена (примарне метафоре) а затим и циљни појам – глупост.<sup>390</sup> У примеру *Претпостављам да је твој отац упуцао роду када те је видео* метонимијски узрочно-последични ланац креће се од циљног појма (узрока у ширем ланцу) „ружан” до другог, у исказу једино истакнутог, каузалног ланца „отац види дете – отац упуца роду”.

И Антонио Барселона, један од водећих проучавалаца когнитивне метонимије, истражује улогу овог механизма конструкције при креирању хуморног ефекта у вицу и анегдоти. Барселона фокус истраживања ставља на прагматичке аспекте разумевања

---

<sup>388</sup> Преузето са: <<https://serbiaforum.forumsr.net/t13-vicevi-o-mami>>. Приступљено: 14. 3. 2021.

<sup>389</sup> „Za skalarni humor je tipično to da je izražen kroz dve rečenice, u prvoj se opisuje negativna osobina koju ima neka pojava, osoba ili situacija, a druga predstavlja poentu dosetke, jer se u njoj razrešava postavljena nepodudarnost” (Prodanović Stankić 2016: 130).

<sup>390</sup> С тим у вези треба нагласити да је поступак увођења додатних метафора у метонимијски ланац типично средство његовог усложњавања.

текста, показујући како су сложени ланци прагматичке инференције умногоне олакшани имплицитним метонимијским мапирањима која постоје унутар активираних когнитивних оквира или блендова. Ове интерпретативне пречице (Brône & Feysaerts 2005: 21), „готови показивачи/усмеривачи” („‘ready-made’ pointers”) путева инференције обично се активирају аутоматски, што утиче и на лакоћу и на брзину интерпретације (Barcelona 2003: 97), упркос томе што неке информације у тексту нису експлициране. У складу са тим, Барселона се бави хуморним потенцијалом неких употреба метонимије у контексту појмовног сажимања (према Grady et al. 1999 ово је проблем метонимијског учвршћивања).<sup>391</sup>

Једна од анегдота коју Барселона анализира наводно се дешава у шпанском парламенту тридесетих година двадесетог века и у вези је са расправом коју један од чланова парламента, истовремено и представник опозиције (доле означен као М. П.), води са премијером, припадником позиције. Поента шале садржана је у следећем наводу:

Опозициони М. П. (*упућујући на премијера*): Али шта, на крају крајева, можемо очекивати од човека који носи свилени доњи веш?

Премијер (*мирно устајући*): Ох, никада не бих помислио да ће жена поштованог бити тако индискретна!” (Barcelona 2003: 94).<sup>392</sup>

У наставку ћемо навести целокупну Барселонину анализу текста; она се састоји из више степена и на врло детаљан начин показује сложеност интерпретативног процеса с обзиром на метонимијска мапирања.

Први степен анализе односи се на основне инференције које припадају локуторима, односно оно шта они мисле и саопштавају (или сматрају да саопштавају). У овом случају намера је опозиционара М. П. да укаже на то да је премијер хомосексуалац и да је као такав неподобна особа за дату позицију; премијер, са друге ствари, саопштава четири ствари: жена опозиционара дели тајну са премијером; та

---

<sup>391</sup> Полазећи од Раскинове теорије, Барселона (2003) све случајеве анализе означава са „прилагођавање оквира”, при чему прави разлику између делимичног преклапања два оквира и стапања оквира (потпуног стапања фрејмова у бленду): „До преклапања оквира долази када у појмовног свету креираном путем (дела) изричаја или текста два когнитивна оквира остану јасно различита али повезана преко заједничке појмовне подструктуре [...] Бленд когнитивних оквира се дешава када се два међусобно независна фрејма стопе у неку имагинарну менталну сцену или ментални простор.” (2003: 86). [„Frame overlap takes place when in the conceptual world created by (part of) an utterance or a text two cognitive frames remain clearly distinct but are linked by means of a shared conceptual substructure [...] Frame blend occurs when two mutually independent frames are fused into an imaginary mental scene, or mental space.”]. Барселона затим додаје да се оба типа прилагођавања оквира могу схватити и као случајеви појмовног сажимања и да оба укључују замену оквира (2003: 86–87).

<sup>392</sup> „Opposition M.P. (referring to the Prime Minister): But what can we expect, after all, of a man who wears silk underpants?  
The Prime Minister (rising calmly): Oh, I would never have thought the Right Honorable’s wife could be so indiscreet!”

тајна је да премијер носи свилени веш; она је ту тајну поделила са својим мужем; опозиционарова жена је прељубница јер је имала аферу са премијером. Оно што је премијер можда мислио и што је можда и саопштио односи се на следеће: без обзира на то како се одева, он није хомосексуалац; М. П. је, будући преварени муж, рогоња; М. П. је знао да је рогоња пре него што је изговорио поменути речи; на овај начин М. П. је јавно признао да премијер није геј, као и то да је он сам рогоња; преко ових речи М. П. је такође показао да је будала.

Други степен ауторове анализе односи се на когнитивне оквире активираних текстом – фрејмове „хомосексуалност“, „дискретност“, „прељубништво“, „хетеросексуалност“, „глупост“. Наиме, у премијеровом изричају хомосексуалност се испрва поклапа са дискрецијом – он наводно прихвата опозиционарову тврдњу да је хомосексуалац, а затим ове фрејмове *замене* трима потоњим фрејмовима, што је мотивисано тиме да људи обично немају представу о томе који тип доњег веша неко носи, осим уколико немају сексуалне односе са том особом. Премијер, дакле, имплицира да се М. П. понео врло глупо, будући да је пред читавим парламентом открио детаље свог брачног живота.

Суштина анализе Антонија Барселоне односи се на издвајање метонимија које воде процес инференције. Иако се ове метонимије могу и преименовати, на шта упућује и сам аутор (2003: 97), значај анализе огледа се у препознавању конкретних метонимијских мапирања путем којих се врше уланчавања и замене когнитивних оквира. Барселона издваја чак једанаест подинференција и метонимија које су у њиховој основи:

1. Прва инференција заснована је на метонимији ПОНАШАЊЕ ЗА КАТЕГОРИЈУ ЉУДИ КОЈЕ ТАКВО ПОНАШАЊЕ ОДРЕЂУЈЕ, и односи се на то да се у Шпанији тога времена обичај ношења свиленог доњег веша повезивао са двама групацијама – женама и хомосексуалцима.
2. Друга инференција почива на метонимији ЕНТИТЕТ ЗА КОНВЕНЦИОНАЛНО СВОЈСТВО и односи се на убеђење да жене и хомосексуалци нису подобни за обављање функција од јавног значаја.
3. У основи треће инференције је метонимија РЕЗУЛТАТ ЗА ПРЕДУСЛОВ. Премијер указује на индискретност жене, а услов тога је познавање неке тајне.
4. Четврта инференција која одређује интерпретацију односи се на две метонимије: УЗРОК ЗА ЕФЕКАТ (женина индискретност као узрок за ефекат



има то што њен муж зна премијерову тајну) и РЕЗУЛТАТ ЗА ПРЕДУСЛОВ (М. П. открива тајну коју је претходно сазнао пред парламентом).

5. Пета инференција такође почива на два метонимијска мапирања, од којих се прво може означити као ЕНТИТЕТ ЗА КОНВЕНЦИОНАЛНО СВОЈСТВО (ЕНТИТЕТА), а друго као ЧИЊЕНИЦА ЗА ЊЕНО КОНВЕНЦИОНАЛНО ОБЈАШЊЕЊЕ. Инференција је следећа: информација о томе какав доњи веш неко носи представља приватну ствар те особе и стога и тајну; познавање те тајне упућује на то да је опозиционарова жена видела премијера полуголог.
6. На претходну се инференцију надовезује следећа, и то опет преко метонимије ЧИЊЕНИЦА ЗА ЊЕНО КОНВЕНЦИОНАЛНО ОБЈАШЊЕЊЕ: видети неког голог често значи постојање сексуалног односа између актера. С обзиром на то да је један од актера опозиционарова жена, у закључивање се укључује и метонимија ДЕФИНИЦИЈА ЗА ДЕФИНИСАНО, на основу чега се та жена означава као прељубница.
7. Ова потоња метонимија у основи је следеће инференције: муж кога жена вара јесте рогоња.
8. Осма инференција се заснива на инференцијама 4, 5, 6 и 7: пошто М. П. зна тајну, из тога следи (ЗНАТИ ЧИЊЕНИЦУ УМЕСТО ЗНАТИ ЊЕНЕ ИСТАКНУТЕ ИМПЛИКАЦИЈЕ) да је он рогоња.
9. Инференције девет и десет засноване су на метонимији ИЗНОШЕЊЕ ЧИЊЕНИЦЕ ЗА ИЗНОШЕЊЕ ЊЕНИХ ИСТАКНУТИХ ИМПЛИКАЦИЈА (износећи јавно тврдњу да премијер носи доњи веш имплицира не само то да премијер није хомосексуалац, већ и да је М. П. рогоња).
10. Последња инференција почива на метонимији ЧЛАН КАТЕГОРИЈЕ ЗА КАТЕГОРИЈУ (члан категорије односи се на то откривање тајне да сте преварени представља део категорије „радити против сопствених интереса”; радити против себе показује да сте глупи – преко ове метонимије се може активирати когнитивни оквир „глупост, глупо понашање”).

Све ове инференције одигравају се јако брзо и без нарочитог когнитивног напора, што упућује на базичност метонимије као когнитивног механизма конструкције. У вези са овом анализом значајно је истаћи то да се њоме подвлачи посредничка улога метонимијских мапирања код разрешења хуморне инконгруенције, али да је тај однос само део ширег процеса замена оквира у вези са појмовним сажимањем, те да се стога може подвести под појмом метонимијског учвршћивања.

Овим принципом оптималности баве се и Грејди и сарадници (1999), као и Шона Кулсон и Тед Оукли (2003). Иако потоњи аутори не адресирају хуморне текстове, њихови закључци су слични као и закључци Антонија Барселоне: метафоричка и метонимијска мапирања често се користе ради добијања нових амалгамских структура; такви случајеви појмовног сажимања често нарушавају тополошки оптимални принцип, али истовремено омогућавају креирање интегрисаних менталних сцена преко којих се остварује могућност даљих инференција. Основна функција метонимијских мапирања у таквим структурама односи се на обезбеђивање веза између мрежа менталних простора које би у супротном деловале као удаљене (дисталне).

У том смислу наведени примери могу се разумети и као случајеви дуплог утемељења (енгл. *double grounding* – Brône & Feyaerts 2003, 2004, Feyaerts & Brône 2005, Brône & Coulson 2010), јер се њима комбинују метафоре (најчешће конвенционалног типа) и метонимије: „О [...] типу двосмислености, постигнутом игром контекстуално истакнуте конвенционалне метафоре и прикривене метонимије, говорићемо као о дуплом утемељењу” (Feyaerts & Brône 2005: 25). Употреба метафоре дозвољава да се метонимија симултано развије у различитим доменима (а не једном) који су повезани преко исте циљне структуре (глупост, ружноћа и сл.), „оперишући у сваком од домена кроз експлоатисање њихових унутрашњих структура ради остваривања ономасиолошког изазова садржаног у стварању увек новог материјала” (Feyaerts & Brône 2005: 24)<sup>393</sup>. Оптимално иновативно у оваквим исказима огледа се у *освежавању* појмовних веза између извора и циља, уз ослањање на (*утемељивање* у) познате исказе, чиме се балансира између сложености концептуалних веза и њихове аутоматске активације, истакнутог и мање истакнутог, немаркираног и маркираног – а у случају хумора између разрешења и инконгруенције. Потенцијални хуморни аспект оваквих исказа огледа се у могућности двоструког тумачења.<sup>394</sup> На пример, у исказу *Породица Агнели је поново на месту возача Фијата* ефекат духовитости постиже се само уколико реципијент исказ интерпретира коактивирајући метафоричка и метонимијска мапирања између активираних концепата. Важно је напоменути и то да се конструкције попут горе наведене обично не препознају као метафоричне, али да оне то могу постати управо употребом стратегије дуплог утемељења (Brône & Feyaerts 2005: 89). С тим у

---

<sup>393</sup> „It is apparent from these examples that whereas conventional metaphors commonly establish one or more additional perspectives on a target concept (domain), metonymic reasoning operates throughout each domain, exploiting its internal structure in order to meet the onomasiological challenge of creating ever fresh material.”

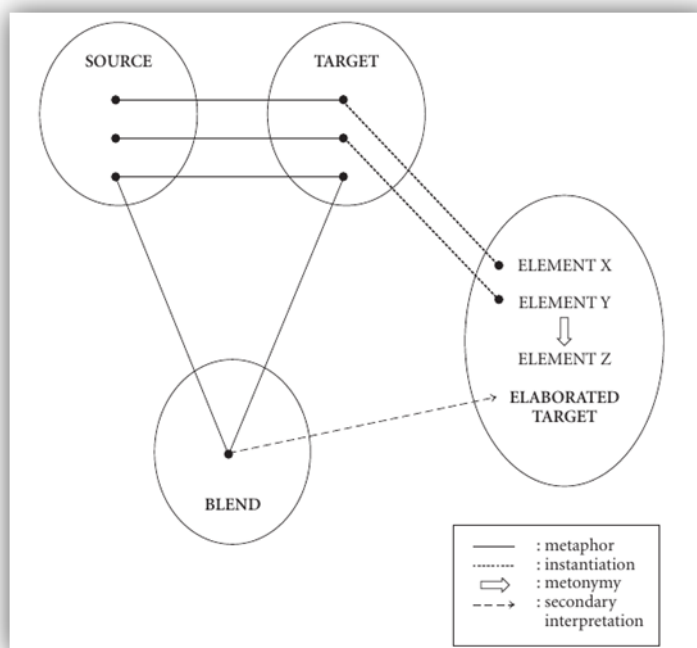
<sup>394</sup> Другачији је случај са вицевима у чијој се поенти поништава прва, истакнута интерпретација, јер се ту симултано активирају два више-мање конвенционална значења у оквиру истог контекста, док се код дуплог утемељења активирају најмање два контекста.

вези можемо говорити о поступку деаутоматизације метафоре, о чему је раније било речи. У примеру са компанијом „Фијат” примарно се истичу метафоричка мапирања унутар конвенционалне метафоре према којој је ВОЂЕЊЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ исказано у терминима УПРАВЉАЊА ПРЕВОЗНИМ ВОЗИЛОМ, а у чијој је основи још општија, примарна метафора РАЗВИЈАЊЕ ЈЕ КРЕТАЊЕ. Духовитост исказа се постиже метонимијским мапирањем између аутомобилске компаније „Фијат”, аутомобила фијат и аутомобилских седишта, наглашавањем појединачних лексема унутар исказа, чиме се истиче и могућност његовог буквалног тумачења, а овакав двозначни план упућује и на хуморни потенцијал исказа.

Како истичу Броне и Фејартс (2005), сви случајеви дуплог утемељења могу се уврстити у посебан облик појмовног сажимања где мрежа концептуалне интеграције садржи најмање три улазна простора – изворни и циљни домен конвенционалне метафоре и инпут у оквиру којег се први, други или оба инпута разрађују путем метонимијског мапирања. Амалгам најчешће преузима организујућу структуру првог (изворног) инпута, а истакнути или централни елемент тог менталног простора јесте онај који је у мрежи мапиран и метафорички и метонимијски (у примеру са породицом Агнели то је елемент вербализован као „место возача”), при чему је метонимијско мапирање условљено повратним пресликавањем датог елемента из бленда у други инпут, што мотивише ново метонимијско пресликавање између другог и трећег инпута. Другим речима, истакнути елемент амалгама интерпретира се с обзиром на два инпута, у два контекста (конвенционалном метафоричком и локалном метонимијском).<sup>395</sup> С обзиром на сложеност датог објашњења, у наставку дајемо и графичку схему најједноставнијег вида оваквог случаја појмовног сажимања, као и појашњење процеса на основу примера са породицом Агнели (пример преузет из: Brône & Feyaerts 2005).

---

<sup>395</sup> „Механизам дуплог утемељења зависи од пројекције специфичног лексичког елемента из конвенционалне метафоре (махом из изворног домена) у бленд, у оквиру којег може бити интерпретирана с обзиром на два различита улазна простора. Свеукупни [...] контекст у који је бленд уроњен, као и конвенционалност метафоре, наводи на примарну, истакнуту интерпретацију овог елемента. Међутим, отпакивањем бленда у оквиру другог улазног простора (елаборираног циљног инпута), активира се, поред истакнуте метафоричке интерпретације, и друга, мање истакнута интерпретација. Ово додатно тумачење, које ствара локалну двосмисленост, може се остварити једино путем активације имплицитне метонимијске везе унутар елаборираног циљног улазног простора. (Brône & Feyaerts 2005). [„The mechanism of double grounding hinges on the projection of a specific lexical element from within the conventional metaphor (mostly the source) onto the blended structure, where it can be interpreted with respect to two different input spaces. The overall economic context in which the blend is embedded, together with the conventionality of the metaphor prompt a primary, salient interpretation of this element. By unpacking the blend onto another input space (the elaborated target input), however, a secondary, less salient interpretation is activated next to the salient metaphorical one. This additional interpretation, which brings about the local ambiguity, can only be achieved through the activation of an implicit metonymic relationship within this elaborated target.”].



**Слика бр. 3. Дупло утемељење.**  
**Преузето од: Brône & Coulson 2010: 217.**

Процес дуплог утемељења експериментално су истраживали Герт Броне и Шона Кулсон (Brône & Coulson 2010). Посредну потврду за постојање овог процеса аутори су добили на основу два експеримента, у оквиру којих су испитаницима биле понуђене две врсте метафора: оне које укључују локалне двосмислености (двоструко утемељене метафоре) и оне без такве двосмислености односно контекстуалних веза (једноструко утемељене метафоре). Претпоставка истраживања је била да је за разумевање двоструко утемељених метафора потребно улагање већег когнитивног напора, али и да је онда и когнитивни ефекат већи, што је потврђено експериментом са временом читања (двоструко утемељене метафоре захтевају дуже време читања). И други експеримент је потврдио иницијалну претпоставку да се двоструко утемељене метафоре доживљавају као духовитије од једноструко утемељених метафора.

#### **4.6. МЕХАНИЗАМ ЗАМЕНЕ ФИГУРЕ И ПОЗАДИНЕ И ХУМОР**

На почетку овог прегледа указано је на то да ће когнитивни механизам замене фигуре и позадине бити остављен за крај из разлога што се исти може разумети и као основни за све типове хумора. То значи да почетну тезу да се хуморни ефекат заснива на отпакивању маркираног когнитивног механизма конструкције лако можемо

преформулисати у терминима фигуре и позадине. Како истиче Тони Вил (Veale 2005), који је један од првих когнитивних лингвиста који је указао на ову могућност, механизам замене фигуре и позадине представља елегантно решење којим се могу покрити све семантичке структуре вицева које почивају на тензији између прве (истакнуте, немаркиране) и друге (неистакнуте, маркиране) интерпретације (Brône 2008: 2056).<sup>396</sup> Замена фигуре и позадине можда не представља само „покретачку силу” која води хуморну инконгруенцију/резолуцију, већ и основно оруђе било ког облика креативне деконструкције (Veale 2005: 5–6).

Ова идеја није потпуно нова; поједини истраживачи из домена психологије перцепције такође су указивали на могућност да се хуморна инконгруенција објасни посредством замене фигуре и позадине (све нав. према Canestrari & Bianchi 2013: 4–5). У једном раном раду у оквиру гешталт психологије, *A Gestalt theory of humour* (*Гешталт теорија хумора*), Норман Мајер (Maier 1932), сматра да се основним гешталт принципима организације перцептуалног искуства може објаснити и ефекат хумора, у смислу да присуство елемента који се у неком стимулусу (тексту, ситуацији итд.) доживљава као инконгруентан у односу на целину подстиче реципијента да реконфигурише елементе у нову целину, што води интерпретацији стимулуса као смешног. Инконгруенција се, дакле, формулише као рушење перцепције целине, односно одступање од наше тенденције да искуство организујемо на начин који је правилан, уредан, симетричан и једноставан (Metz-Göckel 1989, 2008). Кен Смит (Smith 1996) разматра начине груписања визуелних елемената у карикатури, у контексту психолошких закона сличности, близине, континуираности, завршености, и замене фигуре и позадине. Према Роју Раселу (Russel 1996) двосмисленост у хумору може се објаснити управо у вези са заменом фигуре и позадине, јер је хуморни стимулус организован тако да се мора доживети као целина са две интерпретације. Амадеу Вијана (Viana 2010) предлаже, у оквиру GVTH, да се први скрипт схвати као позадина а други као фигура. У оквиру когнитивне семантике замена оквира Шоне Кулсон такође се уклапа у дату теоријску концепцију.

Тони Вил горњу тезу доказује на примерима вицева у којима не долази до замене између познатих когнитивних оквира (јер ти случајеви довољно јасно илуструју тезу какву, на пример, износи А. Вијана), већ до варијације између њихове стандардне

---

<sup>396</sup> Треба напоменути да је у GVTH замена фигуре и позадине наведена као један од логичких механизма, али само као буквална замена – код случајева замене улога или неке врсте паралолизма (лажне логике која је исправна према начелима локалне логике шале) (Raskin & Attardo 1991: 303, Brône 2008: 2056).

и „креативне” варијанте (што је више у духу теорије замене оквира). Такав је случај са досетком За Зе Габор: „Darling, actually I am an excellent housekeeper. Whenever I leave a man, I keep the house!” (Veale 2005: 3–4), у којој је извршена деконструкција конвенционалног значења сложенице „housekeeper” у „keeper of a house”. У статичном моделу разумевања хумора, у оквиру GTVН, оваква би се игра речима могла окарактерисати као замена скрипта посредством окидача „keep”. Међутим, Вил исправно пита, која два скрипта су у овом случају посредни? Да ли локутор заиста поседује скрипт за неког ко задржава/узима куће? Чак и уколико локутор креира нови когнитивни скрипт на основу инпута који му је понуђен, поређење између два когнитивна скрипта, у складу са основном тезом GTVН, може доћи тек након реконцептуализације, а онда се хуморни ефекат не може објаснити неким накнадним учешћем логичког механизма (па ни путем замене фигуре и позадине као логичким механизмом). Исти аргументи могу се употребити и у вези са тзв. „морфолошким” досеткама, односно досеткама заснованим на деконструкцији сложених речи и слагању нових на основу њихових саставних морфема (нпр. духовита сложеница „manukind”, од „mankind” или чак „unkind” за означавање себичлука и насилности људског рода). Јасно је да сваки облик деконструкције сложенице укључује и процес замене фигуре и позадине, при чему Вил истиче и то да „деконструктивна способност коју замена фигуре и позадине поседује, може, још уопштеније, бити употребљена да преокрене дефиницијску базу деривираних концепата, који зависе од концепата (или групе концепата) који логички долазе први”.<sup>397</sup> Ауторов пример *Да је бог желео да будемо вегетеријанци не би направио животиње од меса*<sup>398</sup> заснован је на замени логичког примата између концепата „животиња” и „месо”, при чему оно што је нормално позадина („месо”), јер представља зависан појам, овде постаје независан. С тим у вези напомињемо да је на појам зависних и независних појмова претходно указао Роналд Ланакер (1993), у вези са тзв. *reference-point* конструкцијама (конструкцијама које имају функцију реферисања). У оваквим (пре свега метонимијским) конструкцијама истакнути елемент или елемент који се лако кодира (референтна тачка), и који стога представља независан појам, омогућава директан ментални приступ концептуалној области (у Ланакеровој терминологији тзв. *dominion*) која садржи групе ентитета од којих један може бити циљни у конкретној дискурзивној ситуацији. Будући да

---

<sup>397</sup> „This deconstructive ability of FGR can, more generally, be used to invert the definitional basis of derived concepts, which are those that depend on a logically prior concept (or set of concepts) for their existence.”

<sup>398</sup> „If God wanted us to be vegetarians he wouldn't have made animals out of meat.”

организација путем референтне тачке представља базичну когнитивну способност, њоме се могу обухватити и различити случајеви маркирања когнитивних механизма, како показују и Броне и Фејартс (2005: 41–42), анализирајући духовите цртеже засноване на употреби маркираних метонимија. На пример, цртеж на којем се налази даска за скакање, али са травњаком испод ње и паром ногу које виरे из земље, уз пропратни коментар „Пре него што су измишљени базени”, захтева од реципијента да преокрене нормални ланац догађаја (прво је настао базен, а затим даска за скакање у њега) и иначе независном концепту базена претпостави концепт даске за скакање. Хуморни ефекат почива на намерном изостављању базена као референтне тачке и профилисању даске за скакање, а инверзија релације између активираних концепата додатно је наглашена апсурдношћу ногу које вире из земље, тј. човека који користи даску за скакање иако нема у шта да скочи. Реципијент је подстакнут да замисли контрачињенични сценарио према којем су базени измишљени управо како би се спречиле овакве несреће; у основи тог сценарија налази се поремећени (апсурдни) каузално-темпорални ланац догађаја.

Герт Броне (Brône 2008) је поступак замене фигуре и позадине у вербалном хумору истраживао и у вези са претераним разумевањем (хиперразумевањем) и погрешним разумевањем (енгл. *hyper-undostanding, misunderstanding*) – различитим облицима комичних надметања, задиркивања и исказивања супериорности кроз хумор, односно намерним и ненамерним неспоразумима хуморног типа. Уместо непрецизних таксонимија хуморних средстава (в. наш коментар структуралистичке таксономије В. Пропа у оквиру поглавља *Преглед приступа дужем литерарном наративу хумористичког типа*), Броне показује да се сви облици конверзацијског надметања могу елегантно свести на један механизам – замену фигуре и позадине. Код претераног разумевања други интерлокутор разуме интенције првог интерлокутора, али их намерно превиђа и намеће им друго, неистакнуто тумачење ослањајући се на амбивалентно значење неког елемента исказа првог интерлокутора. Оба тумачења (когнитивна оквира) су присутна, а тензија постоји с обзиром на сукоб комуникативних циљева интерлокутора, односно због судара двеју тачака гледишта. Код неспоразума хуморног типа/погрешног разумевања судар тачака гледишта је ненамеран – други интерлокутор не само да не управља диксурзивном ситуацијом, већ је, према Ганеровој терминологији, он тај који је „поражен”. Овај тип комичног неспоразума Броне посебно везује за фикционалне наративе, подвлачећи разлику која постоји у тачкама гледишта реципијента на изваннаративном нивоу и јунака у унутарнаративном нивоу.

У случају претераног разумевања, други говорник у први план извлачи концепт који је у изричају првог говорника првобитно био у позадини, јер тај елемент служи његовим сопственим, а не туђим комуникативним циљевима. Код погрешног разумевања, јунак у наративном простору не успева да протумачи истакнуту интерпретацију коју је намеравао други учесник, често упркос снажним контекстуалним доказима који иду у прилог тој интерпретацији. (Brône 2008: 2056–2057)<sup>399</sup>

Претерано разумевање укључује вешту субверзију тачке гледишта другог учесника рефлектујући (делове) његовог/њеног исказа и истовремено придајући радикално другачију интерпретацију тако одраженом исказу. Чинећи то, вербални „агресор” исказује супериорност своје сопствене тачке гледишта у односу на другог учесника, учесника који је вербално надигран. У случају погрешног разумевања, сукоб тачака гледишта је између тачке гледишта лика у наративном простору и слушаоачеве интерпретације (и/или тумачења других јунака у наративном свету). Отуда би се могло тврдити да препознавање хумористичког потенцијала код неспоразума претпоставља претерано разумевање од стране аутсајдера (слушаоца/гледаоца). (Brône 2008: 2042)<sup>400</sup>

Значајно је и то што Броне емпиријски (анализом већег броја шала из телевизијске серије *Црни гуја* [*Blackadder*]) потврђује опаску Тонија Вила (Veale 2005: 3) да замена фигуре и позадине може оперисати (боље речено: бити истакнуто) на различитим нивоима лингвистичког и појмовног описа. Броне, наиме, проналази примере претераног и погрешног разумевања на лексичком, синтаксичком и прагматичком нивоу (у вези са полисемијом, непотпуном и потпуном хомонимијом, подспецификацијом [енгл. *underspecification*], идиомима, синтаксичким опсегом, индексиналном двосмисленошћу, илокуцијом, деиксама и инференцијама), при чему је у свим случајевима присутна замена првобитно истакнутог значења (буквалног или конвенционалног идиомичног, односно – прототипичног, мање информативног, немаркираног) значењем које је неистакнуто. Хуморни је ефекат, дакле, производ асиметричности хуморног стимулуса, изграђеног на разлици између маркиране и немаркиране информације у дискурсу. С тим у вези, а надовезујући се и на тезу Тонија Вила о замени фигуре и позадине као средству креативне деконструкције, Броне нуди могућност преформулације теорије оптималне иновативности Р. Ђоре, тако да се овај когнитивни механизам види као централни у конструкцији оптимално иновативног језика.

---

<sup>399</sup> „In the case of hyper-understanding, the second speaker pulls an initially backgrounded concept in the first speaker’s utterance to the foreground because that element suits his own rather than the other’s communicative goals. In the case of misunderstanding, a character in the narrative space fails to construe the salient interpretation intended by another participant, often in spite of strong contextual evidence in favor of that interpretation.”

<sup>400</sup> „Hyper-understanding involves the skilful subversion of another participant’s viewpoint by reflecting (parts of) his/her utterance and simultaneously assigning a radically different interpretation to that echoed utterance. In doing so, the verbal ‘aggressor’ communicates the superiority of his/her own viewpoint to that of the other participant who is trumped. In the case of misunderstanding, the viewpoint clash is between that of a character in the narrative space and the hearer’s own interpretation (and/or that of other characters in the narrative world). Hence, it could be argued that recognizing the humorous potential of a misunderstanding presupposes hyper-understanding on the part of the outsider (hearer/viewer).”



Од посебне је важности то што анализа Г. Брона препознаје хуморне ефекте замене фигуре и позадине у контексту вишеслојне природе дискурса који укључује хиперразумевање и погрешно разумевање. То даље значи да линеарно процесуирање хуморног стимулуса, на којем инсистирају Раскин и Атардо, важи само за неке типове хумора – када је први когнитивни оквир/скрипт, са немаркираном информативном структуром, истакнут у првом делу лица, а затим бива замењен когнитивним оквиром/скриптом са маркираном информативном структуром, а опозиција постоји на једном дискурсном нивоу. Супротстављеност два когнитивна оквира/скрипта може бити присутна и на два или више нивоа дискурса, што за собом повлачи и *судар двеју или више тачака гледишта/перспектива*, као и вишеструку интерпретацију.<sup>401</sup> Притом, носиоци супротстављених перспектива се не морају увек налазити на истом онтолошком нивоу: 1. у случају претераног разумевања, носиоци супротстављених перспектива могу бити на истом онтолошком нивоу (нпр. у разговорном дискурсу који укључује задиркивање), при чему интерлокутор који игра улогу „вербалног агресора” оперише на два нивоа дискурса – основном и исценираном (који сам креира); 2. у случају погрешног разумевања, раздвајање перспективе постоји на нивоу приче и на нивоу дискурса, при чему реципијентова интерпретација хуморног момента у причи обухвата, као субординирану, и перспективу јунака који је у причи „надмашен” (јер се реципијент одмах суочава са две интерпретације хуморне ситуације у причи): „Опозиција у том случају није између почетног читања и читања шале, већ између истакнутог читања (како га је усвојио читалац/гледалац/други учесници) и немаркираног (инконгруентног) читања од стране лика/учесника који шалу није разумео.” (Brône 2008: 2037)<sup>402</sup>. То даље значи да хуморни ефекат, као производ судара између наративног и дискурзивног оквира, за пропратни ефекат увек има и иронију, будући да укључује и ефекте претераног разумевања на дискурсном нивоу (читаоца).<sup>403</sup>

---

<sup>401</sup> За разлику од Т. Вила (2005), који, у својој студији о хуморном хиперразумевању пропушта да препозна важност тачке гледишта у вези са заменом фигуре и позадине, Г. Броне сматра да хиперразумевање и комични неспоразум не само да укључују судар двеју тачка гледишта, већ да је исти од суштинске важности за разумевање датих процеса.

<sup>402</sup> „The opposition in that case is not between an initial reading and a joke reading but rather between a salient reading (as adopted by the reader/viewer/other participants) and a non-salient (incongruous) reading by the misunderstanding character/participant.”

<sup>403</sup> „Вршећи замену фигуре и позадине, говорник вербално надиграва своју жртву откривајући рањивост његовог/њеног исказа. Другим речима, иако и хиперразумевање и комични неспоразум укључују метареференцијације (Sperber, 2000), прва појава укључује иронични, дисоцијативни ехо (конструкцију исценираног простора), а друго често укључује погрешно додељивање простора веровања, од стране лика у наративном простору, [...] претходном говорнику. У оба случаја, међутим, тип раслојавања дискурса откривен анализом базираној на менталним просторима чини се кључним за приказ динамике интеракцијског хумора.” (Brône 2008: 2057). [„In performing this figure – ground reversal, the speaker trumps

Проблему тачке гледишта Броне прилази из позиције теорије менталних простора Жила Фоконијеа, надовезујући се на појам исценираних говорних чинова Херберта Х. Кларка (Clark 1996) и на варијанту модела теорије појмовног сажимања Л. Брант и П. А. Бранта. Кларк полази од тога да многи дискурсни облици (фикција, иронија, сарказам, контрачињенице, реторичка питања) представљају облике исценираних говорних чинова у оквиру којих се учесници комуникације претварају да су сви делови датог дискурса стварни и, имајући у виду Грајсов принцип кооперативности као захтев за успостављањем комуникативног уговора између интерлокутора, такве говорне чинове анализира као целовите, али вишеслојне јединице, односно јединице са више дискурсних нивоа. Броне, дакле, прихвата основне Кларкове идеје, али им даје више „техничку” димензију – јаснију семантичко-прагматичку перспективу – преводећи их у терминима теорије менталних простора:

Раслојавање дискурса пресудно зависи од поделе дискурса на одвојене, али повезане металне просторе. Стварна комуникативна ситуација у Кларковој терминологији (слој 1) одговара дискурсном основном простору у новијим разрадама теорије менталног простора. Овај основни простор је „репрезентација говорниковог чина ангажовања у изградњи значења. То је изговарање онога што се говори, сам чин означавања” (Brandt and Brandt, 2005: 19). У случају задиркивања у (1), исценирани ментални простор претварања се конструише из реалног или основног простора дискурса. (Brõne 2008: 2031).<sup>404</sup>

Иако „[o]va dinamička stratifikacija diskursa u vidu slojeva podrazumeva da svaki viši nivo mora zavisiti od nižeg nivoa na kome je utemeljen”, зато што је свака употреба језика у циљу остварења хуморног ефекта „zasnovana na ozbiljnom modalitetu” (Prodanović Stankić 2016: 56), напомињемо то да је у хуморном дискурсу исценирани ментални простор, иако утемељен у основни ментални простор, њему надређен, јер у супротном не би било хумора. Другим речима, овде се може говорити о две мреже појмовног сажимања, у оквиру нехуморног и хуморног дискурса, а њихова дистинктивна обележја одређена су комуникативним циљевима говорника, које следствено одређују и друге аспекте појмовних мрежа, а превасходно улоге чији су

---

his victim by revealing the vulnerability of his/her own utterance. In other words, whereas both hyper- and misunderstanding involve metarepresentations (Sperber, 2000), the former involves an ironic, dissociative echo (construction of a pretence space) and the latter often involves the erroneous assignment by a character in the narrative space of a belief space [...] to a previous speaker. In both cases, however, the type of discourse stratification revealed through a mental space analysis seems crucial to an account of the dynamics of interactional humor.”]

<sup>404</sup> „Layering crucially depends on the partitioning of discourse into separate but connected metal spaces. The actual communicative situation in Clark terminology (layer 1) corresponds to the discourse base space in more recent developments of mental space theory. This base space is a representation of the speaker’s act of engaging in meaning construction. It is the saying of what is being said, the very act of signifying” (Brandt and Brandt, 2005: 19). In the case of tease in (1), a fictional pretence mental space is construed from the reality or discourse base space.”

носиоци интерлокутори. Тумачење полази од *bona-fide* дискурсног оквира и завршава се на репрезентацији дискурса (мрежи појмовног сажимања) која укључује први дискурсни оквир, али га преоквирава, и у том смислу можемо говорити о замени оквира. Уколико тачку гледишта овде разумемо као ментални „*prostor iz kojeg se može pristupiti drugim domenima*” (Milutinović 2015: 67), а фокус као „*domen u kome se značenje konstruiše*” (Milutinović 2015: 67), онда би се исценирани ниво дискурса могао схватити као ментални простор који је уједно тачка гледишта, а фокус би представљао бленд, организован преко исценираног менталног простора и основног простора дискурса.

На потребу укључивања тачке гледишта у студије хумора, иако не и у вези са заменом фигуре и позадине, указао је и Г. Ричи, разматрајући вицеве чији процес разумевања укључује и реинтерпретацију услед откривања инконгруенције у њиховој поенти („*forced reinterpretation*’ form of humour” – Ritchie 2006: 18), и то кроз призму теорије менталних простора Ж. Фоконијеа. Аутор примећује да су постојећа проучавања хумора непрецизна у погледу дефинисања поступка разрешења инконгруенције, будући да не праве разлику између разрешења инконгруенције на нивоу јунака приче вица и интерпретације која се врши од стране реципијената вица.<sup>405</sup> Наиме, у вицевама који почивају на претераном разумевању или погрешном разумевању приписаном јунаку, постоји дискрепанција између интерпретирања догађаја у причи вица од стране јунака и од стране публике, при чему „није битно да

---

<sup>405</sup> Уп. Ritchie 2014: 54: „Претходне расправе о ’логици’ у шалама понекад се чини да спајају ова два концепта. Неке од Зивових напомена о ’локалној логици’ очигледно описују оно што ми називамо ’унутрашњом логиком’, али понекад се чини да имплицира да публика користи погрешну логику [...] Слично запажање се може дати о Општој теорији вербалног хумора (ГТВХ) (Attardo & Raskin 1991), који укључује логички механизам (ЛМ), описан као ’паралогичан’ (Hempelmann & Attardo 2011: 147) и ’искривљену, разиграну логику, која не важи изван света шале’ (Attardo 1994 : 226). Чини се да се овде ЛМ користи за описивање аспеката значења шале, укључујући логичке везе унутар шале. С друге стране, ЛМ је ’динамичан когнитивни процес’ (Hempelmann 2004: 383), а ’ЛМ је сама резолуција, а не само њен механизам који омогућава... разрешење је динамичан феномен, механизам који омогућава је статичан компонента текста’ (Attardo 1997: 409). Међутим, и у последњем чланку (Аттардо 1997: 410) и другде (Attardo et al. 2002; Hempelmann & Attardo 2011), илустративни примери ЛМ-а изгледа да су примери семантичких или других односа унутар шале, а не процеса.” [„Past discussions of “logic” in jokes sometimes seem to conflate these two concepts. Some of Ziv’s remarks about “local logic” apparently describe what we term “internal logic”, but he sometimes seems to imply that the audience uses the flawed logic [...] A similar observation could be made about the General Theory of Verbal Humor (GTVH) (Attardo & Raskin 1991), which includes the Logical Mechanism (LM), described as “paralogical” (Hempelmann & Attardo 2011: 147) and “a distorted, playful logic, that does not hold outside the world of the joke” (Attardo 1994: 226). These descriptions seem to have the LM describing aspects of the joke’s meaning, thus involving logical connections within the joke. On the other hand, the LM is a “dynamic cognitive process” (Hempelmann 2004: 383), and “the LM is the resolution itself, not just an enabling mechanism thereof ...the resolution is a dynamic phenomenon, the enabling mechanism is a static component of the text” (Attardo 1997: 409). However, both in the latter article (Attardo 1997: 410) and elsewhere (Attardo et al. 2002; Hempelmann & Attardo 2011), illustrative examples of LM seem to be statements of semantic or other relationships within jokes rather than processes.”].

публика прихвати ово мишљење као истинито” тј. она не мора „прихватити гледиште лика као чињенично тачно (унутар света приче). У њима, публика постаје свесна могућности друге интерпретације од стране јунака приче, али не мора да је усвоји као свој поглед на свет приче” (Ritchie 2006: 7).<sup>406</sup> С тим у вези аутор указује на то да анализи познатог вица о лекаревој жени недостаје разликовање групе уверења и знања које поседује лекарова жена и претпоставки и знања које поседује реципијент пре него што виц реинтерпретира и разуме: „За хумористички ефекат кључна је свест публике да прича/јунак усваја другачију интерпретацију догађаја у свету приче од оне коју пројектује публика.” (Brône 2008: 2038).<sup>407</sup> У Ричијевој интерпретацији поменутог вица, хуморни ефекат резултат је постојања и судара трију тачака гледишта: оних које припадају слушаоцу, *свету приче вица*<sup>408</sup> и јунаку.

У ревидираној и проширеној верзији свог истраживања, Ричи (2014) дате типове хуморних текстова одређује као „вицеве базиране на фикцији” (енгл. *fiction-based jokes*), односно вицевице који укључују јунаке на фикционалном нивоу (нивоу приче), као погрешне интерпретаторе догађаја и, уједно, медијаторе између света приче (вица) и публике. Аутор уводи два типа дистинкције: 1. између унутрашње логике вица („псеудо-логике”, „локалне логике вица” нпр. код А. Зива) и техника или механизма вица на основу којих се приказују информације у њему; 2. у вези са разумевањем тј. тумачењем вица, где разликује унутрашњу логику вица (логику ликова) и логику публике која врши интервенције. Правећи, у вези са оба типа разликовања, дистинкцију између модалитета путем којих је изграђен наративни оквир вица и механизма који функционишу на дискурзивном нивоу, Ричи заправо упућује на то да интерпретација вицева базираних на фикцији, те других типова хуморних текстова, подразумева и стратификацију дискурса, односно разликовања у погледу тачке гледишта. Када је реч о другој дистинкцији (везаној за логику света приче и разумевања исте од стране публике), Ричи напомиње да се инференције које врши реципијент увек граде према унутрашњој логици вица, тако што мрежа појмовног обједињавања коју реципијент

---

<sup>406</sup> „In cases where the analysis assigns a non-veracious belief to a story-character, it is not essential that the audience adopt this opinion as true. Although it is plausible to suggest that in (1) or (2) the audience does accept the new interpretation, it is harder to argue in examples such as (5) (or the second of our analyses of (6)) that the audience must accept the character’s view as factually accurate (within the story world). In these, the audience becomes aware of the possibility of the other interpretation for the story-character, but does not have to adopt it as their own view of the story world (cf. the quotation from Norrick, earlier)” (Ritchie 2006: 7).

<sup>407</sup> „It is the awareness of the audience that a story-character adopts a different interpretation of an event within the story world from the one projected by the audience that is crucial for the humorous effect.”

<sup>408</sup> Није сасвим јасно шта ова одредница подразумева, али можемо претпоставити да се односи на глобалне приповедне модалитете који одређују наративни свет вица.

гради у процесу разумевања вица мора садржати и локалну/унутрашњу логику приче, иако ће је надопуњивати (односно, вршити конкретизацију празних места у тексту), тј. покушавати да „укључи информације у тренутну верзију конструкције (*construal*), користећи, где је потребно, инференције: процес повезивања идеја, повезивање концепата, праћење познатих матрица, попуњавање дифолт места, итд.” (2014: 52).<sup>409</sup> И начин на који оперише унутрашња логика приче вица и инференције публике су другачије: оне се разликују у погледу валидације (мањкаво закључивање спрам тачног закључивања), опсега (унутар приче, односно на метанивоу), функције (успостављање релација на нивоу приче спрам грађења конструкције дискурса) и временског распореда (који постоји само у погледу инференција публике). Коментаришући виц „Да ли знате шта се десило ирским поморским извиђачима? Потонуо им је шатор.”<sup>410</sup> (Tibballs 2000: 172, нав. према Ritchie 2014: 53), Ричи (2014: 53) уочава два система закључивања, додељена на нивоу приче и дискурсном нивоу: 1. будући да извиђачи постављају шаторе, то ће учинити и морски извиђачи; морски извиђачи се баве активностима на мору, што значи да ће своје шаторе поставити на морској пучини; шатор ће потонути у море (логика на којој је изграђен наративни свет); 2. шатор је потонуо, што значи да је морао бити постављен на води; то је због тога што је припадао групи људи који су везани за море; они су поставили тај шатор јер су извиђачи, зато што извиђачи постављају шаторе (инференције публике). Други процес закључивања се гради на првом, укључује га и уоквирава, што значи и то да публика неће бити изманипулисана текстом тако да његову „псеудо-логику” прихвати. Ментални простор за причу служи као инпут, а бленд је дискурсни простор; реципрочност између простора не постоји, те инпут никад не може да послужи у преоквиравању дискурсног оквира/бленда. Међутим, како смо раније напоменули, овакви случајеви хумора подразумевају судар двеју тачака гледишта и фокуса, због чега је разрешење инконгруенције лиминални простор тј. простор у којем разрешење може имати само ограничено временско трајање (онда када се мрежа појмовног сажимања устали, тј. појмовна мрежа престане да буде темпорална по свом квалитету, прекида се и процес замене оквира и хуморни ефекат нестаје).

Напомињући да не прати у потпуности Фоконијеов модел анализе, Ричи (2006) разматра разлике између тачака гледишта/интерпретација у вези са вицем користећи се

---

<sup>409</sup> „This involves trying to assimilate information into the current version of the construal, using, where necessary, inference: a process of linking ideas, associating concepts, following known patterns, filling in defaults, etc. “

<sup>410</sup> „Did you know what happened to the Irish Sea Scouts? Their tent sank.”

постулатима теорије менталних простора. Кључни појмови у датој анализи су:

1. *тачка гледишта* (*viewpoint*), схваћена као „одређена перспектива на неке објекте, догађаје или ситуације” (Ritchie 2006: 10), и представљена као ментални простор са одређеним скупом *садржаја* (објекти – догађаји, конкретни предмети, бића итд.; својства тих објеката; односи између објеката). Како је Ричијева интерпретација тачке гледишта детерминисана њеним садржајем, она се може повезати и са теоријом могућих светова (посебно са њеном варијантом у виду модалног реализма): „Садржај тачке гледишта су детаљи те перспективе на свет, који указују на оно о чему се зна у тој тачки гледишта и које везе између објеката држе у фокусу. Садржаји различитих тачака гледишта су неповезани: објекат може бити у садржају само једне тачке гледишта.” (Ritchie 2006: 11).<sup>411</sup>

2. Однос приступачности (енгл. *accessibility relationship*), односно принцип приступа у Фоконијеовој терминологији, као начин повезивања тачака гледишта путем њиховог присвајања (у том смислу Ричи одступа од модалног реализма). Реципијентово разумевање тачака гледишта односно перспектива присутним у једном тексту подразумева њихово „филтрирање” кроз одређену тачку гледишта, односно подређивање перспектива присутних у тексту надређеној перспективи реципијента. У том смислу овај је однос „транзитиван, асиметричан и рефлексиван” (Ritchie 2006: 11).<sup>412</sup>

3. Однос парњака (енгл. *counterpart relation*), који се везује за случајеве када две тачке гледишта имају, условно речено, исти садржај:

Објекат у гледишту ВА може имати пандан у гледишту ВБ. Ова веза има за циљ да одражава идеју да одвојени објекти у неком смислу означавају или представљају исту ставку, успостављајући неки облик морфизма између садржаја два гледишта (упореди

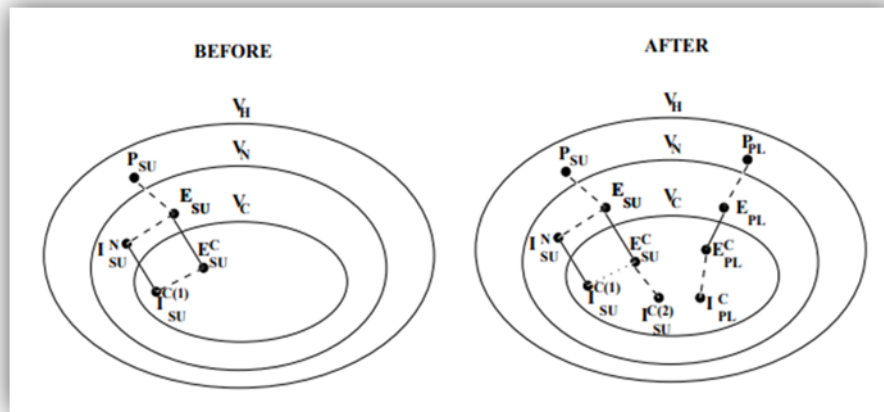
---

<sup>411</sup> „Our type of viewpoint will have an associated set of contents, consisting of objects, properties of those objects, and relations between objects. Objects can be of different types, representing different sorts of things in the world (events, concrete objects, etc.). The contents of a viewpoint are the details of that perspective on the world, indicating what items are known about in that viewpoint, and what links between objects hold in the viewpoint. The contents of different viewpoints are disjoint: an object can be in the contents of only one viewpoint.”

<sup>412</sup> „На пример, ако тачка гледишта ВХ представља поглед на свет одређене особе Х, а Х чује причу, онда ће тачка гледишта ВН која представља Х-ов поглед на свет приче бити доступна (подређена) гледишту ВХ. Скуп веровања лика Ц у причи може бити представљен гледиштем ВЦ доступном ВН (упореди Сандерс и Редекер (1996)). Пошто је приступачност транзитивна, тачка гледишта ВЦ ће бити доступна тачки ВХ, чиме ће представљати Х-ов поглед на оно шта лик Ц мисли/верује/итд.” [„Viewpoints are interlinked by an accessibility relationship (cf. mental spaces (Fauconnier 1994: p. xxi), or possible worlds (Dowty et al. 1981)), which can be thought of as indicating that one viewpoint is subordinate to another. This relationship is transitive, asymmetric, and reflexive. For example, if viewpoint ВН represents the world view of a particular person Н, and Н hears a story, then a viewpoint ВН representing Н’s view of the story-world will be accessible (subordinate) to viewpoint ВН. The set of beliefs of a character С in the story can be represented by a viewpoint ВС accessible to ВН (cf. Sanders and Redeker (1996)). Since accessibility is transitive, viewpoint ВС will be accessible to viewpoint ВН, thereby representing Н’s view of what the character С thinks/believes/etc.”].

функције унакрсних домена (Fauconnier 1994: p. xxxvii)). Постоји и подразумевани принцип: сматра се да садржај једне тачке гледишта има директне парњаке у подређеној (приступачној) тачки гледишта, осим ако нема доказа о супротном. На пример, када чујемо причу, претпостављамо да је већина чињеница и предмета из стварног света доступна у причи (као пандани) осим ако постоји добар разлог да то не буде. (Ritchie 2006: 11).<sup>413</sup>

4. Типови објеката, при чему аутор разликује редоследе догађаја (у темпоралном смислу), индивидуе (стварне или фиктивне) и тумачења (скуп пропозиција). Релације се успостављају између редоследа догађаја и тумачења, те између двеју или више интерпретација.



Слика бр. 4. Стратификација дискурса вица преко тачке гледишта.  
Преузето од: Ritchie 2006: 15.

Из горњег приказа од суштинске је важности то да се тачка гледишта представља као скуп знања и претпоставки које поседује једна инстанца/индивидуа (фиктивна или нефиктивна), те да теорија менталних простора омогућава адекватну формализацију таквог одређења. С обзиром на то да свака индивидуа поседује само једну тачку гледишта, али да тачка гледишта може бити обогаћена (увек) делимичном асимилацијом друге тачке гледишта, Ричијева анализа вица о докторовој жени је прилично сложена, обухватајући поменуте три тачке гледишта (тачка гледишта слушаоца, света приче, јунака) и интерпретацију пре и после поенте (в. Слика бр. 4).<sup>414</sup>

<sup>413</sup> „The other crucial relationship is the counterpart relation. An object in a viewpoint VA may have a counterpart in a viewpoint VB. This linkage is intended to reflect the idea that the separate objects in some sense denote or represent the same item, setting up some form of morphism between the contents of the two viewpoints (cf. cross-domain functions (Fauconnier 1994: p. xxxvii)). There is also a default principle: the contents of one viewpoint are deemed to have direct counterparts in a subordinate (accessible) viewpoint unless there is evidence to the contrary. For example, when we hear a story, we assume that most of the facts and objects from the real world are available in the story (as counterparts) unless there is good reason for them not to be.”

<sup>414</sup> Основне ознаке овде су: тачка гледишта слушаоца  $V_H$ , наративна тачка гледишта  $V_N$ , презентација догађаја  $P_{SU}$  и  $P_{PL}$  у оквиру  $V_H$ , интерпретације ових наративних делова као догађаја  $E_{SU}$  и  $E_{PL}$  унутар  $V_N$ . Догађаји  $E_{SU}$  су везани за пацијента који долази до докторових врата и пита да ли је ту доктор. Ти

Иако је Ричијево (2006) истраживачко полазиште да су студије хумора независно поље истраживања, те да их не треба подређивати некој лингвистичкој теорији (или теорији из било које друге дисциплине), његова анализа поменутог вица показује потребу за упрошћавањем. У том смислу сматрамо да би теорија менталног сажимања могла бити корисна, будући да се њоме могу објаснити и интерпретације „пре” (јер улазни простори простори појмовне мреже могу, и често јесу, блендови) и „после”, улогу перспективе у формирању значења, те евентуалне даље разраде и елаборације хуморног стимулуса. Осим тога, оно што Ричи пропушта да уочи јесте то да интерпретације „пре” и после” у вези са датим вицем зависе од процеса замене фигуре и позадине, односно маскирања и откривања релевантних информација у тексту, те да управо овај процес одређује и конфигурацију перспективе реципијента. Са друге стране, не сме се занемарити потенцијални допринос Ричијевог истраживања у погледу проширења опсега релевантних проблема које треба обрађивати у оквиру студија хумора, и у нашој ће даљој анализи питање перспективе у вези са хуморним наративом бити посебно обрађено.

---

догађаји поседују интерпретацију  $I_{SU}^N$  у оквиру  $V_N$ , и односе се на идеју коју слушалац има у првој фази интерпретације приче (конфигурацији „пре”), када претпоставља да је пацијент дошао код доктора због тегобе у грлу. Даље, постоји и тачка гледишта  $V_C$ , доступна  $V_N$ , а одатле и  $V_H$ , а представља перспективу лика жене, или тачније гледаочев поглед на перспективу лика жене (пошто везе за приступачност указују на подређеност). У  $V_C$  ће постојати парњак  $E_{SU}^C$  из  $E_{SU}$ , који представља став (тачку гледишта слушаоца на) лик жене, у вези са догађајима који се дешавају у почетном делу приче, пошто постоји подразумевана претпоставка да су догађаји доступни јунаку. Тачка гледишта лика супруге ће, у конфигурацији „пре”, укључити тумачење  $I_{SU}^{C(1)}$ , као пандан тумачењу слушаоца  $I_{SU}^N$ . Ово се заснива на интуицији да ће, у наративним шалама попут ових, слушалац аутоматски претпоставити да ликови у причи усвајају најочигледнију интерпретацију догађаја унутар приче, све док поента вица не буде у супротности са овим. У конфигурацији „након”, не само да ће се сличне структуре појавити за поенту вица, већ ће и веза између  $E_{SU}^C$  и  $I_{SU}^{C(1)}$  нестати, а ревидирано тумачење  $I_{SU}^{C(2)}$  ће важити за интерпретацију догађаја (слушаочева перспектива на лик жене). (Према: Ritchie 2006: 15–16).



## 5. ЗАКЉУЧАК I: ХУМОР

Закључак је организован у четири дела и делимично прати досадашњу структуру нашег претходног текста. Ови делови се односе на: проблеме опште когнитивне организације ума/мозга, са фокусом на оне когнитивне структуре, процесе и принципе организације које су од важности за наш приступ хумору; постулате, хипотезе и закључке који се тичу хуморног феномена уопште; хуморну инконгруенцију односно изненађење; питања везана за хуморну метафору. Циљ датог поглавља јесте систематизација расправе коју смо елаборирали у претходним поглављима (о когнитивним механизмима, те првој и другој генерацији когнитивиста) и извођења закључака о карактеристикама хуморног феномена, процесу семиозе у вези са хуморним текстовима, посебно хуморном метафором у ширем смислу, који ће представљати базу за наш предлог метода интерпретације дужег књижевног наратива хуморног типа. Притом смо имали у виду плурализам не само теоријских поставки изнетих у претходним поглављима, већ и плурализам научних дисциплина у које смештамо наше истраживање – при чему превасходно мислимо на лингвистику и науку о књижевности. Оправдање за наш мултидисциплинарни приступ проналазимо, прво, у природи проучаваног предмета (хумору), те у изабраној теоријско-методолошкој парадигми – когнитивистици као научном пољу истраживања чија је интринзичка природа управо мултидисциплинарног карактера. Свесни смо тога да је наш покушај уједначавања терминологије само делимичан, односно да увек подразумева остатак – у неким случајевима, то је анулирање разлика између аутономних научних области проучавања, док је у другим случајевима присутно методолошко разједначавање унутар појединачних области; тек понекад можемо заиста говорити о суштинској уједначености термина о којима је овде расправљано, односно о употреби различитих имена за садржински исти концепт. Понављамо, оправдање – које, свесни смо, није без својих проблема – проналазимо у мултидимензионалности проучаваног предмета. Аспекти хумора као сложене репрезентације односи се на многострукост релација и интеракција (хумор и комуникација: релације и интеракције између интерлокутора, односно између текста и адресата; семантичке, синтаксичке и прагматичке релације енкодиране у тексту, те когнитивне нивое процесуирања таквог текста, укључујући и

индивидуални карактер разумевања хумора) које често укључују вишеструке перспективе (различитих нивоа утемељења, мотивација...), различите исходе, немогућност да се у свим случајевима семиоза у вези са хумором сведу на мапирање „један на један”, укључивање принципа неодређености, постојање непознатих фактора.

## **I ОПШТИ ПРИНЦИПИ КОГНИТИВНЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ.**

### **Група постулата 1. Ум/мозак.**

Постулат 1. Когниција је теловљена.

Постулат 2. Језик је део когнитивног континуума.

Постулат 3. Природа концепата које имамо одређена је начином на који их енкодирамо.

Постулат 4. Концептуализација је резултат рада когнитивних механизма конструкције значења (*construals*).

Постулат 5. Когнитивни оквир је основна јединица организације информација. Когнитивни оквири нису јукстапозиционирани. Когнитивни оквири су мултимодални. Когнитивни оквири су делимично или потпуно културолошки условљени.

Постулат 6. Когнитивни оквир има прототипичне/немаркиране чланове и непрототипичне/маркиране чланове.

Постулат 7. Когнитивни оквир има обавезне делове структуре (који су попуњени прототипичним члановима) и варијабилне делове структуре (који се могу попуњавати и маркираним и немаркираним члановима).

### **Група хипотеза 1. Ум/мозак.**

Хипотеза 1. Теорија перцептивних симбола и теорија вишеструко утемељене семантике могу се ускладити преко појма „симулатор”.

Хипотеза 2. Ментални простор има своје методолошко оправдање.

### **Коментар групе хипотеза 1.**

Основно полазиште овог истраживања јесте претпоставка о постојању когнитивних оквира као когнитивних пречица које омогућавају брз приступ информацијама из дугорочне меморије и брзо процесуирање информација које долазе из тренутног непосредног контекста. Когнитивни оквири нису нефлексибилне когнитивне структуре: оне одређују наша очекивања јер садрже најбитније информације о неком концепту и тако усмеравају начин на који ћемо приступити једном дискурсу, али они се 1. никада не активирају у целости, 2. могу се трајно

мењати кроз процес учења. У првом случају, говоримо о процесу кодирања и декодирања значења при којем се активирају они делови когнитивних оквира који су релевантни за дати контекст: 1. било да когнитивни оквир јесте организујући за активни ментални простор, 2. или да је део когнитивног оквира активни ментални простор. У другом случају говоримо о правилу првенства когнитивног оквира који је поставио Марвин Мински: уколико једна информација нема већ предвиђено место у когнитивном оквиру, тј. не испуњава захтеве немаркираности/прототипичности, оквир се прилагођава новој информацији; уколико то не може да се оствари, а не постоји други фрејм у који се информација може уклопити, интерлокутор може формирати нови когнитивни оквир или одустати од разумевања тренутног дискурса.

У овом истраживању начелно прихватамо теорију перцептивних симбола Лоренса В. Барсалоа, према којој људски ум/мозак функционише тако што су сензорно-моторички и когнитивни системи паралелни у свим процесима. Издвајамо неколико закључака који одавде следе: когнитивни оквири су мултимодални и укључују моторичке, сензорне, проприоцептивне и интроспективне доживљаје; когнитивни оквир је динамична структура која се изнова конструише место да се реконструише и то на основу симулатора, које можемо разумети као окидаче са вишеструким „паљењем” – примарне везе које један симулатор има према другим симулаторима, односно перцептивним симболима и когнитивним оквирима представљају „дифолт” асоцијативну позицију, али како јединице овог модела нису дискретне инстанце, могућности за умрежавање су виртуелно бесконачне те се и такав модел ума/мозга може представити као фрактална структура. Појам симулатора пружа елегантну подлогу за повезивање теорије перцептивних симбола Лоренса В. Барсалоа и теорије вишеструко утемељене семантике Михаила Антовића: тезу да су јединице когнитивног апарата различитих нивоа утемељења (тј. примарно везане за одређене нивое утемељења, а не неке друге) можемо преформулисати у тезу да су симулатори примарно и секундарно везани за одређене перцепте, афекте, културолошка искуства итд. Сваки симулатор је примарно везан за један ниво онтолошке осе утемељења. Теорија вишеструко утемељене семантике може представљати допринос теорији перцептивних симбола у вези са ограничењем асоцијативних веза које покрећу симулатори – оне никада нису до краја слободне јер су мапирања између менталних структура ограничена на онтолошкој оси уземљења ниже позиционираним активираним јединицама когнитивног апарата. Формулација „јединице когнитивног апарата” је овде намерно општа јер две теорије нису усклађене у погледу тога које су

основне инстанце истог. Не слажемо се са мишљењем Л. Дејвида Ричија према којем је непотребно уводити појам менталног простора у теорије концептуализације и, посебно, метафоре. Сматрамо да је постулирање тезе о постојању таквих менталних „посуда” у радној меморији неопходно како би се објаснила нова, емергентна значења (која затим могу бити „сачувана” као нпр. нови концепт).

Као што се може видети, за наше истраживање теорија перцептивних симбола превасходно има општу теоријску вредност и упућује на неке даље правце датог истраживања, док ће нам теорија појмовног сажимања, у комбинацији са теоријом вишеструко утемељене семантике, обезбедити да ту ширу слику прилагодимо специфичним циљевима нашег проучавања. Напомињемо да једна од могућих хипотеза која се може извести из предложене корелације између датих теорија јесте да мапирања између когнитивних оквира не производе семантичке скокове онда када умрежавање прати „логику” примарних симулатора.<sup>415</sup> Један од могућих праваца даљег истраживања огледа се у дизајнирању експеримената којим би се тестирала дата хипотеза.

## II ХУМОР – ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ.

У претходним смо поглављима смо разматрали неопходне и довољне услове под којима један вербални или невербални стимулус може бити доживљен као смешан, и то кроз перспективу (махом когнитивистичких) психолошких и лингвистичких теорија и методолошких модела. Општи закључак који из овог прегледа изводимо јесте да датим формулацијама феномена хумора или 1. недостаје генерички приступ, на шта указује а) велики број (често дескриптивних) таксономија које се користе варијаблама различитих нивоа моларности<sup>416</sup> и чак различитог онтолошког статуса, б) чест случај ограничавања

---

<sup>415</sup> Упоредити: „Чини се да се замена оквира дешава кад год је потребно да се представи однос између два или више објеката, радњи или догађаја. *Ако се дисјунктор, или окидач за замену оквира, не може разумно [sensibly] укључити у постојећу структуру, речи које су служиле да дочарају ту структуру се поново анализирају да би се обезбедио кохерентан мост између почетне и ревидиране репрезентације. На однос између дисјунктора и конектора могу указати знаке граматичког типа, концептуални односи или комбинација ова два.*” (Coulson 2015: 182, *подвукла О. М.*). [„Frame-shifting seems to occur whenever it is necessary to represent the relationship between two or more objects, actions, or events. If the disjunctive, or frame-shifting trigger, cannot be sensibly incorporated into existing structure, the words that served to evoke that structure are reanalyzed to provide a coherent bridge between the initial and the revised representations. The relationship between the disjunctive and the connector can be suggested by grammatical clues, conceptual relationships, or a combination of the two.”].

<sup>416</sup> На пример, у оквиру GVTН извори знања понекад могу бити међусобно замениви (параметри опозиција између скрипта и ситуација су међузависни, и, заправо циркуларне конструкције), а из истог разлога понекад се извор знања не може одредити или се констатује да је одређени извор знања

на један „тип” хумора (вербални, невербални; жанрови – игре речи, вицеви итд.), или 2. да не сасвим оправдано полагају право на општеважећи статус, што не значи да њихова аналитичка вредност не постоји у вези са појединим случајевима хумора. Баш као и у случају трипартитне поделе хумора према структури, психолошком и друштвеном ефекту (односно, истоврсној типологији приступа хумору на теорије инконгруенције и разрешења, теорије олакшања, теорије супериорности), мултиплицитет теоријских формулација хумора не имплицира и да се истраживачи морају одлучити за само један од приступа: поменуте поделе не искључују нужно једна другу – напротив, оне могу осветљавати различите аспекте иначе вишедимензионалног проблема. Овде може послужити аналогија са вишим органским светом: иако свака ћелија, те њени саставни делови, имају своје специфичне функције, и иако функције вишег реда почивају на удруживању ћелија у ткива и ткива у органе, функције се граде преко ткива а не појединачних ћелија. Процеси који одређују хуморни феномен не морају бити аутономни, али као део посебног когнитивног оквира – оквира за хумор – добијају специфичне функције и карактеристике.

### **Група постулата 2. Хумор.**

Постулат 1. Хумор захтева активацију најмање два когнитивна домена (когнитивних оквира као менталних информацијских структура или менталних простора као структура у ходу изграђених у краткорочној меморији).

Постулат 2. Хумор је резултат нарушавања релативно стабилних и схематизованих знања и претпоставки установљених когнитивним оквирима.

Постулат 3. Когнитивни домени који су део менталне структуре која производи хуморну инконгруенцију морају бити и делимично преклапајући, тј. у односу делимичне аналогије у датом споју.

Постулат 4. Резултат нарушавања знања и претпоставки установљених когнитивним оквирима праћено је семантичким скоком.

Постулат 5. Резултат нарушавања знања и претпоставки установљених когнитивним оквирима праћено је ефектом изненађења.

Постулат 6. Инконгруенција и њено разрешење (делимично или потпуно), односно, инконгруенција и изненађење, два су аспекта истог феномена.

---

ирелевантан за конкретни хуморни ефекат. Проблем таквог разграничавања видљив је у Атардовим (2001) студијама случаја.

Постулат 7. Ефекат изненађења директно је пропорционалан семантичко-прагматичкој дистанци између активираних менталних домена.

Постулат 8. Семантичко-прагматичка дистанца која производи хуморну инконгруенцију резултат је маркирања различитих когнитивних механизма конструкције. Односно, мапирање између активираних когнитивних домена који су део менталне структуре која производи хуморну инконгруенцију је маркирано. Овај постулат надовезује се на постулате 2, 3 и 4 из горе дефинисане прве групе постулата.

Постулат 9. Социо-психолошки и дискурзивни услов разумевања хуморне инконгруенције може се подвести под *non-bona-fide* модус комуникације.

Постулат 10. Хумор је један од манифестација људске креативности.

### **Формулација проблема**

1. Који су неопходни и довољни услови да један стимулус буде препознат као хуморна инконгруенција, а не било који други тип инконгруенције?
2. Који је ниво моларности на којем дати постулати из групе 1. и 2. функционишу као кохерентна целина?

### **Група хипотеза 2. Хумор**

Хипотеза 1. Теорије хуморне инконгруенције нису у опречности са теоријама олакшања и теоријама супериорности. Три теорије осветљавају различите аспекте вишедимензионалног проблема.

Хипотеза 2. Хумор је когнитивна категорија, тј. когнитивни мегаоквир.

Хипотеза 3. Хумор је скаларна категорија.

Хипотеза 4. Формирање централних и периферних делова когнитивног мегаоквира за хумор условљено је филогенетски и онтогенетски, али однос центра и периферије се може мењати.

### **Елаборација хипотеза групе 2.**

Као што смо више пута истакли, обухватна теорија хумора мора бити универзалистичка и контекстуална – тј. довољно еластична да различите типове хумора подведе под релативно ограничен број каузалних чинилаца. Основно полазиште нашег истраживања јесте чињеница да је способност за доживљавање хумора антрополошка константа, из чега изводимо закључак да истраживање хуморног феномена мора поћи од општих когнитивних механизма конструкције значења као антрополошке

инваријанте, да би се затим кретао ка контекстуалним (индивидуалним/колективним, синхронијским/дијахронијским итд.) варијацијама хумора. Стога је наша основна хипотеза да хумор представља когнитивну категорију, односно когнитивни мегаоквир. Модулација овог мегафрејма не сме бити извршена по принципима класичних скупова, и то из више разлога: 1. хумор експлоатише различите когнитивне механизме конструкције значења, као и њихове комбинације; 2. хумор је феномен који обухвата огроман број варијабли, везаних за психолошки и друштвено-културолошки контекст, структуру конкретне шале, тренутне циљеве интерлокутора итд.; 3. ово је феномен који се исказује кроз различите медије (вербални и невербални хумор, као и њихове комбинације); 4. овај је феномен повезан са широким пољем људске креативности. Модални когнитивистички приступи су нарочито погодни за формулацију овакве теорије јер когнитивне процесе сагледавају као континуум. Речју, пре него што мапирамо људски ум/мозак, моћи ћемо само да износимо хипотезе о томе шта хумор јесте.

Пођимо од тога да је хумор когнитивни мегаоквир – когнитивни оквир који нам обезбеђује да доживимо (разумемо, осетимо, реагујемо на) хумор, и да учествујемо у креирању нових хуморних ситуација. С обзиром на постојање огромног броја варијабли које треба укључити у моделовање датог когнитивног оквира, уз чињеницу да не показују сви случајеви хумора сличност између себе, чини нам се исправним да пођемо од тога да овај когнитивни оквир треба замислити као расплнут скуп са делимично чврстим центром (јер је хумор људска константа) и расплнутим ивицама (јер хумор експлоатише различите когнитивне механизме и контекстуално је условљен), при чему се сви атрибути које приписујемо скупу држе на окупу по принципу витгенштајновских породичних сличности. Уколико у расправу сада укључимо појам когнитивних модела Џорџа Лејкофа, те прихватимо као тачно да једна категорија/когнитивни оквир добија своју структуру на основу степена поклапања између идеализованих когнитивних модела<sup>417</sup> и наших искустава у вези са датим феноменом, онда можемо извести закључак да базична тешкоћа при одређењу хумора као когнитивне категорије долази од недостатка адекватног идеализованог когнитивног модела на основу којег одређење

---

<sup>417</sup> „ИКМ је прототипска ‘фолклорна’ теорија или културни модел који је створен од стране људи ради организовања знања. ИКМ имају неког смисла, иако су идеализовани и не уклапају се у стварне ситуације при кореспонденцији један-на-један, зато што повезују многе концепте који су инференцијално повезани један са другим у једну концептуалну структуру која је искуствено значајна као целина.” (Xiaohong 2008: 22, нав. према Qin 2018). [„An ICM is a prototypical ‘folk’ theory or cultural model that people created to organize their knowledge. ICMs make some sense, given that ICMs are idealized and do not fit actual situations in a one-to-one correspondence, but relate many concepts that are inferentially connected to one another in a single conceptual structure that is experientially meaningful as a whole.”].

вршимо. Овакав идеализовани когнитивни модел мора бити радијалног типа, што значи да обухвата више подмодела (од којих су неки, или сви, скаларног типа) повезаних преко релација (породичних) сличности са централним моделом. Другим речима, уместо да тежимо дефинисању строгог скупа обавезних и довољних услова, можемо се ослонити на опсервацију Р. Џекендофа (Jackendoff 1985: 141) да је врлина система правила преференција садржана у томе да се „не морају проверавати сви услови да би се донео суд”, већ да је „потребно проверити само онолико колико је потребно да се успостави задовољавајући степен стабилности”.<sup>418</sup>

Без претензија да у целости представимо овако сложен модел, указаћемо само на неке могућности његовог попуњавања, као и на простор за даља истраживања. Претпоставимо да је централни модел хумора као радијалне категорије везан за (когнитивну) ситуацију препознавања двају стимулуса као неподударних, уз изненађење као обавезни афективни пропратни ефекат који резултује неким обликом ослобођења психичке напетости. Нецентрални модели категорије који могу успоставити аналошке везе са датим централним моделом не морају се са њим *поклапати* у потпуности – инконгруентност два стимулуса може бити експресија друштвене супериорности, а ослобођење од психичке напетости може, на пример, и изостати; инконгруенција може бити делимична; под инконгруенцијом се може подразумевати и нонсенс ситуација (инконгруенција у ширем смислу?). Поред тога, метафора може бити један такав нецентрални модел (наравно, имајући у виду холистичку природу когнитивног апарата, модел који је централан и *релативно аутономан*, а само у датој констелацији периферан) који ће у случају маркирања оба когнитивна домена конкретне метафоре успоставити релацију са централним моделом хуморне категорије. Исти случај везан је и за маркирану употребу метонимије, онда када долази до усложњавања метонимијског ланца или његовог скраћивања и поједностављавања путем изостављања (заправо, кондензације) неких инференцијских смерница. Ради спецификације централног модела подсетимо још на експеримент Горана Нерхарта, према којем је ефекат хумора директно пропорционалан степену неподударности између два стимулуса, те на експерименте Карле Канестрари и Иване Бјанке, према којима највећи хуморни ефекат генерише ситуација глобалне супротности (неподударности двају стимулуса у једној димензији). Подсетимо такође

---

<sup>418</sup> „But one of the virtues of a preference rule system, as opposed to a system of necessary and sufficient conditions, is that one does not have to check all the conditions to arrive at a judgment. Rather, only enough need to be checked to establish a satisfactory degree of stability.”



на то да већина истраживача хумора указује на то да је у хуморној ситуацији присутна и подударност између два стимулуса, што је предуслов да се ситуација доживи као изненадна (*изненадно* смешна), те да већина лингвиста који се баве хумором указује на типичне механизме „навођења на погрешан траг” као структурно-семантичко-функционалне аспекте шале или текстуалне стратегије којима се маскира непрототипично значење текста, тј. обезбеђује ефекат изненађења у вези са заменом фигуре и позадине – односно, захваљујући којима се шала доживљава као креативни или оптимално иновативан чин.

Наша је теза да су следећи услови неопходни и довољни за одређивање централног модела категорије хумора: постојање два стимулуса; однос између тих стимулуса је однос глобалне супротности; два стимулуса се у датој ситуацији у свему осталом препознају као аналогна; препознавање глобалне супротности је изненадно (семантички скок); процес замене оквира је истовремен или долази након момента изненађења. Ово прототипично језгро је прво што се у онтогенетском и филогенетском развоју јавља у оквиру когнитивни мегаоквир за хумор, на шта указују и експерименти које је спровео Томас Шулц. У даљем онтогенетском развоју сваки ће појединац развити сопствену мрежу категорија са различитим примарним и секундарним симулаторима, тј. различитим степенима њихове међусобне семантичке дистанце, због чега ће, на пример, неки појединци највише уживати у хумору са глобалном супротношћу, а неки у оном заснованом на допунској или додатној супротности, са већим или мањим бројем корака у процесу закључивања и сл., иако је вероватно да ће већина људи уживати у хумору заснованом на глобалној супротности, уколико је исти утемељен ниже на оси уземљења. У складу са тим, појединац може делимично променити структуру свог хуморног когнитивног оквира тако да се центар помери ка ивицама, а нешто што је периферно (нпр. маркирана метафора хуморног типа) приближи центру. Дакле, сложеност и разгранатост когнитивног оквира за хумор биће обликован специфичним онтогенетским факторима, који делимично одређују контекстуалну условљеност хумора. Сви даљи модели преко којег се одређује когнитивни оквир хумора изведени су на основу степена подударања (преко породичних сличности) са централним моделом датог оквира, због чега потискивање прототипичног у активираним когнитивним оквиру у име маркираног члана (Р. Ђора), односно, маркираност когнитивног механизма конструкције, и може и не мора бити довољан услов за препознавање стимулуса као смешног (те ни Ђорине теорије ни модел Шоне Кулсон нису адекватни само за истраживања хумора). Дакле, да би нешто

било препознато као смешно неопходно је да: постоје два стимулуса; између два стимулуса постоји и однос дисаналогичности и однос аналогичности; препознавање дисаналогичности између њих долази касније у процесу когнитивне прераде информација и одједном. Наведени елементи датог когнитивног оквира и даље представљају празне скупове; како ће они бити попуњени, односно, шта ће бити доживљено као хуморна инконгруенција тј. одговарајућа семантичка и прагматичка дистанца између два стимулуса условљено је бројним контекстуалним факторима – отуда и наше опажање с почетка овог поглавља о корелацији између „коначне” дефиниције хумора и мапирања људског ума/мозга. Другим речима, синтагматика датог когнитивног фрејма релативно је чврсто уређена (иако зависи од структуре радијалне категорије за сваког појединца), док је парадигматика когнитивног фрејма одређена семантичком (семантичко-прагматичком) дистанцом између двеју или више јединица/стимулуса. Из тога следи хипотеза да је изненађење функција семантичке (семантичко-прагматичке) дистанце и одговарајућег синтагматског односа између активираних конститутивних јединица (од једноставне изненадне глобалне супротности до различитих случајева маскирања дискрепанције).

Дато тумачење елегантно објашњава и хуморни ефекат код поновљене (познате) шале. С обзиром на то да је свака шала инстанца когнитивног мегафрејма за хумор, она ће бити препозната као окидач за тај когнитивни оквир, а дато уоквиравање ситуације ће последично бити праћено смехом као физиолошком реакцијом на хуморни стимулус. Хуморни ефекат овде неће бити једнаког интензитета као када први пут чујемо шалу, осим уколико не постоје нови контекстуални услови због којих ћемо шалу допунити и даље елаборирати.

### **III ХУМОРНА ИНКОНГРУЕНЦИЈА/ИЗНЕНАЂЕЊЕ.**

#### **Група хипотеза 3. Хуморна инконгруенција/изненађење.**

Хипотеза 1. Хуморна инконгруенција/изненађење је функција семантичко-прагматичке дистанце између активираних когнитивних домена.

Хипотеза 2. Семантичко-прагматичка дистанца између активираних когнитивних домена мора поштовати захтеве постављене теоријом оптималне иновативности.

Хипотеза 3. Окидачи за препознавање хуморног споја: 1. маркирани механизам конструкције значења (когнитивни структурално-функционални критеријум); 2. хуморни дискурзивни оквир (комуникативни и психолошки критеријум).

Хипотеза 4. Хуморна инконгруенција/изненађење се може квантификовати.

Хипотеза 5. Теорија вишеструко утемељене семантике може бити одговарајућа теоријско-методолошка платформа за квантификацију хуморне инконгруенције/изненађења, у случајевима када су активирани когнитивни домени који творе хуморну инконгруенцију/изненађење *примарно утемељени* на различитим нивоима.

Хипотеза 5а. Већа разлика коју на онтолошкој оси утемељења заузимају когнитивни домени осигурава ефекат хуморне инконгруенције/изненађења.

Хипотеза 5б. Већа разлика коју на онтолошкој оси утемељења заузимају когнитивни домени интензификује ефекат хуморне инконгруенције/изненађења.

Хипотеза 5в. Активација више нивоа утемељења у хуморном споју интензификује ефекат хуморне инконгруенције/изненађења.

Хипотеза 6. Оптимална семантичко-прагматичка дистанца између когнитивних домена који у споју творе хуморну инконгруенцију подразумева комбинацију познате информације са новим информацијама. Атрибут „новог” информација носи у следећим случајевима: 1. њоме се „разбијају” очекивања задата дифолт вредностима когнитивног оквира активацијом његовог маркираног члана; 2. маркирањем когнитивног механизма путем којег је информација концептуализована (маркирана метафора, метонимија итд.; на нивоу језика: фонолошки, морфолошко-лексички, синтаксички план).

Хипотеза 6а. Имајући у виду рекурзивност онтолошког система утемељења, могуће је теоријско увођење примарних, секундарних, терцијарних... конјуктора и хуморних дисјунктора у вези са рекурзијом (рекурзивни окидачи).

Хипотеза 7. Случајеви хумора без изненађења (код поновљеног хуморног стимулуса) представљају случајеве уоквиравања стимулуса преко когнитивног мегаоквира за хумор.

Семантичку дистанцу ћемо у овом истраживању одређивати служећи се моделом вишеструко утемељене семантике, и то у оним случајевима када два стимулуса не припадају истом нивоу утемељења. У случајевима када стимулуси припадају истом нивоу утемељења утврђивање семантичке дистанце може се вршити само одозго на доле, односно, препознавањем да се дата ситуација може доживети као смешна и анализом контекстуалних разлога за то (дескриптивно-аналитичком методом). Притом, треба имати у виду и то да семантичка дистанца мора остати у границама оптималне иновативности – јер превелика дистанца/превелика инконгруентност онемогућава мапирање тј. препознавање аналошко-дисаналошког

односа између два стимулуса. Исто важи и за почетни услов препознавања заједничког комуникацијског оквира за интерлокуторе, онога о чему смо у овом истраживању најчешће говорили као о *non-bona-fide* модусу комуникације.<sup>419</sup> На крају, отворени проблем овакве апликације модела вишеструко утемељене семантике везан је за (фреквентне) случајеве активације више нивоа утемељења истовремено, и, с тим у вези, могућношћу да се хуморни ефекат интензификује. Овај ћемо проблем истраживати у вези са хуморним појмовним метафорама присутним у ширем корпусу књижевних текстова, уз почетну тезу да ће ефекат хумора јачати у случајевима активације већег броја нивоа утемељења. Наиме, већи број успостављених аналошких и дисаналогских веза између парњака (различитих нивоа утемељења) активираних менталних простора можда врше „натурализацију” мреже појмовног сажимања и истовремено пружају солидно тле за даљу разраду и допуну мреже. У вези са процесима разраде и допуне, занимљив је следећи случај. Када је ниво корелације између парњака мреже велики, али се у процесу семиозе наиђе на елемент са јаким обележјем дисјункције, може бити инициран нови процес дезинтеграције или разнизавања раније успостављених аналогича, при чему систем истовремено утемељује оно што се разнизава. Другим речима, претходни кораци семиозе сада служе као конјуктор. Ово се директно везује за Хипотезу ба: овакав процес дезинтеграције мреже, као код пародије, омогућен је окидачима (дисјункторима и конјукторима) различитих нивоа, а у вези са рекурзивношћу (рекурзивни окидачи).

Вратимо се на горе постављену хипотезу 5б: већа разлика коју на онтолошкој оси утемељења заузимају когнитивни домени интензификује ефекат хуморне инконгруенције/изненађења. Дату ћемо хипотезу илустровати једноставним приказом. Замислимо да мрежа појмовног сажимања представља врло еластичну траку закачену за два зупчаника, где сваки од зупчаника представља примарне онтолошке нивое у које је та појмовна мрежа утемељена, тј. који су у датом споју активирани у вези са сваким менталним простором. Замислимо да је подлога на коју су ти зупчаници причвршћени макромрежа концепата које један интерлокутор има или тренутни когнитивни контекст. Еластична трака функционише као петља која се ротира око зупчаника као око своје две фокусне тачке. Будући да је уплетена око два зупчаника која се ротирају различито, трака је у сталном покрету и додирује подлогу у различитим тачкама. Од раздаљине

---

<sup>419</sup> И овде постоје одступања: теорије супериорности у хумору управо базирају своје тезе на диспропорцији између глобалних комуникацијских оквира које интерлокутори имају. У варијантама ове теорије посебна пажња се усмерава на разлике између тачака гледишта у једној ситуацији.

између зупчаника зависи и колико далеко ће тачке које трака додирује бити, и колико ће бити близу распоређене једна од друге при свакој ротацији. Учесталост појављивања тачака одређује фреквенцију појављивања хуморног ефекта, а близина коју те тачке заузимају на подлози, у директној је релацији са интензитетом хуморног ефекта који оне производе.

С обзиром на то да ћемо случајеве хумора у изабраним књижевним текстовима анализирати као мреже појмовног сажимања (тј. појмовне метафоре у ширем смислу) које укључују семантичке скокове, претпостављамо да су мапирања између менталних простора мреже вишеструко регулисана, у складу са хијерархијом на оси утемељења. На пример, сликовносхематски ниво сасвим извесно одређује не само процес конструкције таквих појмовних метафора, већ и ограничава сва даља мапирања која прате процесе разраде и елаборације појмовне мреже. На овај начин процес семиозе постаје делимично предвидљив (нпр. код елаборације хуморне метафоре). Поред тога, оваквим приступом се и додатно конкретизује делотворност амалгама у складу са принципима оптималности за процес појмовног сажимања, које постулирају Фоконије и Тарнер. Такође, овај приступ дозвољава даље (посредне) увиде у структуру когнитивних категорија, у синхронији и дијахронији, те анализу случајева поновљеног хуморног ефекта, посебно у вези са допуном и разрадом мреже појмовног сажимања.

#### **IV ХУМОРНА МЕТАФОРА.**

##### **Група постулата 4. Хуморна метафора.**

Постулат 1. Когнитивна метафора у ширем смислу јесте когнитивни механизам конструкције значења који подразумева ментално мапирање између најмање два ментална простора и чији је резултат комбинација парњака менталних простора као и нова, емергентна значења.

##### **Група хипотеза 4.**

Хипотеза 1. Хуморна метафора је тип маркиране метафоре.

##### **Елаборација хипотезе групе број 4.**

Маркирану метафору дефинишемо у оквиру теорије појмовног сажимања и теорије дистанце, под тим подразумевајући да је у оквиру такве метафоре наглашена граница између конституитивних менталних простора мреже појмовног сажимања (инпута, и инпута и бленда). Ментални простори унутар овакве метафоре су

јукстапозиционирани уместо да буду, као код немаркиране метафоре, стопљени. Процес семиозе у вези са оваквом метафором праћен је перманентним семантичким скоковима, тј. враћањима на конституитивне менталне просторе појмовне мреже, чиме се подвлачи (и, потенцијално, умножава) број дисаналогских виталних веза између њихових парњака. Разрешење хуморне инконгруенције у оваквој метафори је увек или делимично или изостаје, због напетости која постоји између принципа акомодације унутар појмовне мреже и когнитивног мегаоквира за хумор. Иако не знамо вредности оптималног баланса између та два, можемо претпоставити да та вредност није оштро разграничена.

Оптимална асиметричност метафоре хуморног типа, оно што се у таквој структури „опире” задовољењу услова немаркираности појмовне мреже, може зависити од свих или неких од следећих фактора (уз могућност додавања нових): 1. виталних веза (аналогije и дисаналогije) путем којих се мапирају парњаци између улазних простора и између бленда и улазних простора и на основу којих се перципира дистанца између активираних менталних простора мреже; 2. топологија које организују бленд и, у повратним мапирањима, инпуте; 3. принципа оптималности задовољених унутар појмовне мреже. У вези са све три могућности треба даље испитати случајеве где се при допуни и елаборацији овакве маркиране метафоре „разбијају” и сами улазни простори појмовне мреже (који су у претходном процесу композиције били кохерентни), те да ли се у тим случајевима додатно маркира метафора или дезинтегрише тј. служи база за формирање нове.

Када је реч о фактору означеном бројем 3, постулирамо тезу да, аналогно тези о *non-bona-fide* модусу комуникације у SSTH и GVTH, хуморна метафора задовољава услове *non-bona-fide* принципе оптималности. Подсетимо се (*bona-fide*) принципа оптималности: 1. појачавање пресудно важних односа; 2. максимално искоришћавање пресудно важних односа; 3. обједињавање (ментални простори у оквиру мреже и читава мрежа морају представљати чврсто обједињене целине којима се као таквима може баратати); 4. топологија; 5. за сваки инпут и сваки елемент инпута нужно је да се сплет одговарајућих веза са улазним просторима може одржати лако и без додатног напора; 6. распакивање (амалгам као целина мора бити сам себи довољан да ономе ко га разуме омогући реконструкцију менталних простора и пресликавање између простора; релевантност (сваки елемент у инпуту мора бити релевантан за мрежу), 7. метонимијско учвршћивање: везе између елемената појединачног инпута треба да буду

што је могуће ближи у оквиру бленда (Фоконије и Тарнер 2014: 381–382, Grady et al. 1999).

На основу претходно наведеног, изводимо хипотезе да је хуморна метафора такав тип мреже појмовног сажимања у оквиру које:

1. доминантни типови виталних односа путем којих се врше мапирања између инпута и инпута и бленда јесу аналогична и дисаналогична, тако да су ментални простори појмовне мреже истовремено стопљени и нестопљени;

2. однос дисаналогичне подвлачи семантичко-прагматичку дистанцу између инпута и, уже, парњака инпута;

3. акомодација се делимично остварује, због чега процесуирање такве метафоре подразумева стално враћање реципијента на менталне просторе мреже (замена оквира коју прате даља појмовна сажимања);

4. последица претходног је да се је и разрешење инконгруенције (асиметрије) делимично, односно разрешење постоји само у темпоралној фиксираниости;

5. истовремено, појмовна мрежа мора бити и стопљена (без стопљености и извесног степена акомодације менталних простора и нема појмовне мреже) јер појмовна мрежа мора задовољити принцип оптималности везан за распакивање;

**6. емергентна структура се не везује само за бленд, већ је у вези са препознавањем тензије између свих менталних простора мреже;** без разумевања емергенције појмовна мрежа не може бити схваћена као хуморна;<sup>420</sup>

7. таква хуморна метафора никада не задовољава све принципе оптималности; принцип који се односе на улогу обједињавања вероватно је увек нарушен, а у многим случајевима то вероватно важи и за принцип топологије, сплета веза и релевантност.

Темпорално-динамичка природа хуморне метафоричке мреже упућује на важност адресирања когнитивне обраде информација. Према Р. Ланакеру (2016: 209) управо се динамичност изобраења односи „на то како се концептуализација одвија и развија за време когнитивне обраде”. Иако се чини да је асиметричност, у различитим степенима, интринзичко својство језика уопште, изгледа да хуморни језички феномени нарочито експлоатишу овај аспект језика; хуморна појмовна мрежа одржава сталну

---

<sup>420</sup> Предуслов за развијање појмовне мреже (њене допуне и разраде) јесте разумевање њене емергентне структуре (где схватити хумор значи схватити емергентну структуру); то даље укључује и модификацију улазних простора на основу и из емергентне структуре. Другим речима, разумевање хуморне појмовне мреже значи разумевање функционисања читаве мреже (јер неће сви елементи мреже бити нужно одмах експлицирани), тј. препознавање кључних елемената који производе хуморну инконгруенцију у датом случају и виталних веза преко којих се она остварује.

напетост између асиметричног и симетричног принципа.<sup>421</sup> Носиоци баланса између та два јесу конектори и дисјунктори, и они се могу препознати, у случају језичких феномена, на свим нивоима језичког описа (уп. „Индикатори који указују на везу између дисјунктора и конектора могу бити граматички трагови, појмовне везе или комбинација та два” – Coulson 2015: 182). Р. Ланакер упућује на важност редоследа речи у реченици, као и на лексику (посебно прагматску скалу) као факторе који утичу на концептуализацију за време когнитивне обраде, односно на „укупно мисаоно представљање догађаја” и „опште стратегије за изношење једне сцене” (2016: 209, 210).<sup>422</sup> Ланакерове опсервације упућују на неопходност опсежног проучавања дужих наративних текстова хуморног типа, будући да се концептуализације активираним читањем таквих текстова не могу извести просто композиционално: значења текста се не изводе из збира значења његових саставних делова процесуираних линеарно током читања. Наш методолошки искорак огледа се у томе што дистанцу између менталних простора, метафором експлицирану или неексплицирану, препознајемо на различитим нивоима утемељења, посебно подвлачећи наративни и елаборирани културолошки ниво, чиме заобилазимо чисто дескриптивни приступ хумору, односно не задовољавамо се простим уочавањем хуморног споја као оног у чијој је основи инконгруенција. Препознајући такву појмовну мрежу као наратив, нарочиту пажњу ћемо у овом истраживању посветити процесу ураћања у такву појмовну мрежу – дакле, оним стратегијама (менталним оруђима и процесима) које реципијент користи како би учинио појмовну мрежу смисленом – и смешном. На овај начин покушавамо да

---

<sup>421</sup> Упоредити са схватањем Полија (Pollio 1996: 250): у метафори тензија одређује когнитивну моћ фигуре, а у хумору она одређује немогућност разрешења релевантног контекста: код метафоре се тензија између изворног и циљног домена разрешава онда када фигура добије смисао за реципијента (када се изворни и циљни домен стопе у једну разумљиву форму); код хумора тензија између домена не може бити успешно разрешена, те се тензија ослобађа кроз смех.

<sup>422</sup> „Пошто се елементи симболизације појављују у одређеном редоследу, и појмовним компонентама које они побуђују мора се приступати тим редоследом, у склопу целокупне активности когнитивне обраде која се у датом случају одвија. Строго узев, семантичка неједнакост мора се препознати чак и у паровима реченица као што су *Она је расправљала о религији са својим зубаром* и *Она је расправљала са својим зубаром о религији*, где се одражава различит распоред којим су компоненте симболизоване предлошким конструкцијама укључене у укупно мисаоно представљање догађаја. Значењска разлика је очигледнија када алтернативни ред речи оваплоћује различите опште стратегије за изношење једне сцене, као у примерима *Мртав пацов је лежао на шанку* насупрот *На шанку је лежао мртав пацов*. Међутим, когнитивна обрада није ограничена на пролаз једне по једне речи кроз исказ, нити је за редослед менталног приступања увек одговоран ред речи. У примерима *Кров се стрмо подиже* спрам *Кров се стрмо спушта*, супротни смерови менталног прегледања изазвани су лексички. Такво ментално прегледање јавља се чак и у високо апстрактним доменима, као у примеру: *Ма каква математичка анализа – њему је већ и елементарна алгебра претешка*. Домен који се овде побуђује јесте мисаона представа различитих области математике, поређаних по тежини. Ментално прегледање одвија се дуж скале од лакших области ка тежи, а реч *већ* указује да се на превише тешку област наишло раније него што би се очекивало (в. Михаелис 1991).” (Ланакер 2016: 209–210).



спојимо оне аспекте хуморног феномена који се тичу нижих и виших нивоа когниције, и управо на овоме месту налазимо и оправдање за укључивање Барсалове теорије перцептивних симбола. Констатација да хумор у себи обједињује маскирање значења и демаскирање/разрешење, те да је хумор скаларни феномен у свим својим аспектима, мора се повезати са моделом ума/мозга у којем когнитивна структура константно „пулсира” у различитим правцима, активирајући једне, и изостављајући неке друге симулаторе. С тим у вези из наше анализе мрежа појмовног сажимања у дужем наративном тексту хуморног типа изостаће и инстанца генеричког простора, будући да је свака когнитивна структура онтолошки утемељена на различитим нивоима и управо онтолошка оса утемељења – а не генерички простор – држи концептуализације на окупу, тј. „просијава” кроз сва појмовна мапирања.

Специфични проблеми на које ћемо се усредсредити у истраживању хуморне метафоре у дужем хуморном наративу су следећи:

1. Да ли је свака хуморна метафора маркирана на начин дефинисан горе (провера хипотезе 1)?
2. Где се налази семантичко-прагматичка дистанца унутар мреже појмовног сажимања – само између улазних простора или и између инпута и амалгама? Да ли постоји нека специфичност у вези са комбинацијом активираних виталних веза?
3. Који фактори ограничавају процесе композиције, допуне и разраде хуморне појмовне мреже?

Као шире истраживачке задатке – и, истовремено, истраживачке стратегије – издвајамо следеће:

1. Утврдити неке могућности обогаћења поља когнитивне наратологије постулатима, тезама и методолошким процедурама из области когнитивне лингвистике.
2. Утврдити неке могућности обогаћења поља когнитивне лингвистике постулатима, тезама и методолошким процедурама из области когнитивне наратологије.
3. Утврдити могућности адаптације одабраних когнитивних теорија хумора у проучавању дужег хуморног наратива књижевног типа.

Наша два основна полазишта јесу: 1. стратегије које користимо при производњи и разумевању хумора у свакодневном дискурсу користе се и при разумевању дужег хуморног наратива књижевног типа; 2. стратегије које користимо при разумевању књижевног и других типова наратива (хуморног и нехуморног типа) представљају један од ресурса за производњу смисла уопште.

## 6. ПРЕГЛЕД ПРИСТУПА ДУЖЕМ ЛИТЕРАРНОМ НАРАТИВУ ХУМОРИСТИЧКОГ ТИПА

Предмет овог поглавља јесте методологија читања дужих наративних литерарних текстова хумористичког типа. Категорија дужих наративних књижевних текстова хумористичког типа, како их овде разумемо, не представља технички појам. Под истом подразумевамо широк дијапазон књижевних текстова почев од кратких прича, преко новела и драмских текстова, до романа; у питању су текстови који поседују квалитет наративности, и који су у целости или у деловима сконцентрисани на произвођење хуморних ефеката. Под појмом *наративности* подразумевамо квалитет наратива, тј. потенцијал било ког дискурса – некњижевног (новинарског, филмског, сликовног...) и књижевног (лирског, драмског или прозног) – да од стране реципијента буде препознат као прича. Употреба одреднице *дужи текстови* мотивисана је потребом да наше истраживање јасно оградимо од когнитивистичких проучавања вицева, које разумемо као краће наративне хуморне форме (уп. „узмите у обзир да добра дефиниција вица може бити ‘краћи наративни текст који се смешан’” – Attardo 2001: vii).<sup>423</sup> Критеријум дужине у овом случају није ни баналан ни ирелевантан. Како примећују Салваторе Атардо и Жан-Шарл Шабан (Attardo & Chabanne 1992: 169), ово је један од обавезних критеријума који се морају узети у обзир при дефинисању жанра вица:

[В]ицеви су врло кратке наративне фикције сведене на најекономичнију форму. Наратив је углавном фокусиран на кратак дијалог (често не дужи од два реда) између ретко више од два јунака (никад више од четири). Суштински образац је да је вербална шала оријентисана на поенту вица која се налази на крају текста. Функција наратива је у томе да пружи довољно контекстуалних информација на основу којих се поента вица може изградити, или, боље речено, према којима би била инконгруентна.<sup>424</sup>

Поменути аутори жанр вица дефинишу кроз двојаку призму – као текст који мора испунити седам критеријума текстуалности, и као скуп заједничких особина које

---

<sup>423</sup> „consider that a good definition of joke could be ‘a short narrative text which is funny’.”

<sup>424</sup> „Summing up: jokes are very short narrative fictions reduced to the most economical form. The narratives are most generally focused on a short dialogue (often not more than two lines) between rarely more than two characters (never more than four). The essential pattern is that the verbal joke is oriented to and by a punch line, which lies at the end of the text. The function of the narrative is that of providing enough contextual information for the punch line to build upon, or rather to be incongruous with.”

деле сви текстови које препознајемо као вицеви. Како би *текст* био комуникабилан (био препознат као текст), он мора задовољити седам критеријума текстуалности (De Beaugrande & Dressler 1981: 11–19): *кохезивност*, која се односи на повезивање, на површинском нивоу, текстуалних јединица у секвенце; *кохеренцију*, која се односи на концептуална умрежавања која су испод површинског нивоа текста и која текст чине релевантним; *интенционалност* се односи на став енкодера текста да при његовом креирању поштује стандарде кохезивности и кохерентности; *прихватљивост* се односи на став реципијента да текст препозна као кохезиван и кохерentan, односно, релевантан; *информативност* се односи на питања очекиваног/неочекиваног, познатог/непознатог које текст доноси; *ситуативност* се односи на све факторе који текст чине релевантним у некој ситуацији; *интертекстуалност* се односи на познавању веза (као услови пријема) које текст гради према другим текстовима. Појам текста за нас није посебно релевантан јер га субсумирамо под ширу одредницу *наративни текстови*. Специфичне карактеристике наратива као типова дискурса – његове структурално-функционално-рецепцијске особености – биће предмет подробног истраживања у одељку *Предлог метода анализе дужег хуморног наратива*. За сада је потребно истаћи да критеријум дужине у овом истраживању јесте у непосредној вези са способношћу књижевног хуморног наратива да код читаоца изазове богате менталне репрезентације – сложене конфигурације светова приче.

У наставку овог поглавља следи преглед одабране литературе на дату тему: 1. студије лингвистичког проседеа; 2. студије књижевнотеоријског и књижевноисторијског проседеа. Заједничко свим приступима који су ушли у овај преглед јесте припадност општијем теоријском оквиру инконгруенције и разрешења инконгруенције у шали. Када је реч о одабиру литературе из области лингвистике, руководили смо се тиме да ли је појединачни приступ у основи когнитивистички или не. Дати критеријум није био посебно релевантан код одабира студија из области науке о књижевности, где и данас влада, када је реч о истраживањима хумора, хегемонија структурализма. У истраживањима когнитивистичког усмерења, а из домена науке о књижевности, хумор и хуморни текстови још увек имају маргинализован статус. Са друге стране, наше истраживање неће занемарити богату поетичко-реторичку традицију везану за комичку књижевност, али ни постигнућа наратолошких, а посебно когнитивнонаратолошких, приступа причи. Стога ћемо у наредном поглављу дати преглед развоја посткласичне наратологије и увести основне наратолошке појмове који ће послужити нашој даљој анализи, указујући, где сматрамо за неопходно, на

концептуализације тих појмова у старијој, поетичкој и књижевноисторијској, традицији, како бисмо на крају увели сопствени модел за анализу дужих наративних књижевних текстова хумористичког типа (хипостазираног књижевног комичког жанра) у наратолошком, превасходно когнитивнонаратолошком кључу, и описали парадигматске особине прагматичког нивоа тог жанра.

## **6. 1. ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ: ЛИНГВИСТИЧКИ ПРИСТУПИ ДУЖИМ НАРАТИВНИМ ТЕКСТОВИМА ХУМОРИСТИЧКОГ ТИПА**

Когнитивнолингвистичка литература о дужим хумористичким наративима није обимна, што објашњавамо следећим разлозима: 1. лингвистика се традиционално бави јединицама језика које су мање од текста; 2. лингвистичка истраживања хумора углавном су усредсређена на виц, жанр који је релативно једноставне структуре и функција.<sup>425</sup> Иако су лингвистички модели хумора несумњиво обогатили студије хумора, наш је општи утисак да су лингвистички приступи дужим хумористичким наративима, литерарним или не, а нарочито приступи из последњих деценија 20. века, једнообразни у смислу тенденције да се сваки хумористички текст сведе на виц као прототип хуморног текста, те да прате следеће аналитичке кораке: у оквиру текста уочавају се хуморни елементи и затим испитују као микројединице тј. мањи хумористички жанрови (вицеви, игре речи и сл.), независно од целокупног (наративног) контекста; у тексту се траже стожерни опозитни когнитивни оквири као они преко којих се твори хуморна инконгруенција и уланчавају микројединице текста. Друга се опсервација у вези са овим приступима надовезује на претходну, а тиче се тенденције за игнорисањем постигнућа науке о књижевности, те и наратологије. Задатак лингвистичких приступа превасходно је везан за потврђивање ширег или чак општеважећег карактера конкретне теорије хумора – треба доказати да она

---

<sup>425</sup> Уп. „Главни токови истраживања хумора су се, међутим, усредредила на проучавање вицева као превасходно усмене форме (штампане или онлајн верзије вицева обично су се појављивале касније), која је јасно и искључиво усмерена на забаву циљне публике (в. Raskin, 2017). Заиста, Раскин (1985) је отишао чак толико далеко да је тврдио да се његова семантичка теорија хумора односи само на једноставне шале и био је песимистичан у погледу вероватноће да ће се применити на било шта софистицираније од њих.” (Chlopicki 2017: 143). [„Mainstream humor research, however, has centered on the study of jokes as a principally oral form (printed or online versions of jokes usually appeared later), which is clearly and solely aimed at amusing the target audience (see Raskin, 2017). Indeed, Raskin (1985) went even as far as to claim that his semantic theory of humor applied to simple jokes only and that he was pessimistic as to the likelihood of it being applied to anything more sophisticated than that.”].

функционише у анализи хуморних ефеката текстова често било које дужине и жанра. Због преклапања својих постулата и циљева, истраживања овог типа ограничавају се на један ниво текста, тј. ослањају, готово искључиво, на семантичко-прагматички метод текстуалне анализе – специфичности везане за наративност или чак литерарност таквих текстова остају у позадини, сагледавајући се као једнодимензионални проблеми у служби верификовања општијих семантичко-прагматичких претпоставки или се просто отписујући као нерелевантни дискурзивни фактори. Стога и таква читања конкретних наративних, посебно књижевних, текстова, представљају врло сложене лингвистичке анализе, тешке за праћење, анализе које, у случају дужих литерарних хуморних наратива, не казују много о посебностима предмета којима се баве колико фокус стављају на особености *процесуирања језичког материјала* хумористичког типа са вицом као прототипом. Парадоксално, одлуке које читалац, препознајући жанровско-типолошке карактеристике једног литерарног хуморног наратива, доноси и у складу са којима гради менталне моделе приче, не узимају се као важне, јер се (литерарни) наратив деконтекстуализује у име њему надређене (*sic!*) семантичко-прагматичке димензије процесуирања језика. Скраћивање ланаца закључивања у датим анализама, а с обзиром на тзв. експлозију могућих комбинација између активираних когнитивних оквира у тексту, као и умножавање потенцијалних инференција, врши се на основу прагматичких принципа попут оних које постулира Пол Грајс (Attardo 2001: 15–16), те путем постулирања тезе о постојању једног или неколико макроскриптова преко којих се остварује кохеренција текста. О арбитрарности одређења макроскрипта код појединачног тумачења се не расправља, будући да се полази (у складу са тенденцијом да се такви приступи наметну као строго формални приступи попут оних у природним наукама), од претпоставке постојања идеалног (такорећи нултог) тумача. Речју, лингвистички, те и когнитивнолингвистички приступи дужим литерарним наративима хуморног типа остали су на линији амбиција структуралистичке лингвистике, те других научних методологија структуралистичке оријентације. Основни проблеми, дакле, тичу се двеју антитетичких могућности: 1. упрошћавања таквих аналитичких приступа, 2. њиховог усложњавања путем укључивања одговарајућих постигнућа науке о књижевности. По речима Владислава Клопицког (Chłopicki 2017: 143), будући да се хумор у наративима појављује у различитим облицима и са различитим улогама, питање које треба разрешити тиче се релевантних параметара које у таква истраживања

треба инкорпорирати.<sup>426</sup> Овај аутор примећује и постепено померање од структуралистичке парадигме према когнитивистичким приступима тексту у оквиру наратологије, са једне стране, те инсистирање на структуралистичкој оријентацији когнитивнолингвистичких теорија хумора, са друге:

Структуралистичке дискретне категоризације нису биле сасвим успешне у руковању подацима (несумњиво је правилност/уредност била њихова врлина, иако су се ипак бориле са природним хаосом ствари), па је когнитивистички образац о континууму категорија ушао, на пример, у класификације хумористичких прича, у начин третирања образаца слика (менталних слика – прим. О. М.) те флексибилном третману оквира, који су почели да се посматрају као вишедимензионалне мреже. Иста врста размишљања била је видљива у ставовима наратолога према књижевним јунацима и догађајима — после периода структуралистичког жара средином 20. века, наратологија се вратила вишевековној традицији флексибилности при категоризацији. Насупрот томе, широко структуралистичка традиција уочљива је у теорији хумора и њеним допунама, на пример, у Раскиновом (1985) инсистирању на прецизирању неопходних и довољних услова за појаву смешног у вицу. (Chlopicki 2017: 155).<sup>427</sup>

Салваторе Атардо (2001: 37) предлаже двопартитну поделу лингвистичких приступа хумористичким наративним текстовима: експанзионистичке приступе који заступају идеју да постојеће теорије хумора не треба проширити како би биле адекватне методолошке платформе за проучавање дужих текстова, и ревизионистичке приступе који постављају захтев за ревидирањем постојећих теорија хумора при

---

<sup>426</sup> „Без обзира на степен успешности ове конкретне теорије, чињеница је да се хумор појављује у наративима у различитим облицима и са различитим улогама и да је главно питање шта укључити, а шта не сматрати вредним укључивања у изводљиву студију наратива која је фокусирана на хумор. Штавише, проучавање наратива је истраживање које задире и у хуманистичке и друштвене науке, као што уобичајена мудрост тврди: ‘све је прича’ (да не спомињемо да постоји ‘прича о свему’ како би Стивен Хокинг желео да верујемо). Али то исто чине и студије хумора, без обзира на то што се не фокусирају толико на форму колико на жељени ефекат, барем на потенцијалну духовитост текста – стимулуса. Дакле, два света, онај наративни – који се овде широко посматра као временски низ догађаја повезаних низом радњи које предузимају ликови – и хумор – широко дефинисан у смислу контекстуално супротстављених значења (скрипта) које слушаоци, читаоци или посматрачи перципирају као смешне — преклапају се на занимљиве начине.” [„Regardless of the degree of success of this particular theory, the fact is that humor occurs in narratives in various forms and roles and the major question is what to include and what not to consider worth incorporating into a feasible humor-focused study of narrative. What is more, the study of narratives is a study that cuts across both humanities and social sciences, as the common wisdom claims: “everything is a story” (not to mention that there is „a story of everything” as Steven Hawking would like us to believe). But then so does the study of humor, although it focuses not so much on the form as on the desired effect, at least potential funniness of the stimulus text. Thus the two worlds, that of narrative—broadly seen here as a temporal sequence of events linked by a series of actions undertaken by characters—and humor—broadly defined in terms of contextually opposed meanings (scripts) which are perceived as funny by listeners, readers or observers—overlap in interesting ways and this is the subject of the present chapter.”].

<sup>427</sup> „The structuralist discrete categorizations have not been entirely successful in handling the data (doubtless orderliness was their virtue, yet they struggled to deal with the natural chaos of things), and thus the cognitivist pattern of continuum of categories moved in, e.g., in classifications of humorous stories, in patterns of imagery and in the flexibility in the treatment of frames, which started to be treated as multidimensional networks. The same type of thinking has been visible in the narratologist attitudes to characters and events—after the period of structuralist zeal in the mid-20th century, narratology has returned to its age-old tradition of flexibility in categorization. In contrast, the broadly structuralist tradition is discernible in the script theory of humor and its follow-ups, e.g., in Raskin’s (1985) insistence on specifying the necessary and sufficient conditions for funniness to occur in jokes.”

анализи дужих текстова. Ову ћемо поделу прихватити и у овом прегледу, ослањајући се превасходно на Атардову студију *Humorous texts: a semantic and pragmatic analysis* [Хуморни текстови: семантичка и прагматичка анализа] (2001), будући да иста има 1. систематичан карактер, 2. статус канонског текста у датој области.

Основни постулат експанзионистичких приступа јесте да вицеви и друге наративне хуморне форме деле исту дубинску структуру (Attardo 2001: 37), што отвара методолошки простор да се дужи текстови сведу на и анализирају као сложени ланци вицева. Атардо у овај приступ убраја следеће ауторе: Владислава Клопицког (Chłopicki 1987), Дејвида Гескила (Gaskill 1988), Лезека Колека (Kolek 1985, 1989), Барбару Диксон (Dixon 1989) и Метјуа Марина (Marino 1989).

Ревизионистички приступ не пориче могућност унифицирајуће теорије хумора, али препознаје суштинске разлике између дужих и краћих наративних форми попут вицева, и сходно томе постојећим теоријама које су засноване на анализи вицева додаје нове елементе. Из ревизионистичког приступа је потекла GVTH, користећи се Раскиновим моделом скрипта као спојницом између двеју група текстова. Наиме, скриптови се овде повезују, преко различитих, семантичких, типова веза, у сложене семантичке мреже различитог обима (с обзиром на близину тј. доступност чворних тачака у оквиру скрипта, тј. „дужину” семантичких веза), творећи, у коначном, семантичку макро мрежу или систем културе појединачног говорника. Други аутори које Атардо препознаје у оквиру ревизионистичке групе јесу Џери Палмер (Palmer 1987), Петер Вензел (Wenzel 1989), Кристофер Холкомб (Holcomb 1992). Овој листи можемо додати и Валтера Неша (Nash 1985) и Изабел Ермиду (Ermidu 2008).

### 6.1.1. ЕКСПАНЗИОНИСТИЧКИ ПРИСТУПИ: ВЛАДИСЛАВ КЛОПИЦКИ

Свој методолошки приступ дужим хумористичким текстовима Владислав Клопицки смешта у теоријски оквир SSTH<sup>428</sup>, односно GVTH, полазећи од двеју теза: да хуморне ефекте свих типова хумористичких текстова, без обзира на њихову дужину, производе стожерни парови опозитних скриптова у њима, те да скриптови могу бити

---

<sup>428</sup> Магистарска теза Клопицког (1987) уједно је и пионирски покушај да се SSTH прилагоди анализи дужих наративних текстова хуморног типа.



присутни на површинској и дубинској структури наратива.<sup>429</sup> Његова анализа хумористичких текстова подразумева два корака: 1. детектовање свих опозитних скриптова у тексту; 2. утврђивање елемената који служе као преносници између скриптова. Анализа се прилагођава конкретном тексту и врши према параметрима постулираним SSTH, односно GVTH (при чему не морају сви извори знања бити подједнако важни за конкретни случај), а главно је исходиште анализе везано за механизме имплементације главних опозитних скриптова у тексту (истакнуте епизоде у причи), тј. утврђивање корелација које они успостављају са другим елементима књижевног текста (нпр. књижевним јунацима, догађајима, активираним сликовним схемама као окидачима за скрипт).

Полазиште Клопицког јесте да ће у случају вицева и других краћих хумористичких наративних форми број опозитних скриптова биће мањи и да ће се они налазити на површини текста. Дуже наративне форме своје хуморне ефекте заснивају на већем броју опозитних скриптова, при чему аутор разликује „главне скриптове” (енгл. *main script*), присутне како на површини тако и у дубинској структури текста, који држе остале скриптове текста на окупу, и периферне, површинске скриптове (*индивидуални скрипт* – према Ермида 2008: 104–105), за које је везан принцип понављања, пре свега итерација мотива у тексту. Због инсистирања на нивоу структуре на којем се скрипт налази, аутор проширује SSTH, односно GVTH, појмом „shadow opposition” (Chloricki 1987: 19), под истим подразумевајући оне типове опозиција који обухватају целокупну дубинску структуру текста и преко којих се генеришу његови главни хуморни ефекти. У складу са тим, површинске опозиције могу се схватити као манифестације структура присутних на дубинском нивоу. Опозиције којима Клопицки барата сачињавају проширену листу основних опозиција код Раскина (1985): нове опозиције које он уводи су одсуство/присуство, неопходно/непотребно, много/мало (Chloricki 1987: 18, нав. према Chloricki 2017).

Скриптови се у једном тексту могу повезивати на три начина – путем ескалације, варијације и акумулације. Ескалација подразумева да се радња у наративу креће од мање озбиљне ка више озбиљној, или од вероватније ка мање вероватној

---

<sup>429</sup> „Све у свему, остаје питање: шта је то што чини или може учинити наратив хуморним? Можда је добра идеја да се главна питања у вези са наративом и хумором третирају у смислу само у вези са неколико кључних дихотомија, које се додуше преклапају једна са другом, иако преклапања доприносе укупној сложеној слици овог поља.” (Chloricki 2017: 148). [„All in all, the question remains: what it is that makes or can make a narrative humorous? It is perhaps a good idea to treat major issues in the relation of narrative to humor in terms of just a few key dichotomies, admittedly overlapping with each other, although the overlaps do contribute to the overall complex picture of the field.”].

(Ermida 2008: 103). Варијација се односи на технику понављања скрипта у различитим контекстима, преко истог или различитих окидача. Поступак акумулације подразумева одлагање комичког разрешења до самог краја текста, и у том смислу овакви наративи су слични веома дугим вицевама са завршном хумористичком поентом (Ermida 2008: 103). Проблем са теоријом скрипта, и, следствено томе, са SSTH, јесте тај што нема развијену методологију за баратање макроскриптама (Ermida 2008: 103), а то је и разлог зашто Клопицки уводи појмове попут „shadow opposition”, „background script” и „dissipated trigger” – ови појмови се односе на текстуално више или мање манифестоване „преноснике” преко којих се различите јединице наратива повезују у целину и на основу којих читалац може препознати, на ширем плану текста, укрштање опозитних макроскриптова и, сходно томе, и хумор. Посебно је значајно ауторово инсистирање на неухватљивости окидача за промену скрипта, те опсервација да се опозиција између скрипта не мора увек успоставити преко окидача, већ преко друге опозиције, тј. преко механизма уланчавања који функционише по принципу каузалности и понављања (Ermida 2008: 104). Овај моменат Клопицки, међутим, не разрађује, и том проблем ће се вратити тек 1997. године, у коауторском раду са Атардом (Chlopicki & Attardo 1997). Аутори овде дају тројако решење проблема активације скрипта: 1. скрипт може бити активиран директно, преко лексема (енгл. *lexical handle*); 2. скрипт може бити активиран имплицитно, преко претпоставки, инференција и „акомодација”; 3. скрипт се може активирати дуж текстуалног ланца, преко исказа и дужих текстуалних секвенци (Ermida 2008: 104). Закључке ове студије ће у пунијој мери адресирати тек Атардо (2001).

С обзиром на схватање према којем се свака хумористичка прича може редуковати на антитетички постављене, али делимично преклапајуће, скриптове, за приступ Клопицког од посебне важности су елементи који су носиоци функције умрежавања скрипта на површинском нивоу – тзв. „распршени/расути окидачи” (енгл. *dissipated trigger*). Клопицки (1987: 14, нав. према Chlopicki 2017) истиче да у питању нису „појединачне речи, него формулације у виду једне или двеју реченица, па и читавог текста вица”.<sup>430</sup> Са друге стране, Атардо напомиње да овакво проширење није од суштинске важности јер у оквиру GVTH већ постоји појам „распршени дисјунктор” (енгл. *dissipated/diffused disjunctors* – Attardo 1994: 139), у вези са играма речи заснованим на алитерацији (Attardo 2001: 39): то су случајеви у којима се дисјунктор и

---

<sup>430</sup> „[...] not any single word, but the formulation of [the whole phrase or two, or even the whole text of the joke is responsible for causing the script overlap” (Chlopicki 1987: 14).

конектор не преклапају, будући да је дисјунктор (у овом случају, понављање гласова) расут по читавом тексту. Међутим, треба приметити да Атардо даје појам везује за један жанр (виц), док је код Клопицког то елемент својствен свим, иако чешће дужим, хумористичким текстовима, као и да не мора имати манифестацију на површинском текстуалном нивоу. Клопицки (2017: 155) износи хипотезу да распршени дисјунктор у комплекснијем наративу није нужно везан за конкретне изричаје, већ „сакривен негде између редова”, позивајући се на сопствена испитивања улоге сликовних схема у хумористичком наративу.

Клопицки (2017: 148) посебно разматра проблем хумористичке фабуле и сижеа, увиђајући да су неке од главних недостатности GVTH у контексту анализе дужих наративних текстова теоријски недовољно развијени параметри који се тичу наративних стратегија и наративне ситуације, и, сходно томе, игнорисање типова прича и жанрова као важних аспеката методологије анализе хумористичких наратива. С тим у вези он се позива на тезу Вилија Цаконе (Tsakona 2017: 148) да хумористички текстови сачињавају континуум, при чему се на једном полу налазе текстови код којих је хумор нормалан и очекиван, а на другом текстови код којих је присуство хуморних елемената изненађујуће и нетипично. Чини се да и Цаконе и Клопицки жанрове виде као једну трансцедирајућу категорију; овом приговору додајемо и онај Атардов (1994: 98, 2001: 38–39), према којем приступи Клопицког своде текстове на парадигматски ниво, тј. скуп парадигматских бинарних парова опозиција.<sup>431</sup> Ипак, Атардова критика није суштинска јер и сам донекле преузима метод анализе Клопицког, анализирајући текстове преко хумористичких исказа у њима, смештајући их, на основу њихове учесталости, на скалу текстова са хумористичком, односно озбиљном радњом. Поред тога, треба имати у виду и то да је Клопицки начинио извесни напредак у постојећим истраживањима, постепено се и сам померајући од структуралистичког приступа тексту (Chlopicki 1987) ка когнитивистички оријентисаним приступима (Chlopicki 2001, 2002, 2017), што експлицитно и сам устврђује:

---

<sup>431</sup> „Методологија усвојена у Клопицки (1987) је парадигматска текстуална анализа, тј. текстуална анализа која своди радњу наратива на скуп (често бинарних) опозиција (в. Attardo 1994: 98), чиме их 'заравњава' у парадигматске опозиције. Као таква, ова методологија има своје недостатке. Наиме, њоме се бришу разлике међу текстовима јер се сви могу свести на исти скуп бинарних опозиција; на пример, нико не би тврдио да је кратка прича у сваком погледу еквивалентна вицу, а ипак, према Клопицковом проширењу SSTH, обе се могу описати скоро истим терминима.” [„The methodology adopted in Chlopicki (1987) is a paradigmatic textual analysis, i.e., a textual analysis that reduces the plot of a narrative to a set of (often binary) oppositions (see Attardo 1994: 98), thereby “flattening” it into paradigmatic oppositions. As such, it has its drawbacks. Namely, it obliterates the differences among texts that can all be reduced to the same set of binary oppositions; for example, nobody would claim that a short story is equivalent in every way to a joke, yet, according to Chlopicki’s extension of the SSTH, they can both be described in almost the same terms.”].

Клопицкова (2001; 2002) истраживања хуморних оквира се могу подвести под општу категорију когнитивистичких проучавања. Претпоставка тих истраживања односи се на то да је хумор повезан или чак зависан од текстуално специфичних ентитета попут јунака, догађаја и објеката. Такође је претпостављено да ова веза помаже у разумевању питања зашто се опозиције које су у причи идентификоване могу од стране читаоца сматрати хуморним. (Chlopicki 2017: 149)<sup>432</sup>

Когнитивистички приступ жанру видљив је, на пример, у претпоставци скаларног постојања жанровских категорија, иако Клопицкова разматрања жанра нису непроблематична – напротив. Клопицки (2001) тврди да су за анализу хумористичког текста и његово жанровско одређење од суштинске важности три параметра: 1. природа заплета (комички или озбиљни), 2. учесталост хумористичких исказа, 3. конкретни тип приче (при чему разликује наративне, метанаративне и драматске типове прича.<sup>433</sup> У основи, Клопицково схватање комичког текста претпоставља повлачење „озбиљне приче” (ако она уопште постоји у датом тексту) у позадину, тако да не утиче на развој радње.<sup>434</sup> У каснијој студији (Chlopicki 2017: 148) аутор покушава да разлике између хумористичких и нехумористичких наратива сведе на следећих пет кључних дихотомија: 1. хумористичко/озбиљно тј. вероватно смешно/вероватно не-смешно; 2. естетско/за забаву, тј. књижевно/хумористичко; 3. откривено/скривено, тј. отворено јукстапозиционирано или понављајуће спрам алузивног (неизреченог,

---

<sup>432</sup> „Chlopicki’s (2001; 2002) study of humorous frames could also be subsumed under the general label of cognitive research. It is assumed that humor is related to or even dependent on text-specific entities such as characters, events, or objects. It is also assumed that this relationship helps explain why oppositions identified in the story can be considered humorous by readers.”

<sup>433</sup> „У свом раду сам такође постулирао постојање хумористичких дигресија/диверзија, које су опониране хумористичким низовима, како бих објаснио чињеницу да хумористичне приче са релативно озбиљним заплетом на неком нивоу апстракције обично имају елементе који нису од суштинског значаја за развој приче или заплета и имају тенденцију да скрену пажњу читалаца само да би их забавили. Насупрот томе, хумористични низови подржавају развој наратива, али и забављају.” (Chlopicki 2017: 148). [„In my work I also postulated the existence of humorous diversions as opposed to humorous lines, to account for the fact that humorous stories with a relatively serious plot at some level of abstraction tend to have elements that are non-essential for the development of the story or plot and tend to divert the readers’ attention just to amuse them in this way. In contrast, humorous lines do support the development of the narrative as well as provide entertainment.”].

<sup>434</sup> Упоредити са ауторовим тумачењима кратке приче *The Kugelmass Episode* Вудија Алена, тј. схватањем према којем је управо овде озбиљна радња проширена хуморним опозицијама и тако потиснута у други план: „Ово је комична прича сама по себи: већина њених хумористичких елемената (укључујући чулне слике и ликове) подржава развој радње (не сви, јер и овде има хумористичких скретања [...]), а ’озбиљно’ значење приче се може свести на причу о ’средовечном човеку коме је потребна романса и понаша се непромишљено да би је постигао, не узимајући у обзир последице’. Ово се граничи са тривијалним јер се ’озбиљно’ повлачи на такав ниво апстракције да игнорише специфичност заплета и постаје незанимљиво.” (Chlopicki 2017: 151). [„This is a comic story in itself: most of its humorous elements (including sensory imagery and characters) support the plot development (not all, because there are humorous diversions here as well; cf. examples 8 and 9), and the “serious” meaning of the story can be reduced to “A middle man needs romance and acts recklessly to achieve it, without considering the consequences.” This borders on the trivial as the “serious” withdraws to such level of abstraction that it ignores the specificity of the plot and becomes uninteresting.”].

интертекстуалног); 4. лингвистичко/хумористичко, односно конвенционално/„когнитивно освежавајуће”, креативно и стога забавно, занимљиво, смешно [*amusing*]; 5. Текстуално специфично/стереотипично, тј. локално, утемељено у наративу/изван наратива. И летимично читање откриће бројне недостатке овакве поделе, чак и ако се прихвати могућност њиховог преклапања. Пре свега, није јасно шта дату поделу држи на окупу будући да се она односи и на целину текста/жанр, структуру текста и рецепцију текста. Затим, дате дихотомије су рекурзивне: хумористички текст се дефинише преко атрибута „хуморно, смешно”, а тзв. „озбиљни” жанрови преко атрибута „не-смешно, озбиљно”. Аутор меша и атрибуције: чини се да се „озбиљним”, односно хумористичким жанровима час приписује квалитет естетског и креативног, а час квалитет конвенционалног. Нејасно је због чега алузивност не би била карактеристика и хумористичких жанрова, какву улогу пар лингвистичко/хумористичко игра у разликовању хумористичких и нехумористичких жанрова (уместо, *евентуално*, хумористичких и нехумористичких књижевних жанрова спрам некњижевних), ни зашто би и на који начин била релевантна пета дихотомија. Само разликовање озбиљних и хумористичких жанрова за собом повлачи (данас) неодрживе вредносне судове засноване на идеји да оно што је смешно не може бити и естетски вредно и културолошки релевантно. На крају, оваква подела није утемељена у научно заснованим генологијама књижевних жанрова и не казује много о дијахронијској поетици жанрова (иако репродукује неке предрасуде старијих генологија). Можемо закључити да је дата подела у великој мери исконструисана са циљем поткрепљивања ауторове тезе да хуморни карактер наративног текста јесте скаларна категорија директно зависна од броја опозитних (и делимично преклапајућих) скриптова у њему, односно, у коначном, доказивања SSTH и GVTH.

Наше је мишљење да се допринос Клопицког у читању дужих хумористичких наратива огледа у увођењу тзв. (*наративног, когнитивног*) оквира за књижевне јунаке (енгл. *character frame*) у њихово проучавање, и то као део шире скупине, тзв. *фрејмова специфичних за текст* (енгл. *text-specific frames*) (Chlopicki 2000). Наративни оквир за књижевне јунаке истовремено наглашава стабилност значења/идентитета које везујемо за једног јунака, и флексибилни и динамички карактер такве конструкције, тј. прилагођавање оквира информацијама које добијамо из текстуалног инпута. Аутор (2017) наглашава да дати оквири представљају варијације когнитивних оквира за реалне особе (чиме се надовезује на когнитивноратолошка истраживања – нпр.

Palmer 2004)<sup>435</sup>, што значи да такав фрејм има унапред одређену структуру са дифолт слотовима. Дакле, неки слотови унутар оваквог когнитивног оквира су когнитивно истакнути, што значи да имају право првенства при попуњавању.<sup>436</sup> Нацрт за овај оквир дат је у Табели бр. 3. Аутор предлаже и то да се у врху структуре овог оквира налази слот за читаочеву процену јунака, и да се у складу са њим додељују даље вредности информацијама из текста, тј. попуњава оквир за јунака. Клопицки (2017: 149) такође узима у обзир тачку гледишта, претпостављајући да ће слотови оквира, нарочито они који се тичу јунакових веровања, ставова и односа према другим јунацима, успостављати релације са оквирима за јунаке који заузимају исту или сродну тачку гледишта.<sup>437</sup>

Од нарочите је важности и ауторова напомена да поједини слотови могу бити истакнути у причи, што се може довести у везу са Хермановим (Herman 2002) схватањима жанра тј. међусобном повезаношћу жанра и улога учесника света приче. Иако је теза о постојању наративног оквира за јунаке општег карактера, тј. може се односити на било који тип наративног књижевног текста, ауторова формулација нас не спречава да претпоставимо то да постоје извесне варијације у структури датог оквира с обзиром на конкретни жанр – и хумористички и нехумористички. Клопицки износи корисну констатацију да се главна разлика између оквира за јунаке у хумористичким и нехумористичким текстовима огледа у томе што су слотови за први тип (тј. комичке јунаке) јасно обележени хуморним опозицијама.

Штавише, важно је приметити да су неки истакнути елементи текста [...] дословно цитирани у оквирима, што нам пружа општије увиде у вези са тим да реципијенти посебно памте поједине делове текста, нарочито оне који се понављају (ово важи и за

---

<sup>435</sup> „This is a fictional character frame, but with very few changes it might be postulated for real characters too—without Narrator slot and with Reader Assessment changed to General Assessment.” (Chlopicki 2017: 149).

<sup>436</sup> Клопицки (2017: 149) сматра да ће слотови везани за пол и род, а потом и они везани за интересе и бриге јунака, бити попуњени први, осим у случају када те информације изостају из текста, што ће значити да је у том смислу текст маркиран. Подсећамо на тврдњу Мари-Лор Рајан (2006) да је један од услова наративности текста присуство интелигентних бића са одређеним духовним својствима у свету приче, те на разумевање наративности преко појма искуствености код Монике Флудерник (1996).

<sup>437</sup> „Штавише, пошто важну улогу у проучавању наратије игра категорија тачке гледишта, претпостављам да одређени *филери* слотова који су укључени у оквир (нарочито они који се тичу веровања, става или односа према јунацима) нуде везе према оним јунацима чије гледиште представљају (ако то није подразумевана тачка гледишта дотичног лика), што даје анализи суштинско текстуално усидрење и објашњава односе између ликова. Дакле, оквир јунака је веома флексибилна структура, која може — али не мора — укључити све могуће информације о ликовима.” [„Moreover, as an important role in narrative study is played by the category of point of view, I assume that particular slot fillers that are included in the frame (notably, those of Belief, Attitude, or Relations with Characters) offer links to those characters whose viewpoint they represent (if it is not the default viewpoint of the character in question), which provides the analysis with the essential textual anchoring and accounts for relations between characters. Thus the character frame is a highly flexible structure, which can—but does not have to—include all possible information about characters.”].

одломке који генеришу хумор). То треба да нагласи чињеницу да хумористички ефекти зависе од међусобних односа између хуморних опозиција, језика и оквира специфичних за текст – другим речима, да хумор суштински зависи од контекста. (Chloricki 2017: 151).<sup>438</sup>

**Табела бр. 3. Когнитивни оквир за јунака.**

READER'S ASSESSMENT SCALE *good*.....*bad*  
 NAME.....-> GENDER M/F  
 AGE.....  
     BIRTH DATE.....  
 NATIONALITY.....  
 FAMILY STATUS.....  
     CHILDREN.....  
 PROFESSION/OCCUPATION.....  
 SOCIAL/FINANCIAL STATUS.....  
     POSSESSIONS.....  
 ASSOCIATED LOCATIONS (links to PLACE FRAMES).....  
 APPEARANCE *general*.....  
     *features not controlled:* HEIGHT.....  
     *features under control:* BODY SHAPE.....-> WEIGHT  
         HAIRSTYLE.....  
         FACIAL EXPRESSION.....  
         CLOTHES.....  
 CONCERNS (*defaults*) need to be fed, to quench thirst  
     need to satisfy sexual urge  
     need to feel safe, be healthy and live long  
     need to be accepted (loved) by others, esp.family  
     need to be happy with oneself, and be moral  
     need to be important, wealthy and hold power  
     need to know the truth about the world  
     need to experience diversity, emotions, beauty  
     OTHER.....  
 RELATIONS TO OTHER CHARACTERS (links to other CHARACTER FRAMES)  
     FAMILY: FATHER.....  
         MOTHER.....  
         SIBLINGS.....  
         SPOUSE.....  
         CHILDREN.....  
         OTHER.....  
     OTHER CHARACTERS/ASSOCIATES/COMPANIONS.....  
     NARRATOR.....  
 COGNITIVE FEATURES  
     BASIC FEATURES (attention, perception, motor control, memory etc.).....  
     SPEECH (THINKING) CHARACTERISTICS.....  
     AWARENESS (of EVENTS, CHARACTERS' ATTITUDES, BELIEFS -  
         appropriate links)  
     INTENTIONS/GOALS/PLANS.....  
     OBSTACLES.....  
     BELIEFS/OPINIONS/ASSUMPTIONS.....  
     IDEOLOGY/WORLDVIEW.....  
     ATTITUDES/WISHES.....  
     EMOTIONS.....  
     ESTHETIC RESPONSES.....  
     VALUES/MORALS.....  
     MOTIVATION/DRIVES.....  
     LIFESTYLE.....  
 PERSONALITY TRAITS.....  
 PAST (links to SIGNIFICANT EVENT FRAMES).....

Преузето од: Chloricki 2017: 150.

<sup>438</sup> „What is more, it is important to notice that some salient elements of the text [...] are quoted verbatim in the frames, representing the general insight that certain passages of the text are particularly remembered by recipients, especially when repeated (this applies to some humor-generating passages too). This is meant to emphasize the insight that humorous effects depend on the mutual relations of humorous oppositions, language, and text-specific frames—in other words, that humor is essentially context dependent. The next section demonstrates how text-specific frames are applied in narrative humor analysis.”

Треба истаћи и то да су Клопицкова читања конкретних књижевних хумористичких текстова показала да су једини извори знања, постулирани од стране GVTH, релевантни за попуњавање когнитивног оквира за књижевне јунаке опозиција између скриптова и језик. Други извори знања – логички механизми, па чак и ситуације и циљеви (*мете*) – не утичу битно на конструкцију хуморног књижевног јунака (Chlopicki 2017: 153–154). Са тим је уско повезан и ауторов закључак (2017: 151) према којем је неопходно боље повезати GVTH и интерпретативну праксу која се ослања на дату теорију, јер анализе конкретних текстова – код Клопицког, као што се може видети горе, али и код Атарда (2001) – показују да неки извори знања нису уопште релевантни за дате приступе дужим хумористичким наративима. То се односи на параметре „ситуација”, „наративна стратегија”, „језик”, па и „логички механизам”. Параметар „ситуација” показао се посебно неважним, будући да су у свим случајевима (конкретним хумористичким поентама) ситуације биле исте јер се наративна перспектива није променила, или су биле неважне са становишта лингвистичке анализе хумора. Исто важи и за параметар „наративна стратегија”, који се није могао апликовати будући да нису препознате специфичне структуре у оквиру којих се хумористичке поенте јављају, као и за параметар „језик”, који у датим анализама није био виђен као релевантан за ситуациони хумор.<sup>439</sup> Ми ћемо концепт когнитивног/наративног оквира за књижевне јунаке даље разрадити у оквиру сопственог модела анализе дужих књижевних хумористичких наратива, повезујући га са сличним концептуализацијама књижевног јунака код других аутора (поменути Дејвид Херман, затим Schneider 2001, Weststeijn 2004, Hartner 2012). Нарочити фокус ћемо ставити управо на комичке типове јунака и њихову органску повезаност са светом приче, дакле – и са аспектима света приче који су у GVTH издвојени као засебни параметри.<sup>440</sup>

---

<sup>439</sup> „This was particularly true about Situation (which was either the same, given the fact that the point in the narrative was the same, or irrelevant for linguistic humor, puns, etc.) and Narrative Structure (which was often non-applicable as the lines were not set in any specific structures, such as dialogues), but also often about Language (in the cases of situational humor) and even occasionally about Logical Mechanisms.” (Chlopicki 2017: 151).

<sup>440</sup> На овом ћему месту сугерисати то да се оквир за јунаке може повезати са ТА (циљем, метом из GVTH) преко архетипске критике Нортропа Фраја (Frye), односно преко његовог разликовања јунака који су на „нормалној линији живота” и оних који су „сишли са нормалне линије живота”.



## 6.1.2. РЕВИЗИОНИСТИЧКИ ПРИСТУПИ

### 6.1.2.1. ВАЛТЕР НЕШ

Полазна теза студије *The language of humour* [Језик хумора] (1985) Валтера Неша јесте да вербални хумор није чисто језички феномен, те да се не може адекватно сагледати само из лингвистичке позиције. Као део друштвене праксе, хуморни чин мора бити проучаван кроз културолошку и дијахронијску перспективу (Nash 1985: 12), тј. кроз културолошку, интерперсоналну и лингвистичку димензију као модусе за експанзију комичког (Ermida 2008: 102).<sup>441</sup> Дужи наративи хумористичког типа се према вицевама, као хумористичким жанровима *par excellence*, могу односити двојачко: они могу садржати више или мање аутономне текстуалне елементе који су налик вицевама, али и елементе који не могу функционисати као хуморни независно од целине текста (нпр. у текстовима који су резултат проширивања анегдотског језгра). Док се први тип углавном везује за говор књижевних јунака, други се примарно везује за приповедачеве екскурсе, али се може односити и на мање наративне микројединице које су расуте по тексту и тематски везане за шири контекст макронаратива (овде налазимо делимичну паралелу са појмовима „главни скрипт” и „shadow oppositions “ код Клопицког). Дакле, улогу конектора овде има централна тема, односно оно што аутор назива „root joke” – шала која је у темељу наратива и која служи као референтна тачка (основни контекст) преко које хуморне микројединице добијају своју хуморну функцију и конституитивно место у тексту. Будући да се не могу деконтекстуализовати, ове микројединице хуморног наратива морају се проучавати у вези са културолошким кодовима које су уграђене у текст и обезбеђују његову интерпретативну потентност, затим комуникативним инстанцама које су за текст везане, те језичком формом кроз коју су исказане.<sup>442</sup>

---

<sup>441</sup> У питању су модуси који хумору обезбеђују репертоар тема и препознатљивих форми исказивања (културолошки модус), комуникабилност (хумор као друштвена игра на релацији перформер – публика: друштвени модус) и структуру (језички модус) (према: Ermida 2008: 102–103).

<sup>442</sup> Сличног је схватања и Клопицки, када инсистира на томе да антитетички спој скрипта не мора бити резултат конкретног текстуалног окидача. „У оба случаја, свака нова опозиција указује на скриптове које је читалац већ процесуирао, често на самом почетку текста. То потврђује важност целокупног погледа на причу, због којег се значење одређене појаве не губи из целокупног контекста.” (Ermida 2008: 104). [„In both cases, each new opposition points to scripts which the reader has already processed, often at the very beginning of the text. This confirms the importance of an overall view of the narrative, lest the meaning of a particular occurrence be lost from its context.”].

#### 6.1.2.2. ЦЕРИ ПАЛМЕР

Са идејом да се хумору у дужим наративима (и, нарочито, у комичким жанровима) може адекватно приступити преко теорије која ће узети у обзир друштвене околности у којем се наратив остварује, тј. публику и начин на који се она односи према истом, Цери Палмер (Palmer 1988, 1994) се налази на сличној линији као и Валтер Неш. Палмер разликује два типа приступа комичком наративу, оба са истим циљем – открити *differentia specifica* комедије: приступе из теорије књижевности, који у средиште пажње стављају наративну форму (заплет, књижевне јунаке и сл.), и приступе који се ослањају на теорије вица, који се према комичком наративу односе као према секвенцама појединачних шала, смештајући у центар свог интересовања семантичку структуру за наратив конституитивних шала. За Палмера су оба приступа фундаментално погрешна јер у обзир не узимају чињеницу да је хумор и семантички и прагматички феномен, те да се рецепција хумористичких наратива може радикално разликовати од епохе до епохе. Палмер сматра да се разлика између шале као аутономне јединице значења и наратива као њој надређене јединице значења може решити преко теорије дискурса, због тога што иста уважава специфичности контекста стварања и рецепције текста, тачније, прави баланс између текстоцентричног и контекстуалног приступа наративу.

Парадигматичан пример који Палмер користи не би ли објаснио први тип приступа комичким наративима јесте студија *Feeling and form* [Осећај и форма] Сузан Лангер (Langer 1953). У датом тексту ауторка прави дистинкцију између трагичких и комичких типова јунака преко односа који читалац успоставља према њима: док је при читању трагичког жанра читалац усмерен на то да интернализује јунакову несрећу, комички жанр од читаоца никад не захтева саживљавање са невољама на које јунак наилази јер је суштина комичког жанра у афирмацији човекове виталности и снаге. Сузан Лангер закључује да не постоји фундаментална веза између комедије и хумора – поједини комички текстови имају за циљ да нас насмеју, док други само испуњавају обрасце комичког жанра. Управо је ово тачка на којој се зауставља Палмерова критика (Palmer 1988: 113): ауторка може правити дистинкцију између комедије и хумора само зато што не узима у обзир то да је хумор феномен који зависи од друштвено-историјских околности, односно да другачији контекст у којем се текст чита одређује и то да ли ће исти бити доживљен као смешан или не. Овај и слични приступи претпостављају „здраворазумску теорију хумора која им дозвољава да кажу да је шала

прикладна за дату прилику”, али у реалности није довољна само интенција да се хуморни ефекат изазове – шала се мора „такође разумети и дозволити, иначе може бити неуспешна или виђена као детињаста или увредљива” (Palmer 1988: 113).<sup>443</sup> Стога дати приступи и не успевају да адресирају „формалне, посебно не лингвистичке, особености комичких наратива”, тј. објасне „зашто конкретан дискурсни одломак изазива одговор у виду хумора” (Holcomb 1992: 233).<sup>444</sup> Друга Палмерова критика односи се на то да је код многих канонских комичких текстова (на пример, старе атичке комедије) хумор, и посебно опсцени хумор, важан елемент наративне структуре, те да је, поред ритуалне основе, њихов циљ управо био да насмеју свог реципијента, иако тај циљ данас често промашују; дакле, одговарајући приступ таквим текстовима морао би узимати у обзир и друштвене и психолошке разлике које одређују рецепцију хумора (Palmer 1988: 113–114).

За разлику од ове групе приступа, други тип претпоставља интринзичку везу између „комедије и смешног” (Palmer 1988: 114, в. такође 1988: 113) и подобнији је за анализу комичног у свакодневном животу и у масмедијима. Међутим, недостатност ових приступа огледа се у њиховој немогућности да артикулишу везу између (семантичке структуре) вицева и комичких наратива, тј. одговоре на питање да „[a]ко се појединачне шале узму као хуморне базе наратива, како су оне уоквирене унутар текста као целине” (Ermida 2008: 106).<sup>445</sup> Као парадигматичан пример Палмер наводи студију *Art of laughter* [Уметност смеха] Нила Шејфера (Schaeffer 1981): смех је ефекат инконгруентне репрезентације у културни контекст уроњених представа.<sup>446</sup> Хумор је у том погледу сличан метафори, при чему основна разлика између њих лежи у контексту у којем се појављују:

---

<sup>443</sup> „As a result, they can say nothing about what the form of such a relationship is where it occurs — precisely because they insist that there is no necessary general relationship between the two — except insofar as they rely on an entirely common-sense theory of humor to allow them to say that a joke is appropriate on such-and-such an occasion. What is needed at this point, and cannot be supplied, is some Statement about why a joke is appropriate at this point, which in its turn entails a theory of the structure of the joke, since we clearly need to know what a joke is before we can say why it is appropriate at such-and-such a moment. Common sense may appear to be adequate here, but in reality it is not because of the fundamental principle that the intention to joke is not enough for a joke to occur: it must also be understood and permitted, otherwise it may well fall flat or be regarded as childish or offensive.”

<sup>444</sup> „The first uses traditional categories of literary analysis, such as character, plot, and genre, but fails to account precisely for the formal, especially the linguistic, features of comic narrative. For this reason, the first type cannot explain why a particular passage of discourse elicits a humorous response.”

<sup>445</sup> „If the individual joke is to be taken as the humorous basis of the narrative, how is it framed within the text as a whole?”

<sup>446</sup> Уп. „Now incongruity is not a feature of the natural world, it is a feature of the social world, and therefore all such meanings are discursively organized.” (Palmer 1988: 115).

[...] озбиљни контекст поезије нас позива да истражимо озбиљне везе унутар поетске слике, док нас хуморни контекст – представљен као низ сигнала [*cues*] – позива да уживамо у задовољству неозбиљних конекција. Ментални процеси помоћу којих се разрешава инконгруенција нису различити код озбиљних и хуморних оквира референције, али је крајњи циљ другачији: у озбиљном је оквиру то истина, у хуморном оквиру је задовољство, нека врста одмора од захтева рационалног. (Palmer 1988: 112)<sup>447</sup>

Навели смо Палмерову интерпретацију Шејфера због тога што иста представљају полазиште Палмеру при повезивању два приступа комичким наративима. Наиме, тврдњу да два различита оквира референције трасирају другачију интерпретацију текста Палмер проширује, долазећи до закључка да хумористички текст за базу има озбиљну радњу која је испресецана хуморним елементима, те да се на основу тога може правити разлика између жанрова. Он тврди да се фарса и комедија разликују по томе што „комедија није само весела креација, него садржи и озбиљне, важне теме; фарса је форма у којој је све подређено производњи смеха”, тј. „наратив може имати вредност истине, док су је шале лишене” (Palmer 1994: 120, 114, наведено према Attardo 2001: 44).<sup>448</sup> Другим речима, док фарса има за циљ само смех, комедија управља интерпретацију и у другим правцима. Управо зато се текстовима који припадају потоњој групи жанрова мора прићи и из семантичке и из прагматичке перспективе: мора се адресирати и шала као „ометајући” елемент у наративу и целокупни дискурс у оквиру којег се она јавља, укључујући ту и публику („Сврха таквог приказа садржана је у залагању за приступ проучавања хумора који је мање усредсређен на текст, за приступ који је осетљив на структуру околности и публике, као и на структуру текстова, не привилегујући један од ових елемената на уштрб других” – Palmer 1988: 125).<sup>449</sup> Вицеви су реторички конструкти чији ефекат умногоме зависи од њихове позиције у екстралингвистичком контексту; „врсте хумора зависе од типова околности” (Palmer 1988: 22) у којима се хумор јавља – хумор је феномен

---

<sup>447</sup> „In this respect humor is similar to metaphor, and what differentiates them is the context in which they appear: the serious context of poetry invites us to explore serious links within the poetic image, whereas the ludicrous context — presented in a series of cues — invites us to enjoy the pleasure of nonserious connections. The mental processes by which incongruities are resolved are not different in serious and ludicrous frames of reference, but the end pursued is different: in a serious frame it is truth, in a ludicrous frame it is pleasure, which is a kind of holiday from the demands of rationality.”

<sup>448</sup> „In fact, Palmer uses the degree of disruption to differentiate among genres and claims that farce and comedy can be distinguished precisely because ‘comedy is not just mirth creation, it also has serious, important themes; farce is a form where everything is subordinated to laughter production’ (1994: 120) or, differently put: ‘narrative can have a truth value, whereas jokes are devoid of it’ (114).”

<sup>449</sup> „The purpose of such a demonstration is to argue for a less text-centered approach to the study of humor, for an approach that is as sensitive to the structure of occasion and audience as to the structure of texts, not privileging one of these elements to the disadvantage of the others.”

перформативне природе.<sup>450</sup> Морамо се, међутим, сложити са констатацијом Изабел Ермиде (2008: 107) да, иако је Палмерово инсистирање на прагматичкој димензији хумора валидно, његовом приступу недостаје експланаторна моћ јер не проучава саму структуру текста, тј. окидаче који потенцијално изазивају хуморни ефекат. Тај приступ „правилно поставља методолошке принципе који су у основи проучавања хумористичких наратива, али их заправо не проучава, нити пружа дефинитиван модел за њихово анализирање” (Ermida 2008: 107).<sup>451</sup> Из ове суштинске критике произлази и друга – Палмер претпоставља да не постоје хумористички заплети, већ само озбиљне („реалистичке” – Palmer 1994: 117) радње у које су интерполирани хумористички елементи.<sup>452</sup> Иако је констатација да хумористичност текста зависи од оквира у који га смештамо, она је ипак тривијална у методолошком смислу јер разликовање семантичког и прагматичког нивоа текста у Палмеровој визури води и могућности анализирања искључиво хумористичких елемената у тексту – уз начелну претпоставку о постојању комичког оквира који је у складу са конвенцијама епохе у којој је текст настао и који може трасирати интрепретацију било ког садржаја у правцу хуморног.<sup>453</sup>

---

<sup>450</sup> „[Р]азличити типови друштвених прилика могу произвести различите облике хумора, и овде можемо видети како овај социолошки појам може бити искоришћен тако да се односи на специфично естетска својства различитих комичких наратива.” (Palmer 1988: 121). [„[D]ifferent types of social occasion may produce different forms of humor, and here we can see how this sociological notion can be mobilized to refer to specifically esthetic properties of different comic narratives”].

<sup>451</sup> „A second criticism to make of Palmer’s contribution is that, although it is programmatically valid, it lacks explanatory power. In other words, it correctly sets the methodological principles underlying the study of humorous narratives, but it does not actually study them, or provide a definite model for analysis.”

<sup>452</sup> „Палмер се вратио овој теми у Палмер (1994), где додатно разјашњава своју тврдњу: ‘наративни оквир [комичког наратива] (...) у основи је наративна форма реализма’ (1994: 117), и ‘много комедије, без обзира на то колико су смешне, обично користи наративну форму која се суштински уопште не разликује од реалистичког наратива’ (113).” (Attardo 2001: 44). [„Palmer returned to this topic in Palmer (1994) in which he clarifies his claim even more: ‘the narrative framework [of comic narrative] (...) is essentially the narrative form of realism’ (1994: 117) and ‘much comedy, no matter how funny, commonly uses a narrative form which is not essentially dissimilar from a realist narrative in general’ (113).”].

<sup>453</sup> И у случају да дату претпоставку узмемо као тачну, она ипак не казује пуно о могућностима превазилажења ограничења две групе приступа хумористичком тексту које Палмер разликује, већ само упућује на обавезу истраживача да у своје анализе уврсте и социолошке приступе културама у оквиру којих су текстови настали. Уп. „Међутим, предност употребе прагматике, односно перформативног нивоа значења, јесте у томе што нам омогућава да повучемо директну везу између семантичке структуре значења и друштвене ситуације у којој је такво значење достижно. Коришћењем овог корпуса теорије можемо видети како су друштвене ситуације уписане у сваки део текста, и како је на исти начин текст — скуп дискурзивних значења који га чине — одговоран за неке карактеристике друштвених ситуације, бар оних о којима је реч.” (Palmer 1988: 124) [ „However, the advantage of using pragmatics, or the performative level of meaning, is that it enables us to draw a direct relationship between the semantic structure of meaning and the social occasion upon which such meaning is achievable. Using this body of theory shows us how the social occasion is inscribed in the very grain of the text, and by the same token how the text — the set of discursive meanings that constitute it — is responsible for some features at least of the social occasion in question.”].

### 6.1.2.3. КРИСТОФЕР ХОЛКОМБ

Кристофер Холкомб (Holcomb 1992) делује у оквиру теоријске поставке SSTH, узимајући је као „формалну теорију и метод анализе који прецизно идентификује и објашњава вицева“ (Holcomb 1992: 234–235)<sup>454</sup>, али је проширује за дуже наративне текстове хумористичког типа. Холкомб полази од става да се не може „сваки случај хумора у комичкој причи анализирати као да је у питању виц, односно, као да је у питању дискретан предмет који се може изоловати из контекста и експлицирати у терминима његових сопствених језичких особености“ (Holcomb 1992: 234). Напротив, хумор у већини кратких прича хуморног типа не почива на дискретним опозицијама између скриптова какве SSTH детектује у вицевама, већ на опозицијама које функционишу као хуморне искључиво у датом наративном контексту, „контексту који дозвољава појединачном случају да буде смешан“ (Holcomb 1992: 234).<sup>455</sup> Холкомб стога предлаже да се краће приче хуморног типа схвате као наративи који хумор производе путем „конструкција налик вицевама“ (енгл. *joke-like constructions*). Његова теорија постулира постојање хуморних чворних тачака (енгл. *nodal points of humor*) као „места у наративу где је хумор приметно концентрисанији него у његовом непосредном текстуалном окружењу“; иако се понекад могу изоловати као хуморни елементи текста, ове чворне тачке су семантички везане за целину наратива (Holcomb 1992: 234).<sup>456457</sup> Дакле, хуморне чворне тачке представљају семантичка језгра текста која садрже и хуморне информације и информације о наративу уопште (Ermida 2008: 107). Присуство

---

<sup>454</sup> „Semantic Mechanisms of Humor (1985) provides both a formal theory and a method of analysis that precisely identify and explain jokes.”

<sup>455</sup> „However, before semantic analysis can do this, it must first abandon the assumption that every case of humor in comic stories can be analyzed as if it were a joke — that is, as if it were a discrete item capable of being isolated from its context and explicated in terms of its own linguistic features. For, although jokes may produce some of the humor found in short stories, most of the humor issues from joke-like constructions. These constructions are recognizably humorous in the context of the narrative, but, if lifted from their context, they fall flat as jokes. [...] Similarly, the author of a narrative must create a context that allows a particular incident to be funny. This differs from the joke because the joke — given an appropriate social setting that sanctions it — comes equipped more or less with its own context. This distinction between jokes and joke-like constructions is crucial to a theory that explains how the comic elements of a short story cohere with the comic narrative.” (Holcomb 1992: 234).

<sup>456</sup> „Instead, the humor in narratives resides mostly in what I call nodal points of humor. Nodal points of humor are locations in the narrative where humor is perceptibly more concentrated than in the immediately surrounding text. Although they can be isolated as funny instances in the story, the nodal points remain semantically tied to the entire narrative.”

<sup>457</sup> „But these local oppositions, which now can be recognized as nodes of humor, are tied semantically to other parts of the story from which they gain an additional dimension of humor. This extra dimension derives from script oppositions that are not mentioned explicitly in the quoted excerpts but must be retrieved from other parts of the text. [...] Other script oppositions are interspersed throughout the narrative. [...] This correspondence, between those scripts that were activated at the beginning of the story and the other scripts that are activated at nodal points, semantically connects these nodes to the rest of the narrative.”

хуморних чворних тачака може се идентификовати преко имплицитно или експлицитно присутне опозиције између скриптова (SO), при чему се може говорити о њиховој локалној антонимији, као и семантичком преклапању са остатком наратива. Отуда је за теорију чворних тачака (енгл. *nodal point theory*) од суштинске важности разлика између локалних и удаљених опозиција између скрипта (енгл. *local script opposition*, *distant script opposition*) (Holcomb 1992: 241), при чему се први појам односи на оне опозиције између скриптова које су „симултано присутне у датом текстуалном низу” (Attardo 2001: 41), док се други термин односи на опозиције које су распршене у наративу, значењски повезујући чворне хуморне тачке са наративном целином и локалним опозицијама дајући додатну хуморну димензију (Holcomb 1992: 241–242). Дакле, локалне хуморне чворне тачке у наративу се повезују преко локалних антонимија, као и преко глобалних опозиција између скриптова (обично оних које су постављене у иницијалним позицијама у тексту). Холкомб стога и устврђује да ће једном активиран и у тексту установљен скрипт наставити да резонира кроз причу (Holcomb 1992: 244), дакле, да ће функционисати као сигнал или окидач за опозицију између скрипта, понављајући се са или без варијација. „Дакле, чворне тачке дају пуно хуморно значење ако се узму заједно. Такође, будући да антиципирају и рекупирају значења дуж текстуалне осе, оне имају тенденцију да буду поновљене или паралелно протумачене.” (Ermida 2008: 108).<sup>458</sup>

Иако је Холкомбова теорија критикована као недовољно формална и недовољно разрађена (Ermida 2008: 108, в. још Attardo 2001: 41–42), она је ипак извршила значајан утицај на приступе дужим хумористичким наративима потоњих проучавалаца. Основни разлог налазимо у томе што аутор преко чворних тачака покушава да објасни оно што читалац таквих текстова интуитивно наслућује – постојање жижних места у тексту који евоцирају значења која нису нужно експлицирана у тексту, и захваљујући којима се текст остварује као хуморни. Управо ћемо овај моменат покушати да разрадимемо у нашем предлогу модела анализе оваквих текстова. Конкретно, адресираћемо следеће проблеме на које указују Изабел Ерида и Салваторе Атардо: како се повезују локалне опозиције са макроструктуралним опозицијама и како се макроопозиције у тексту могу препознати (алузије и евокације таквих опозиција). Атардо је ове проблеме покушао да

---

<sup>458</sup> „Therefore, the nodal points only make full humorous sense when taken together. Also, as they anticipate and retrieve meanings along the textual axis, they tend to be repeated or construed parallelistically.”

реши уводећи нове, полуформалне термине у GVTH, а о успеху тог покушаја говорићемо у наредном одељку.<sup>459</sup>

#### 6.1.2.4. САЛВАТОРЕ АТАРДО

Предмет раније поменуте Атардове студије, *Humorous texts: a semantic and pragmatic analysis*, јесу дистинктивне карактеристике хумористичких текстова. Основни циљ студије јесте допуна GVTH путем осмишљавања адекватног аналитичког метода за тумачење дужих хумористичких наратива; предложени модел анализе представља апликацију методологија из домена семантике и прагматике на студије хумора и наратологију. Теоријски оквир студије, GVTH, јасно је трасирао правце у којима ће се овај модел развити: како је из перспективе GVTH неопходни услов за постојање хумора опозиција између скриптова, било је неопходно изнаћи одговарајуће алате којима ће се пратити дистрибуција скриптова у дужем хумористичком наративу, односно, њихов распоред и системи комбиновања. Отуда произлази и други битан моменат који Атардо покушава да обухвати својом анализом – процесуирање текста – због чега се дистрибуција хумора у тексту прати преко тзв. векторског приступа, тј. „фокусирање[м] на линеарну структуру текстова”. У том се погледу овај „[...] приступ разликује од првобитног приступа Клопицког и, генерално гледано, од мејнстрим наратолошких/семиотичких приступа” (Attardo 2001: 206).<sup>460</sup> Међутим, оно што Атардо сматра иновативним у своме приступу може бити и његов главни недостатак. Наиме, Атардов је приступ у основи структуралистички, а то се може видети из студија случаја којима аутор демонстрира свој модел: у њима је фокус на пописивању хуморних игара речи, анализи параметара знања који, према GVTH, одређују њихов хуморни ефекат, потом на начину на који су те игре речи организоване у тексту, те статистичкој анализи добијених резултата у неколико димензија (сегментација текстуалног вектора, густина распореда игара речи, GVTH анализа уочених игара речи), праћеној графичким приказима. Речју, сложеност процеса читања хумористичког текста губи се у оваквом

---

<sup>459</sup> „Holcomb’s NPT does however anticipate some of the concepts used in this book. Most significantly, the nodal points prefigure the jab lines, especially in their definitions in terms of the SSTH. The connections between nodal points also prefigure strands, with the significant difference, however, that while strands connect (jab and punch) lines, the connections in NPT are between scripts. These connections can then reveal a SO which in turns sets up a nodal point.” (Attardo 2001: 42).

<sup>460</sup> „attention towards the linear nature of the texts (the ‘vector’ approach): this aspect of my approach distinguishes it from Chlopicki’s original approach and in general from “mainstream” narratological/semiotic approaches.”



атомистичком – и линеарном – приступу.<sup>461</sup> Иако ваљано теоријско објашњење захтева систематичност и неки облик линеарног следа, хумористички текст се не може свести на распоред хумористичких елемената у њему као на распоред дискретних јединица које не комуницирају са његовим „нехумористичким” елементима; оваква семантичко-прагматичка анализа у огромној мери игнорише *литерарност*<sup>462</sup> хумористичког наратива. На крају, структуралистички приступ наративу јасно је видљив у начину на који Атардо третира основни теоријски концепт који уводи овом студијом – *jab line*: у питању је хумористичка поента без финалне позиције, што значи да се хумористичка функција конституитивних елемената у тексту изводи из њихове позиционе вредности (в. Attardo 2001: 206). На крају, циљ Атардовог приступа дужем хумористичком тексту јесте рекреирање семантичке мреже текста засноване на главним опозитним скриптовима у њима, што у великој мери подсећа на формулацију структуралистичког метода код раног Ролана Барта (1966), теорију изотопије А. Ж. Гремаса (1966), те друге класичне структуралистичке приступе тексту чији је фокус на детектовању бинарних опозиција. Иако разлика у односу на класичне структуралистичке приступе постоји, и огледа се у донекле динамичком концепту скрипта који аутор преузима од Раскина (1985), она није суштинска јер се хуморна инконгруенција схвата као скуп директних опозиција, обавезни услов за јављање ефекта хумора. Све наведено, међутим, не значи и то да модел нема нужно потенцијала да се развије или допринесе развоју когнитивистички и према контексту отвореном моделу анализе;<sup>463</sup> треба имати у виду то да Атардо овај текст пише 2001. године, када је рад на, на пример, апликацији концепта менталних репрезентација у анализи књижевног текста био тек у зачетку.

---

<sup>461</sup> Sličnog je shvatanja i Izabel Ermida (2008: 109): „I disagree that the complexity of the comic text can be tackled by ‘reducing’ it to a simple succession of humorous moments. The full meaning and potential of these moments only obtains if taken as part of a larger, interdependent, whole.”

<sup>462</sup> На овом месту довољно је осврнути се на схватање литерарности у руском формализму, будући да су управо руски формалисти проучавањима књижевности дали статус аутономне научне дисциплине („predmet nauke o literaturi nije literatura nego ‘literarnost’” – Jakobson 1970: 102, нав. према Bužinjska i Markovski 2009: 131). Иако они предност дају поезији у односу на прозу, база њиховог разумевања литерарности може се проширити на читаву област књижевности, а садржана је у идеји да иста „не predstavlja stvarnost, ali je usmerena na nju ili je prekomponuje, što znači da poetska forma nije sekundarna u odnosu na nju (kao u tradicionalnom shvatanju forme kojom se zaodeva sadržina), već je na različite načine konstituira, isto kao što posmatranje s raznih tačaka gledišta pokazuje različite aspekte stvarnosti. Stvarnost nema jedan oblik koji zahteva jednu formu. Obrnuto je: postoje različiti književni postupci koji pokazuju drugačija oblička sveta.” (Bužinjska i Markovski 2009: 131–132). Овде ћемо ипак још поменути и Јурија М. Лотмана (1976: 50, 52), који књижевност дефинише као „другостепени моделативни систем”: „Језик уметничког текста је у својој суштини извештај уметнички модел света, и у том смислу, целом својом структуром припада ‘садржају’ – носи информацију”.

<sup>463</sup> Инсистирамо на когнитивистичком приступу и зато што сам Атардо (2001: 207) предност свог модела сагледава кроз тврдњу да су у исти имплементирани когнитивистичка и психолингвистичка истраживања.

Дакле, Атардова тврдња да је један од најзначајнијих аспеката његовог модела уважавање линеарности процесуирања текста<sup>464</sup>, може бити прихваћена уколико његов модел буде ревидиран: 1. уколико инкорпорира, у већој мери, улогу позадинског знања у процесу семиозе/процесуирања текста;<sup>465</sup> 2. сходно претходном, уколико дозволи могућност повремених семантичких скокова – нелинеарности – при грађењу менталних репрезентација света приче (и не само нелинеарност процеса тумачења наратива, него и хуморног стимулуса);<sup>466</sup> 3. књижевни наративни текст посматра као целину пре него збир појединачних јединица. Међутим, овакве би модификације суштински помериле модел из подручја GVTN према модалним когнитивним теоријама хумора (и истоврсним теоријама језика), што се коси са Атардовом основном намером – да

---

<sup>464</sup> „Considering humor theory at large, the update of the GTVH is incremental but contains several noteworthy aspects: the work on local antonymy is one of them but the most significant one is probably the incorporation of psycholinguistic and cognitive science concerns about the processing of the humorous text. Originally, these came from the need to handle some phenomena such as bridges, but the revision of the theory with an increased attention to mental representations and the text world representations is applicable to humor theory at large, not just to long texts. The attention towards the distribution of humor in the text is a significant innovation of this approach. As we have seen, it may be considered both at a detailed level (bridges/combs) or at a global, textual level (line/text ratios). Based on what I believe to be the first ever analysis of a text the size of LASC it was possible to point out a “wave” pattern in the distribution of the humor. It is very dangerous to generalize from a corpus of one or two texts, so it is not clear whether this is a general fact, something applicable to Wilde’s production, or something unique to the specific text.” (Attardo 2001: 207).

<sup>465</sup> Атардо (2001: 31) заправо експлицира то да његов модел претпоставља идеалног тумача, те да стога модел није ни теорија говорника ни теорија публике. Иако је аутор мишљење да сваки текст енкодира идеалне читаоце, као и интенције говорника/аутора, избор интерпретативног метода који ће игнорисати две инстанце превасходно је мотивисан потребом да се метод поједностави: „Оно што ја заговарам је теорија интерпретације ’на средини пута’. С једне стране, намера говорника поставља (проблематичан, али ипак доступан) скуп ограничења слободном распону наших интерпретација текста. С друге стране, имамо агенде слушаоца, њихове намере, итд. који покрећу другу групу тумачења. Компромис између ових супротстављених снага, теорија ’на средини’, чини ми се као одржив и практичан. Мој предлог је да сам текст треба постати темељ сопствене интерпретације. Другим речима: ако у тексту постоје више или мање експлицитни трагови који воде до дате интерпретације, онда је већа вероватноћа да ће то тумачење одговарати тексту. Дозволите ми да наведем пример: Борхес сугерише, у оправдано хваљеној краткој причи, да се ’Имитација Исуса Христа’ од Свете Терезије може читати као да ју је написао Де Сад, мењајући тако значење текста. Ово је истина. Међутим, сам текст не би садржао трагове таквог тумачења (или бар не у већој мери). С друге стране, текст ће садржати бројне, очигледне трагове католичке вере његовог аутора.” [„What I am advocating is a ‘middle of the road’ theory of interpretation. On the one hand, speaker intent provides us with a (problematic, but nevertheless available) set of limitations put upon the free range of interpretations imposed on the text. On the other hand, we have the hearer’s agenda, intentions, etc. driving another set of interpretations. A compromise between these opposing forces, a middle of the road theory, strikes me as a viable, practical avenue. My suggestion is that the text itself becomes the foundation of its own interpretation. In other words: if the text has more or less explicit traces leading to a given interpretation, then that interpretation is more likely to be a viable one for the text. Let me exemplify: Borges suggests, in a justly praised short story, that one could read Saint Theresa’s *Imitation of Jesus Christ* as if it had been written by De Sade, thus changing the meaning of the text. This is true. However, the text itself would not contain any trace of this interpretation (or at least few). On the other hand, the text will contain numerous, obvious traces of the Catholic faith of its author.”].

<sup>466</sup> Уп. „Како би виц био добро формиран, различита тумачења морају варирати у погледу маркираности, а асиметрија мора бити линеарно представљена тако да се виц развија од немаркиране до маркиране интерпретације.” (Giora 1991: 473). Према мишљењу Рахел Ђоре, дакле, процес разумевања вица подразумева и линеарност и скоковитост. Таквог је мишљења и Шона Кулсон, када уводи појам замене оквира.

докаже валидност GVTN показујући да постоји суштински континуум између вицева и дужих текстова („показујући да не постоји квалитативни скок између два типа текста, утврђујем легитимност проширења GVTN на дуже текстове и истовремено наглашавам неопходност таквог проширења” – Attardo 2001: 207).<sup>467</sup>

Атардово инсистирање на линеарном процесуирању текста не конгруира са постулатом на којем његов модел почива, наиме, претпоставци о постојању тзв. инференцијалних скриптова. Инференцијални скрипт, спрам лексичких скриптова који се активирају преко лексема, активира се асоцијативно тј. инференцијски, преко активације низа сродних (лексичких и инференцијалних) скриптова, тј. скриптова који су на одређеној семантичкој дистанци од првобитно активираних скрипта. Иако се претпоставка да не постоји структурна разлика између лексичких и инференцијских скриптова чини тачном (скрипт може бити означен као један или други у конкретном контексту, на основу нивоа активације), тврдња о строго линеарном процесуирању пре одговара Атардовој тежњи ка систематичности и формализацији, него стварном читалачком процесу: читање дужег текста подразумева заборављање делова текста, присећање, враћање, реинтерпретацију, тј. перманентно изграђивање менталних репрезентација у складу са информацијама из текста и на основу личних знања, искустава, способности тумача. Сличну примедбу има и Владислав Клопицки (2017: 155), када подсећа да хумор може бити резултат онога што се крије „између редова”, у „скривеним распршеним окидачима”.<sup>468</sup> Заправо, и сâм Атардо донекле то препознаје када каже да су „инференцијални скриптови активирани током семантичког/прагматичког процесуирања текста и [да се] могу значајно разликовати од површинске текстуалне манифестације”, да нас овај концепт такође подсећа на то да је

---

<sup>467</sup> „[...] by showing that no qualitative jump exists between the two types of texts, I establish both the legitimacy of extending the GVTN to longer texts and highlight the necessity of the extension at the same time.”

<sup>468</sup> Цитираћемо ово место у целости: „Сличан став је неоспорно присутан у Атардовој методологији векторске анализе хумористичних прича и покушају да се идентификују све хумористичке поенте у причи – такво истраживање без сумње открива значајне информације, али бисмо се онда могли запитати: шта ако хумор борави међу скривеним распршеним окидачима? Негде између редова, као што је показано у анализи примера језичких слика? Векторске анализе различитих типова прича из различитих култура и језика довеле би до откривања најчешћих и најразличитијих образаца, али нисам убеђен да би конгломерат оваквих анализа био подложен закључцима који се могу генерализовати, с обзиром на мноштво фактора који треба узети у обзир.” [„A similar attitude is arguably present in Attardo’s methodology of vector analysis of humorous stories and the attempt to identify all the humorous lines in a story—such research is no doubt revealing, but then one could ask: what if humor resides among the dissipated triggers concealed somewhere in between the lines, as demonstrated in the analysis of language imagery examples? The vector analyses of different types of stories from various cultures and languages would lead to the discovery of the most common and diverging patterns, but I am not convinced that the conglomerate of such analyses would lend themselves to generalizable conclusions, given the plethora of factors that should be taken into consideration.”]. Додајемо да би се конгломерат оваквих анализа можда могао генерализовати, али то не значи и *откључати*.

„интерпретација текста [...] увек нужно конструкција тумача”, те да већи број активираних скриптова у тексту такође значи већи број могућности за попуњавање слотова из других скриптова (2001: 7).<sup>469</sup> Понављамо, занемаривање импликација ових опсервација резултат је Атардове намере да развије полуформални модел анализе дужих хумористичких наратива:

Може се устврдити да је, будући да до данас не постоје формалне методе за издвајање семантике текста, а камоли за бављење облаком импликатура које из њега произилазе, или сегментирање текста на семантичкој/прагматичкој основи, и предлог (полу)формалне теорије о наративним аспектима хумора можда узалудан. На крају крајева, ако се градивни блокови теорије не могу формализовати, сама теорија се тешко може назвати формалном. [...] Дакле, теорија може бити савршено формална, али њена интерпретација можда није таква (претпоставимо на пример да не можемо формално да дефинишемо концепт парног броја). Желим да сугеришем да је то случај са теоријом хумора оличеном у SSTH/GVTH и у полуформалном моделу који ја заступам. Под полуформалним подразумевам да је теорија у принципу формална, али ниједна од њених имплементација не може бити таква, због ограничења која постављају *state-of-the-art* делови који је чине. (Attardo 2001: 16–17).<sup>470</sup>

Како бисмо подробније могли да објаснимо Атардов метод анализе, морамо увести основне термине којима се у тој анализи барата: појмове *line*, *punch line*, *jab line*, *strand*, *stack*, *bridge*, *comb*. Сви ови термини одраз су ауторовог настојања да сведе хумористички текст на скуп дискретних микројединица које се могу подврћи детаљнијој семантичко-прагматичкој анализи, и које се затим могу повезати у функционалну целину – целину која ће функционисати по принципима постулираним SSTH и GVTH.

Појам „line” (низ) представља хипероним, а њему подређени појмови јесу „punch line” (поента вица/шале) и „jab line” (хумористичка поента), типови хумористичких поенти са финалном, односно нефиналном позицијом у тексту. Како између поенте вица/шале и хумористичке поенте не постоји семантичка разлика, они се могу анализирати на исти начин, у терминима GVTH, односно преко извора знања (Attardo

---

<sup>469</sup> „The use of the “inferential script” term is useful as a mnemonic device to remind us that inferential scripts are activated during the semantic/pragmatic processing of the text and can differ significantly from the surface manifestation of the text. It should also remind us that the interpretation of the text (be it that of the hearer/reader or of the analyst) is necessarily always a construct of the interpreter. Finally, it should also serve as a reminder of the fact that the larger the scripts activated in a text, the more other scripts may fill their slots.”

<sup>470</sup> „It may be argued that since as of today there exist no formal methods for extracting the semantics of a text, let alone for dealing with the cloud of implicatures that arise from it, or segmenting the text on a semantic/pragmatic basis, the point of proposing a (semi-)formal theory of the narrative aspect of humor is perhaps futile? After all, if the building blocks of a theory cannot be formalized, the theory itself can hardly be called formal. [...] Thus a theory may be perfectly formal(izable) but its interpretation may not be so (suppose for example that we could not define formally the concept of even number). I want to suggest that this is the case for the theory of humor embodied in the SSTH/GTVH and in the semi-formal model I am advocating. By semi-formal, I mean that the theory is formal in principle, but none of its implementations can be so, because of constraints on the state-of-the-art components that make it up.”

2001: 29, 82). И поента вица/шале и хумористичка поента представљају окидаче за хумор (Attardo 2001: 82), односно маркирана места која покрећу процес реанализе претпостављеног значења. Међутим, за разлику од текстуалне функције поенте вица/шале, хумористичке поенте у нефиналној позицији не нарушавају наративни ток, јер су у потпуности интегрисане у наратив тј. или су неопходне за даљи сижејни развој или *не представљају антитетички елемент у односу на остатак сижеа* (Attardo 2001: 82–83). Атардо истиче да су поенте вица заправо дисјунктори којима се омета или прекида текст јер слушаоца/читаоца наводе на то да промене иницијално успостављени скрипт, што значи да се не могу интегрисати у наратив. Уколико „нам сâм концепт инконгруенције у основи казује да други скрипт не конгруира са првим скриптом, те да поента вица/шале, којом се активира други, не-конгруентни скрипт, не може бити конгруентан са припремом вица” (Attardo 2001: 83), онда долазимо до парадокса у функцијама које два типа хумористичке поенте имају. Уколико хумористичке поенте у нефиналној позицији нису антитетичне у односу на своје окружење, из чега оне црпе свој хуморни потенцијал, односно, у чему је садржана опозиција између скриптова? Уколико је функција таквих хумористичких поенти да само укажу на хуморну (опозитну) алтернативу аутентизованог наративног сижеа, онда оне у правом смислу јесу само „удари” (*punch lines*) које не нарушавају, већ само краткотрајно „узнемиравају” наративни ток. Чини се да Атардо овај парадокс пренебрегава тако што поенте вица/шале везује за глобалне антонимије успостављене текстом (антонимије које и даље могу бити локалног карактера), док хумористичке поенте у дужим наративним текстовима везује за локалне супротности које у коначном конгруирају са целином текста.

Хумористичке поенте се у тексту групишу према значењу (тематизи) или према формалним принципима (позицији у тексту). Атардо разликује тзв. „нити хумористичких поенти” (*strand*), групу од три или више међусобно повезаних хумористичких поенти<sup>471</sup> и „стокове” или „пластове” (*stack*) хумористичких поенти, тј.

---

<sup>471</sup> „Нит хумористичких поенти је дефинисан код Атарда (1996) као (не нужно суседне) секвенце хумористичких поенти које су формално или тематски повезане. Треба напоменути да се нити хумористичких поенти могу установљивати на текстуалном или на интертекстуалном нивоу. У случају текстуално установљених нити хумористичких поенти, у датом се тексту појављује три или више инстанци повезаних хумористичких нити. Интертекстуалне нити хумористичких поенти могу такође повезивати и хумористичке поенте које се јављају у различитим текстовима. Разјаснимо захтев да се најмање три инстанце хумористичких поенти јављају пре него што се утврди да се нит хумористичких поенти појавио. Понављање у *три серије* је добро познат образац у вицевима (уп. Attardo 1994: 304) јер је три најмањи број појављивања једне ставке којом се успоставља нит хумористичких поенти. Обратите пажњу на то како две појаве могу бити случајност. Са три појаве ова могућност се увелико смањује. Отуда и захтев да прамен укључује појаву најмање три повезане линије. Међутим, као што смо видели,

групе од двеју или више међусобно повезаних „нити хумористичких поенти“.<sup>472</sup> Атардо такође прави дистинкцију између централних и периферних нити хумористичких поенти, где се прве провлаче кроз текст на статистички значајном нивоу, док се друге јављају на једном или неколико места у тексту.<sup>473</sup> Ова подела се надовезује на појам „shadow opposition” код Клопицког, али се не ограничава само на опозиције између скриптова, већ може обухватити, као релевантне, све нивое извора знања (Attardo 2001: 85). Атардо уочава и регуларност у позиционирању хумористичких поенти у тексту, и, сходно томе да ли су оне концентрисане на мањем простору или на већој дистанци једна од друге, разликује тзв. „гребене” (*comb*) и „мостове” (*bridge*), оправдавајући избор термина њиховом визуелном (графичком) презентацијом (Attardo 2001: 29, 139).<sup>474</sup>

---

постоје два изузетка од овог правила: *hapax -мостови* [...] и интертекстуалне шале [...].” (Attardo 2001: 83–84). [„A strand was defined in Attardo (1996) as a (non-necessarily contiguous) sequence of (punch or jab) lines formally or thematically linked. It should be noted that strands may be established textually or intertextually. In the case of textually established strands, three or more instances of related lines occur in a given text. Intertextual strands may also connect lines that occur in different texts. Let us clarify the requirement that at least three instances of a line occur before a strand is determined to have occurred. The repetition of three is a well known pattern in jokes (cf. Attardo 1994: 304) since it is the lowest number of occurrence of a given item that establishes a series. Note how two occurrences could be a coincidence. With three occurrences this possibility diminishes greatly. Hence the requirement that a strand involve the occurrence of at least three related lines. As we saw, however, there are two exceptions to this rule: hapax-bridges (5.3.7) and intertextual jokes (below).”].

<sup>472</sup> „Стогови хумористичких поенти су групе нити које су тематски или формално повезане. Они се могу сматрати нивовима низова који се јављају у различитим макронативима (који се могу посматрати као повезани због унутрашњих или спољашњих узрока, на пример, ауторство, тематска сличност, хронолошка близина, итд.) До сада су били постулирани (Wilson 1997) да би се објасниле очигледне корелације између низова у различитим хумористичним рекламама и даље приказане у Attardo (1998).” (Attardo 2001: 85). [„Stacks are groups of strands that are thematically or formally related. They can be thought of as strands of strands occurring in different macronarratives (which can be seen as belonging together on internal or external causes, e.g., authorship, thematic similarity, chronological vicinity, etc.) Thus far they have been postulated (Wilson 1997) to account for obvious correlations between strands within different humorous commercials and further exemplified in Attardo (1998).”].

<sup>473</sup> „Централна нит хумористичких поенти је део који је централан за дати текст (у ширем смислу, укључујује, на пример, све епизоде ситкома). Појам 'централности' је нужно нејасан, али га можемо дефинисати као једну или више нити које се јављају у значајном (рецимо, већем од 75% текста) делу текста. [...] Због дефиниције централног низа преко статистички значајног степена његовог појављивања, произилази да се за кратак текст не може рећи да заиста има централне нити хумористичких поенти, као што би се квалификовала већина низова. Супротно томе, периферни ланац је низ који се јавља само у једном (или неколико) инстанци(а) у тексту.” (Attardo 2001: 84). [„A central strand is a strand that is central to a given text (in a broad sense, including for example all the episodes of a sitcom). The notion of “centrality” is necessarily fuzzy but we may define it as one or more strands which tend to occur throughout a significant (say, greater than 75% of the text) part of the text. [...] Because of the definition of central strand as a statistically significant degree of occurrence, it follows that a shortish text cannot be really said to have central strands, as most strands would qualify. Conversely, a peripheral strand is a strand which occurs only in one (or few) instance(s) in the text.”].

<sup>474</sup> „Стога можемо дефинисати гребен као тип низа хумористичких поенти који показује појаву више од три хумористичке линије (у завршној позицији или не) унутар уског простора. Тачна дефиниција онога што се сматра „уским” простором је емпиријска ствар, иако се усуђујем да спекулишем да је ово инхерентно нејасна категорија. Оперативно, можемо се упустити у грубу процену да је то мање од десет посто укупне дужине текста. [...] Мост је врста нити хумористичких поенти у којој се две групе

Једна од Атардових основних полазних теза односи се на то да се хумористички текстови могу поделити у две групе – оне који су структурно слични вицу јер се завршавају поентом вица, и оне који то нису (2001: 29). Док се прва класа текстова може анализирати преко основног модела GVTH, за другу класу текстова Атардо предлаже анализу у оквиру које ће одвојено посматрати нехуморне и хуморне компоненте текста. Напомињемо да предложени модел треба бити применљив на све хумористичке текстове, а не само хумористичке наративне текстове („један од закључака који се појавио на почетку рада је да не постоје значајне разлике између наративних и ненаративних текстова, са становишта хумора (осим очигледне чињенице да ненаративни текстови можда не експлоатишу увек метанаративне изворе хумора)“ – Attardo 2001: 28)<sup>475</sup>. Треба, међутим, посебно подвући и чињеницу да је Атардово схватање наратива врло ограничено, и искључује, на пример, драмске текстове.<sup>476</sup> Овде ћемо ипак навести услове које аутор наводи као обавезне за наратив, будући да ће то даље помоћи при разјашњавању његовог поступка сегментације текста. Наратив мора

---

хумористичких поенти (најчешће убудне линије) јављају на знатној удаљености једна од друге. *Hapax* - мост је мост који се састоји од две хумористичке поенте које иначе нису повезане ни са једном другом хумористичком поентом (нису део низа хумористичких поенти). *Hapax*-мостови крше правило које захтева да се низови хумористичких поенти састоје од три или више елемената, вероватно због њихове велике истакнутости у тексту. Мостови, по својој природи, имају тенденцију да се прилагоде ‘bathtub’ распореду [...] у хумористичким текстовима, као што је објашњено у Attardo (1998). Гребени, са друге стране, немају ту тенденцију, јер се по дефиницији састоје од блиско повезаних хумористичких линија које се понављају.” (Attardo 2001: 88). [„We can thus define a comb as a type of strand which shows the occurrence of more than 3 lines (jab or punch) within a narrow space. The exact definition of what counts as “narrow” space is an empirical matter, although I venture to speculate that this is an inherently fuzzy category. Operatively, we can venture a rough estimate of less than 10 % of the overall length of the text. [...] A bridge is a type of strand in which two groups of lines (most commonly jab lines) occur at a considerable distance from one another. An hapax-bridge is a bridge which consists of two lines which are otherwise unrelated to any other line (are not part of a strand). Hapax-bridges violate the rule which requires strands to consist of three or more elements, probably dues to their high saliency in the text. Bridges, by their nature, tend to conform to the “bathtub” placement (see below, section 5.4.5) of lines in humorous texts, as discussed in Attardo (1998). Combs, on the contrary, do not, as by definition they consist of closely occurring repeated lines.”].

<sup>475</sup> „[...] one of the conclusions that emerged early on in the work is that there are no significant differences between narrative and non-narrative texts, from the point of view of humor (except the obvious fact that non-narrative texts may not always exploit metanarrative sources of humor).”

<sup>476</sup> Уп. „Конкретно, [теорија] није ограничена на наративне текстове, виц и на драмске и разговорне текстове, у којима нема наратора (или га нема у тексту). Пример драмског хумористичког текста је ЦБТД, ТВ ситком, док су примери конверзацијских текстова, у којима нема наратора, из разлога што се разговори не ‘приповедају’ већ се у њих упушта, анализирани у четвртом поглављу.” (Attardo 2001: 28). [„Specifically it is not limited to narrative texts, but also to dramatic and conversational texts, in which there is no narrator (or there isn’t one in the text). An example of dramatic humorous text is CBTD, a TV sitcom, while examples of conversational texts, in which there is no narrator, for the good reason that conversations are not ‘told’ but engaged in, are analyzed in ch. (4).”]. Такође и: „Стога, за наше потребе, можемо са сигурношћу да углавном занемаримо разлику између наративних и ненаративних хумористичких текстова. На пример, чак и ненаративни текстови се развијају уз причу. [...] Коначно, постоје неке врсте текстова који оперецују дефиницију наратије, јер изгледа да им недостаје добро дефинисана, препознатљива ‘прича’” (Attardo 2001: 28–29). [„Thus, for our purposes, we may safely disregard most of the time the difference between narrative and non-narrative humorous texts. For example, even nonnarrative texts develop along a story. [...] Finally, there are some types of texts which strain the definition of narrative, in that they seem to lack a well defined, identifiable ‘story’.”].

испуњавати следеће услове: мора бити текст који приповеда о неком догађају (Атардо прави разлику између фабуле и сужеа), мора имати приповедача (аутор разликује актуелног, имплицитног или експлицитног, приповедача, и подразумеваног наратора<sup>477</sup>), почива на тзв. илузији реалног (мора бити у складу са могућим светом који текст постулира као реалност) и мора бити рекурзиван, у смислу да сваки јунак може у један ниво наратије уградити други ниво наратије (Attardo 2001: 80).

Предложени модел анализе дужег хумористичког текста обухвата следеће фазе:

1. сегментирање текстуалног вектора и утврђивање хијерархијског статуса добијених микројединица наратива;
2. лоцирање издвојених хумористичких поенти на текстуалном вектору (и, у складу са тим, утврђивање типова хумористичких поенти – *jab, punch line*);
3. анализирање хумористичких поенти као микројединица текста преко SSTH или GVTH;
4. препознавање комбинаторних веза између њих и издвајање нити и стогова хумористичких поенти; анализа принципа конфигурације хумористичких поенти у једном тексту.

Овакав модел заправо претпоставља постојање четири текстуална нивоа (где су елементи на нижем нивоу конституитивни елементи виших јединица), при чему је метод анализе спецификован за сваки од нивоа (Attardo 2001: 101–102). На најнижем нивоу налази се виц/шала, односно јединица која се састоји од једне хумористичке поенте – та се јединица анализира преко GVTH. На наредном нивоу је наратив, који се анализира преко текстуалних вектора, а на оном наредном налази се текст (који се састоји од нити хумористичких поенти), односно интертекст (састоји се од стогова/пластова хумористичких поенти). Целовитост приступа осигурава се сумом свих појединачних нивоа анализе, односно формалном семантичком анализом на сваком појединачном нивоу. Остаје нејасно по ком основу Атардо разликује наратив од текста и „интертекста” (дискурса?) и како се поменуте хумористичке инстанце могу појављивати на једном, али не и на неком другом нивоу. Проблематична је и Атардово разликовање вицева од наратива, уколико је претходно изразио став да су сви вицеви вероватно наративни, односно како треба дефинисати наратив, уколико се исти

---

<sup>477</sup> „Подразумевани приповедач је много неухватљивији и неки (нпр. Toolan 1988: 78) су ово схватили као знак бескорисности појма. Напротив, истраживање хумора показује да је неопходна постулација другог нивоа приповедача који се ‘руга’ приповедачу првог нивоа [...]” (Attardo 2001: 80). [„The implied narrator is much more elusive and some (e.g., Toolan 1988: 78) have taken this as a sign of uselessness of the notion. On the contrary, research in humor, shows that the postulation of a second level of narrator who is ‘making fun’ of the first level narrator is necessary [...]”].



разликује од текста и интертекста (да ли аутор можда под наративом овде подразумева неку врсту микронаратива?). Сматрамо да овакав метод не може имати своје теоријско залеђе, те да је само начин на који аутор покушава да дâ формални – или бар полуформални – облик својој анализи (уп. „Стога је приступ који предлажемо инкременталан. Ово је важно, јер је основа за нашу тврдњу о неинтуитивности (објективности) анализе: сваки сложенији ниво анализе оправдава се на основу претходног нивоа и доњег нивоа, нивоа појединачног хумористичког низа, што је оправдано формалном семантичком анализом” – Attardo 2001: 101).<sup>478</sup>

При сегментацији наратива – предуслову за издвајање хумористичких поенти (које се и класификују према њиховој позицији), Атардо полази од тезе о постојању микронаратива, као минималних јединица (макро)наратива које садрже један догађај/стање (2001: 80). Макронаративи се састоје, дакле, од већег броја микронаратива који су уређени дуж текстуалног вектора. Сигнали за почетак, односно крај микронаратива су многобројни: паратекстуални знакови (ознаке за поглавља, чинове итд.), промене сцене (промене места, времена, увођење или извођење јунака са сцене), промене приповедног нивоа (2001: 81).<sup>479</sup> Микронаративи заузимају одређене нивое у оквиру макронаратива (ниво<sub>n</sub> [level<sub>n</sub>]). С обзиром на то да Атардова класификација наративних нивоа донекле одговара истој класификацији код Жерарда Женета, даћемо је у обе варијанте: ниво<sub>n-1</sub> одговара хомодијегетичком нивоу; ниво<sub>n+1</sub> одговара хетеродијегетичком и екстрадијегетичком нивоу, док би сваки ниво<sub>m>n</sub> био метаниво наратива. Дата подела омогућава Атарду да препозна хумористичке поенте унутар и на крају микронаратива одређених нивоа и утврди учесталост њихових структурно-функционалних образаца, те њихову централност/периферност (нпр. централне SO у тексту).

С обзиром на то да неки микронаративи, и хумористичке поенте које они садрже, могу бити повезани иако су на релативној удаљености једни од других, проблем на који се Атардо усредсређује односи се на могућност препознавања таквих корелација у тексту. То објашњава зашто је процесуирање текста важан проблем у његовом моделу. С тим у вези аутор претпоставља постојање тзв. *storage area*, једноставно речено – то да се за време процесуирања текста у нашој меморији креира

---

<sup>478</sup> „Thus the approach we are proposing is incremental. This is important, as it is the foundation for our claim of non-intuitiveness (objectivity) of the analysis: each increasingly complex level of analysis is justified on the basis of the immediately preceding level and the bottom level, that of the individual line, is justified via formal semantic analysis”

<sup>479</sup> Треба напоменути да ово у књижевној пракси најчешће нису границе микронаратива (у Атардовој интерпретацији), већ макронаратива.

ментални простор у који „складиштимо” информације, претпоставке и закључке који су везани за текст.<sup>480</sup> Резултат процеса сакупљања, организовања, проширивања и интегрисања информација из текста је тзв. свет текста (енгл. *text world*) (Attardo 2001: 48). Репрезентација света текста или „ментални свет текста” је ограничени *скуп* не нужно пропозиционалних информација – семантичких „објеката” – које држе текст на окупу и обезбеђују ефекат реалног, тј. кохерентног смисла (Attardo 2001: 58, 49). Без обзира на то што је овде реч о менталној репрезентацији која није нужно пропозиционална, комбиновањем информација које она садржи – на основу општих семантичких и прагматичких принципа на којима почива рад когниције – текст добија значење. Ово долази отуд што се информације нужно пореде и преводе у делове скриптова из дугорочне меморије, уланчавајући се све док се не установи главни скрипт или скриптови у тексту – након чега се текст тумачи у том коду (Attardo 2001: 56–57).<sup>481</sup> Међутим, док је за овакво формирање глобалног смисла текста кључно учешће података ускладиштених у дугорочној меморији, за разумевање хумористичких поенти које су међусобно повезане (*bridges*) неопходно је да у радној меморији чувамо информације које, како експерименти са памћењем информација из површинског нивоа текста показују, обично заборављамо. Атардово објашњење (2001: 59) овог проблема је следеће: хумористичке поенте (посебно оне које нису у финалним позицијама) јесу семантички и прагматички маркиране у тексту, односно стратешки су постављене на оним местима која се лакше памте, како би привукле пажњу на себе, што олакшава процес повезивања хумористичких поенти – чак и оних које су више страница текста удаљене једна од друге. У дужем тексту међусобно повезане хумористичке поенте понашају се слично као тзв. интертекстуални вицеви, тј. вицеви у којима су елементи

---

<sup>480</sup> Овај простор се састоји од следећих компоненти: буквалних значења свих реčenica из текста; претпоставки на којима почивају буквални садржаји тих реčenica; свих инференција; прагматичких претпоставки тј. знанја и претпоставки које деле читалац и текст; свих alterација tog заједничког знанја usled prilagođavanja информацијама из текста („all ‘accommodations’ triggered by the text”), модалних судова; нетривијалних инференција које се могу извести из претходног (Attardo 2001: 48–49).

<sup>481</sup> Детаљније о процесу тумачења Атардо каже следеће: „Lexical script activations establish what Kintsch (1998) calls the textbase of a given text, i.e., its propositional information, from which a situation model is developed. The situation model includes inferential script activation and various inferential bridgings and accommodations, as well as personal information that the speaker may have, etc. Thus the situation model is the fullest representation (which is still propositional, in Kintsch’s theory) of the overall meaning of the text, including the inferences, abductions, interpolations, and plain misunderstandings and pure guesses of the reader/hearer. When the reader/hearer of a text has created a situation model, he/she also creates in parallel, and strictly in relation with the situation model, what I will call a text world (mental) representation (TWR) along the lines of mental spaces (Fauconnier 1985) and mental models (Johnson-Laird 1983). It should be noted, along the lines of Ronen’s (1994) argument, that the uses of the concept of “possible world” in narratology is quite distinct from the use of the same concept in philosophy, where it originated. I take a “world” to be a set of presuppositions defined by a set of propositions, along the lines of Eco (1979). On text worlds, see also Emmott (1997: 56-59) and references therein.” (2001: 57).

(слотови) схеме оригиналног вица модификовани. Другим речима, хумористичке поенте које граде „мостове” хумористичких поенти односе се једни према другима као интертекстуалне алузије; иако интертекстуалност није механизам хумора *per se*, успостављање релације неког исказа према хумористичкој поенти може водити ка његовом читању у истом кључу.

Атардо нуди и таксономију хумористичких поенти, и преко исте предлаже скицу за разликовање типова хумористичких наратива (а с обзиром на то да се хумористичке поенте могу разликовати према својој позицији, у питању је класификација типова наратива уопште!). На проблематичност ове поделе указала је и Изабел Ермида, нагласивши то да постоји суштинска разлика између хумористичких текстова и текстова који садрже хуморне елементе, те да само ове прве треба узети за предмет истраживања у циљу креирања модела хумористичких текстова (Ermiida 2008: 109–110). У оквиру Атардове класификације први (нулти) ниво садржи текстове без хумористичке поенте – односно, текстове који имају „озбиљни” расплет, који се не односи према целини текста на начин који за хумористичке текстове претпостављају SSTH и GVTH. На другом нивоу налазе се наративи са хумористичком поентом у финалној позицији, где иницијални део текста може бити нехумористички – такав је случај са вицевама. На трећем нивоу налазе се тзв. епизодични наративи, тј. наративи састављени од неколико независних мањих наратива, од којих се сваки може завршавати хумористичком поентом. Такав је случај са пикарским романима и збиркама прича са оквирном причом. На четвртој степену налазе се текстови састављени од секвенци хумористичких поенти са финалном хумористичком поентом, тј. секвенце лабаво повезаних вицева. Атардо напомиње да је ово више тенденција која се може уочити код неких типова текстова (нпр. текстова стендап комедије), него стварна врста текста. На петом степену налазе се текстови са уметнутим причама (са хумористичком поентом), смештеним у иницијалној, финалној или псеудофиналној позицији (на хомодијегетичком нивоу спрам хетеро/екстрадијегетичког нивоа).<sup>482</sup> На

---

<sup>482</sup> Овај тип позиционирања хумористичке поенте Атардо назива „bathtub placement”, преузимајући појам из психоллингвистике: „У психоллингвистици ’ефекат каде’ је сликовит појам који се користи да укаже на то да почетак и крај речи или реченице има природно истакнути статус. Слично томе, са ’bathtub placement’ означавамо оне инстанце уметнутих наратива или хумористичких поенти које су смештене на почетку или на крају макронаратива. Природно, хумористичка поента изван уметнутог наратива не може опстати, што нам оставља три могућности [...]” (Attardo 2001: 91). [„In psycholinguistics, the ‘bathtub effect’ is the colorful term used to indicate that the beginning and the end of a word or sentence have a naturally salient status. We similarly label ‘bathtub placement’ instances of embedded narratives or punch lines placed at the beginning or the end of a macronarrative. Naturally, a punch line outside of an embedded narrative cannot subsist, which leaves us with three possibilities.”].

последњем се нивоу налазе хумористички сижеи (*sic*), које Атардо види, као и Клопицки, као део континуума – у распону од наратива који су у потпуности у функцији хуморног догађаја (вицеви и наративи слични вицевицама), преко наратива у којима је сижејни ток повремено прекинут хумором, до наратива који су озбиљни али садрже елементе хумора. При утврђивању тога да ли је један наратив хумористички или не од важности није фабула, за коју Атардо каже да се одвојено процесуира/складишти у меморији, већ само сиже: поремећај наративног тока ће имати хуморни ефекат зато што се опозиција између макроскрипта читава на нивоу сижеа, а не фабуле. Док наратив са озбиљним сижеом може или не мора имати хумористичке поенте, Атардо (2001: 99) је мишљења да сваки хумористички наратив мора садржати неке или све од следећих елемената, које он обележава као хумористичке технике: хумористичку поенту у финалној позији; хумористички главни заплет; метанаративне прекиде сижејног тока („metanarrative disruption”); случајности као сижејни елемент<sup>483</sup>; хипердетерминисан хумор; распршене дисјункторе.

Будући да SSTH и GVTH претпостављају само један извор хумора за једну хумористичку поенту, дакле, и један окидач за промену скрипта, проблему хипердетерминисаног хумора Атардо поклања посебну пажњу – иако остаје у домену датих теорија, предлажући да се сваки од извора хумора може тумачити појединачно. Дакле, под хипердетерминисаним хумором Атардо подразумева оне инстанце хумора које имају истовремено више активних извора хумора („текстуална хипердетерминација”) или симултану активност једног извора хумора у различитим контекстима и на различитим нивоима („тачна/благовремена [*punctual*] хипердетерминација”). У случају потоњег типа треба претпоставити да хумористичка поента припада неколиким нитима хумористичких поенти, што дозвољава да се свака појединачна хумористичка поента анализира појединачно, уз претпоставку да су формалне и/или семантичке особености исте и за остале хумористичке поенте. Текстуалну хипердетерминацију Атардо објашњава преко процесуирања текста – у радној меморији реципијента складишти се више текстуалних репрезентација и оне могу бити активне или активирани истовремено.<sup>484</sup> Посебан модел анализе случајева

---

<sup>483</sup> Под случајностима Атардо подразумева оне догађаје у наративу који нису у складу са скриптом који је на датом месту активиран у причи. Јасно је да овакви изненадни преокрети у радњи могу имати хуморни карактер – због момента изненађења – али Атардо не рачуна с тим да књижевни наратив може садржати овакве преокрете (онакве који су засновани на опозицији), али без смехотворног ефекта.

<sup>484</sup> „Textual hyperdetermination is handled implicitly by the idea of having a storage area that reads input from the text and builds strands and other textual representations. Crucially, several such textual representations

текстуалне хипердетерминације Атардо не нуди, иако се истим бави у поглављу које садржи студије неколиких књижевних текстова (в. 2001: 109–110).

На крају, вицеви и други типови хумористичких текстова могу се разликовати на основу одсуства/присуства распршеног дисјунктора у њима.<sup>485</sup> Под овим појмом Атардо разуме „било који тип дисјунктора који се не појављује сам у хумористичком (микро)нарративу, утолико што не може да сам буде окидач за промену скрипта. Хумор заснован на регистру и иронија су добри примери за распршене дисјункторе јер је некомпатибилност/неприкладност између контекста и неких елемената исказа једини неопходни и довољни маркер хумористичке или ироничке намере” (2001: 103). Проблем за Атарда јесте то како распршени дисјунктор функционише истовремено и као окидач за промену скрипта и као конектор, будући да „нарлативи не садрже нужно двозначне елементе” (2001: 104). Могућност за решење проблема Атардо види у даљем истраживању хумористичких поенти без финалне позиције и њихових комбинација.

У наставку ћемо дати одсечак Атардове анализе приповетке *Злочин Лорда Артура Севила* Оскара Вајлда (1891), који ће послужити као илустрација конкретне примене претходно изложеног модела и истовремено послужити као добро полазиште за закључне примедбе о истом. Дата анализа требало је да аутору послужи као доказ изразите експлиаторне моћи његовог модела. Цитат дајемо са фуснотама које је унео Атардо (2001: 163–164); у оквиру фуснота аутор анализира појединачне хумористичке поенте (додатно обележене курзивом).

Bilo je poslednje primanje kod ledi Vindermir pre Uskrsa i u Bentik Hausu bila je veća gužva nego obično. Došlo je šest ministara sa zvezdama i lentama, sa jutarnjeg prijema kod predsednika Donjeg doma, sve lepe žene bile su u najelegantnijim haljinama, a u dnu galerija slika stajala je princeza Sofija od Karlsruhe, krupna žena *tatarskog*<sup>486</sup> izgleda, *crnih sitnih očiju, sa divnim smaragdima*<sup>487</sup>, govoreći *lošim francuskim jezikom*<sup>488</sup> vrlo glasno<sup>489</sup> i smejući se *napadno*<sup>490</sup> svemu što bi joj rekli. Bio je to zaista izvanredno šarolik skup. *Velelepne žene*

---

(possible worlds, inferential chains, etc.) can be open at the same time; therefore, the model will have to be able to handle simultaneous multiple strand construction.” (Attardo 2001: 101).

<sup>485</sup> „Punch lines are equivalent to disjunctors (Attardo 1994: 87) which are equivalent to script switch triggers (cf. Attardo 1994: 82).” (Attardo 2001: 103).

<sup>486</sup> SO лепо/ружно; добро/лоше; LM нема; SI није применљиво; TA принцеза Софија; NS ирелевантно; LA ирелевантно.

<sup>487</sup> SO људска особина/камен; нормално/абнормално; LM координација; SI није применљиво; TA принцеза Софија; NS ирелевантно; LA везник.

<sup>488</sup> SO добар/лош француски; LM нема; SI није применљиво; TA принцеза Софија; NS ирелевантно; LA ирелевантно.

<sup>489</sup> SO тихо, меко/гласно; прикладно/неприкладно; нормално/абнормално; LM нема; SI није применљиво; TA принцеза Софија; NS ирелевантно; LA ирелевантно.

<sup>490</sup> SO прикладно/неприкладно; нормално/абнормално; LM нема; SI није применљиво; TA принцеза Софија; NS ирелевантно; LA ирелевантно. Приметите нит хумористичке поенте „Принцеза Софија” TA.

*perova ljubazno su časkale sa vatrenim radikalima*<sup>491</sup>, krajevi frakova narodnih propovednika češali su se o frakove poznatih *skeptika*<sup>492</sup>, *čitava gomila biskupa pratila je neku temeljnu primadonu*<sup>493</sup> iz sobe u sobu, na stepeništu je stajalo *nekoliko članova Kraljevske akademije koji su se izdavali za umetnike*<sup>494</sup>, a kažu da je u jedan mah trpezarija bila *prepuna genija*<sup>495</sup>. *Bila je to zaista jedna od najuspelijih večeri ledi Vindemir*<sup>496</sup>, i *princeza je ostala skoro do pola dvanaest.*<sup>497</sup>

IT was Lady Windermere's last reception before Easter, and Bentinck House was even more crowded than usual. Six Cabinet Ministers had come on from the Speaker's Levee in their stars and ribands, all the pretty women wore their smartest dresses, and at the end of the picture-gallery stood the Princess Sophia of Carlsruhe, a heavy *Tartar*<sup>498</sup>-looking lady, with *tiny black eyes and wonderful emeralds*<sup>499</sup>, *talking bad French*<sup>500</sup> at the *top of her voice*,<sup>501</sup> and *laughing immoderately*<sup>502</sup> at everything that was said to her. It was certainly a wonderful medley of people. *Gorgeous peeresses chatted affably to violent Radicals*<sup>503</sup>, popular *preachers* brushed coat-tails with eminent *sceptics*<sup>504</sup>, *a perfect bevy of bishops kept following a stout prima-donna*<sup>505</sup> from room to room, on the staircase stood *several Royal*

<sup>491</sup> SO племкиња/радикали; нормално/абнормално (?); LM физичка близина (?); SI забава, конверзација; TA нема (?); NS ирелевантно; LA ирелевантно.

<sup>492</sup> SO проповедник/скептик; нормално/абнормално (?); LM физичка близина; маргинализација; SI забава, конверзација; TA нема (?); NS ирелевантно; LA ирелевантно.

<sup>493</sup> SO епископи/примадона; нормално/ненормално; LM физичка близина (?); SI забава, конверзација; TA епископи; NS ирелевантно; LA ирелевантно. Узмите у обзир и синтагму „савршена група бискупа” („a perfect bevy of bishops”) која може бити засебна хумористичка поента. Да не помињемо чврсту примадону која се може сматрати хумористичком поентом (ДЕБЕЛА/ЛЕПА SO); међутим, стереотипично је да су оперски певачи дебели, па се то игнорише у анализи.

<sup>494</sup> SO члан академије/уметник; нормалан/абнормалан; LM нема; SI забава, конверзација; TA чланови академије, уметници; NS ирелевантно; LA ирелевантно. Хумористичке поенте 7-10 формирају нит хумористичке поенте, са следећим особинама: SO НОРМАЛНО/АБНОРМАЛНО, SI „забава”, и LM „физичка близина”. Размотрите такође и синтагму „на stepeništu је стајало неколико” („staircase stood several”) која може представљати посебну хумористичку поенту.

<sup>495</sup> SO генији/људи; нормално/абнормално; LM физичка блискост (?); SI забава; TA генији (?); NS ирелевантно; LA идиом „scammed with people”.

<sup>496</sup> SO боље/горе; озбиљно/иронично; нормално/абнормално; LM нема; SI забава [забава није могла бити толико добра: в. следећи ред]; TA имплицитни аутор; NS метанаративни коментар; LA ирелевантно. Ова хумористичка поента можда захтева неко појашњење: овде имамо пример метанаративне ироније где имплицитни аутор каже нешто за шта читалац може рећи да је неприкладно. Стога морамо да или претпоставимо недостатак контроле код аутора или постулирамо средишњег, посредничког имплицитног аутора којем се подсмева аутор.

<sup>497</sup> SO рано/касно; озбиљно/иронично; нормално/абнормално; LM нема; SI забава [отићи са забаве пола сата пре поноћи тешко се може означити као касно напуштање забаве]; имплицитни аутор; NS метанаративни коментар; LA ирелевантно.

<sup>498</sup> SO beautiful/ugly; good/bad; LM none; SI NA [not applicable – *prim. O. M.*]; TA Princess Sophia; NS irr; LA irr. [irrelevant – *prim. O. M.*].

<sup>499</sup> SO human feature/stone; normal/abnormal; LM coordination; SI NA; TA Princess Sophia; NS irr; LA coordinating conj.

<sup>500</sup> SO good/bad French; LM none; SI NA; TA Princess Sophia; NS irr; LA irr.

<sup>501</sup> SO soft/loud; appropriate/inappropriate; normal/abnormal; LM none; SI NA; TA Princess Sophia; NS irr; LA irr.

<sup>502</sup> SO appropriate/inappropriate; normal/abnormal; LM none; SI NA; TA Princess Sophia; NS irr; LA irr. Note the comb strand with the “Princess Sophia” TA.

<sup>503</sup> SO peeress/radical; normal/abnormal (?); LM physical proximity (?); SI party, conversation; TA none (?); NS irr; LA irr.

<sup>504</sup> SO preacher/sceptic; normal/abnormal (?); LM physical proximity; marginal; SI party, conversation; TA none (?); NS irr; LA irr.

<sup>505</sup> SO bishops/prima-donna; normal/abnormal; LM physical proximity (?); SI party, conversation; TA bishops; NS irr; LA irr. Consider also the alliteration of “perfect bevy of bishops” which may be a separate jab line. Not to mention the stout prima-donna may be considered a jab (FAT/BEAUTIFUL SO); however, opera singers are stereotypically fat, hence it is ignored in the analysis.

*Academicians, disguised as artists,*<sup>506</sup> and it was said that at one time the supper-room was absolutely *crammed with geniuses.*<sup>507</sup> In fact, *it was one of Lady Windermere's best nights,*<sup>508</sup> and *the Princess stayed till nearly half-past eleven.*<sup>509</sup>

Чак иако пренебрегнемо чињеницу да постоје алтернативна решења за изворе знања код појединачних хумористичких поенти у датом одломку (с обзиром на појединачну интерпретацију, синхронију/дијахронију: Атардово тумачење је напросто врло површно и понекад очигледно погрешно), неколико крупних проблема остаје. Атардова систематизација проблема своди се, како смо већ навели, на уочавање дистрибуције хумористичких поенти у тексту. На пример, квантитативном анализом аутор утврђује да у приповеци од 12500 речи постоји 253 хумористичких поенти, што је пропорција од 50.81 (када би поенте биле правилно распоређене у тексту). Даље, аутор утврђује *стварну* (с обзиром на идеалног читаоца) густину распореда хумористичких поенти и закључује да се сегменти текста са највећом и најнижом пропорцијом такве дистрибуције смеђују, те да су комички климакси обично праћени сегментима са високом концентрацијом хумористичких поенти.<sup>510</sup> Када је реч о начину на који су ове поенте повезане, тј. формирају нити хумористичких поенти, Атардо утврђује да се у датом тексту оне везују за појединачне јунаке као мете хумора (ТА), и повезују преко неких централних опозиција између скриптова (УБИСТВО – НЕШТО ДРУГО, и БОМБА – СВАКОДНЕВНИ ПРЕДМЕТ). На крају, аутор утврђује да су основне опозиције у тексту

---

<sup>506</sup> SO academician/artist; normal/abnormal; LM none; SI party, conversation; TA academicians, artists; NS irr; LA irr. The jab lines 7-10 establish a comb strand, with the following features: SO NORMAL/ABNORMAL, SI “party,” and LM “physical proximity.” Consider also the alliteration of “staircase stood several” which may be a separate jab line.

<sup>507</sup> SO genius/people; normal/abnormal; LM physical proximity (?); SI party; TA geniuses (?); NS irr; LA idiom: “crammed with people”.

<sup>508</sup> SO best/worst; serious/ironical; normal/abnormal; LM none; SI party [the party cannot have been that good, cf. next line]; TA implied author; NS metanarrative commentary; LA irr. This line needs perhaps some explanation: we have here an example of metanarrative irony in which the implied narrator (cf. section 5.2) is saying something that the reader can tell is inappropriate. Therefore we have to either assume lack of control of the author, or postulate an intermediate implied author being made fun of by the author.

<sup>509</sup> SO early/late; serious/ironical; normal/abnormal; LM none; SI party [leaving at 11:30 is hardly late]; TA implied author; NS metanarrative commentary; LA irr.

<sup>510</sup> „Чини се да је ово може бити први траг у хватању тог најнеухватљивијег квалитета текстова: тајминга. Чини се да текст самом себи задаје темпо: након виртуозног приказа вербалног ватромета, следи део са споријим темпом, или другачије речено, делови текста са високим односом хумористичке поенте/сразмере текстова праћени су деловима текста са значајно нижим односом, стварајући тако ефекат алтернације. Још један значајан образац је да се врхунци (тј. високе концентрације хумористичких поенти) не јављају изоловано. Обично им претходе и/или их прате делови са релативно високом концентрацијом. Још једном, прерано је говорити да ли се ради о посебности овог текста, о Вајлдовом стилу или о општој појави.” (Attardo 2001: 205). [„It seems that this may be the first clue at capturing that most elusive quality of texts: timing. The text seems to pace itself: after a virtuoso display of verbal fireworks, follows a slower paced section, or to put it differently, stretches of text with high line/text ratios are followed by stretches of text with significantly lower ratios, thus creating an effect of alternance. Another significant pattern is that peaks (i.e., high jab line concentrations) do not occur in isolation. They are usually preceded and/or followed by relatively high concentration chunks. Once more, it is too early to say whether this is a peculiarity of this text, of Wilde’s style, or a general phenomenon.”].

задате у иницијалној фази развоја радње, те да се хуморни ефекат не може одвојити од радње и сужеа,<sup>511</sup> што су закључци који се свакако чине евидентним, бар кад је реч о књижевним текстовима који поседују извесну естетску вредност. Друге књижевне особености анализираног текста нису разматране: очито је да Атардо ову приповетку посматра као било који други наративни текст хумористичког типа. Атардо занемарује читаву традицију науке о књижевности, иначе закључке које су том традицијом раније утврђене не би обележавао као своје оригиналне. Верујемо да би Атардо нашој последњој примедби могао упутити следећи контрааргумент: за разлику од анализа књижевног текста које почивају на науци о књижевности, његова је анализа полуформална, а солидност јој даје GVTH (као теорија за коју није доказано да је погрешна), тј. доследан формални семантички приступ који је у основи анализе (в. Attardo 2001: 17, 102). Међутим, чак и ако претпоставимо да Атардо не грешити на плану микројединица текста, он засигурно грешити на макроплану приче, те је у најбољем случају највеће постигнуће тог модела садржано у томе што се њиме проширује GVTH, путем увођења нових појмова за означавање тематско-формално повезаних хумористичких поенти. Уосталом, с обзиром на то да у Атардовом моделу један наратив јесте сума више микронаратива, ови појмови се могу подвести под заједнички именитељ – интертекстуалност. Даље, ови појмови не казују ништа релевантно или бар не ништа ново о начину на који хумористичка поента функционише у дужем наративном тексту: то да се она може уланчавати везујући се за књижевног јунака је појава која се у науци о књижевности већ обележава као комика лика. Атардова напомена да је за сада нејасно да ли се на основу уочених образаца дистрибуције хумористичких поенти у Вајлдовом тексту може индуковати то да је у питању општи образац, присутан у свим или већем броју дужих наративних текстова, такође је без основа: имајући у виду поетике хумористичких жанрова, одговор би свакако морао бити дефинитиван – не могу. Међутим, Атардо занемарује историјску поетику књижевних жанрова хумористичког типа и, уопште, специфичности разумевања књижевног наратива с обзиром на његово жанровско-типолошко одређење. На крају, Атардово ограђивање од стратегија читања (претпоставка идеалног читаоца, тј.

---

<sup>511</sup> „Исто се може рећи и за низове засноване на SO, где смо приметили у тексту истакнуте низове засноване на УБИСТВУ/УБИСТВУ СПРАМ НЕЧЕГ ДРУГОГ, и БОМБА СПРАМ СВАКОДНЕВНОГ ПРЕДМЕТА, а који се очито јављају само увођењем датих тема у заплет. У том смислу можемо рећи да хумор има паразитски однос према развоју радње, без обзира на оно што смо рекли о хумористичким заплетима.” (Attardo 2001: 206). [„The same can be said of the SO-based strands, where we noted a strand based on HOMICIDE/MURDER VS.SOMETHING ELSE, and the BOMB VS. DAILY OBJECT strand highlighted in the text, which occur obviously only in relation to the introduction of the respective topics in the plot. In this sense, we can say that the humor is parasitic to the development of the plot, notwithstanding what we said about humorous plots.”].



изједначавање, у терминологији Џејмса Фелана [Phelan], идеалног читаоца и наративне публике) његово читање књижевног текста остаје без оних нужних закључака о нијансама значења и функцијама које хумор у књижевном тексту може имати. Уосталом, занемаривање перспективе (као важног чиниоца структурирања информација у вицу) једна је од примедби коју су на рачун GVTН упутили и други аутори (нпр. Ritchie 2006), а ова се примедба може проширити укључивањем у дискусију и проблема различитих типова адресата у наративном тексту.

#### 6.1.2.5. ИЗАБЕЛ ЕРМИДА

*1. Увод.* Дефинисавши хуморне наративе као типове дискурса који поштују одређене структурне, когнитивне и комуникативне захтеве, Изабел Ермида се опредељује за приступ који комбинује лингвистичке методе (превасходно из домена прагматике), анализу дискурса и наратологију. У том смислу ауторкин приступ представља, према закључцима донетим на основу нашег досадашњег истраживања литературе на дату тему, и најпотпунију студију дужих хумористичких наратива литерарног типа који се (претежно) ослањају на лингвистику. Ауторкино одлично познавање наратологије (посебно структуралистичке и средње фазе), те усредсређивање на прагматичке аспекте рецепције наратива тј. његову интерсубјективност, чине њену студију важним доприносом и студијама хумора и наратологији.

Ермида хуморни текст/дискурс сагледава двојачко: 1. као структуру са универзалним обавезним елементима и правилима за комбиновање – јер се хуморни ефекти могу остварити само уколико се прате одређени принципи организације текста/дискурса; 2. као целину која је уређена према општијим текстуалним принципима кохезије и кохерентности. Прво, универзалистичко виђење хуморног текста/дискурса Ермида везује за хипотезу о маркираној информативности Р. Ђоре, те Раскинову SСТН, односно тезу да хуморни текст/дискурс увек садржи два опозитна скрипта која се делимично преклапају, те да тако структуриран дискурс производи одређене ефекте при обради (промену скрипта, тј. замену оквира). На овај начин Ермида уписује хуморне наративе у шири корпус хуморних текстова/дискурса. Са друге стране, ауторкино инсистирање на томе да хумористичку приповетку треба сагледати као целину са сопственим принципима организације и функционисања, и њен

метод анализе чини у пуној мери ревизионистичким, што повратно води закључку да су и универзалије таквог хуморног наратива „богатије по својој семантичкој и стилској конфигурацији” (Ermida 2008: 130) од, на пример, вица. У складу са тим, ауторка ће понудити модел конкретног жанра (хумористичких прича); жанр хумористичког романа, те наративи који нису примарно хумористичког типа остају изван средишта њеног интересовања.

Ермидин модел анализе адресира оба уочена аспекта наратива, прилазећи тексту и као линеарно секвенционираним микроструктурама, и као глобалној хијерархијској структури која обухвата претходно (Ermida 2008: 117–118).<sup>512</sup> Позивајући се на Тона Ван Дијка (Van Dijk 1977, 1979, 1980), ауторка истиче предности модела у којем ће преовладавајући фокус бити на другом аспекту, тј. на тематском макроструктуралном нивоу (конкретно, у вези са појмом оквира/скрипта и питањем реципрочног односа читалац – текст). Дата предност долази од инхерентне природе хуморног наратива, наиме – од присуства „ометајућих” елемената у његовој структури, односно „разбијања” стабилне ситуације постављене темпорално и каузално организованим наративним секвенцама путем увођења „узнемирујуће загонетке коју треба решити” [„the introduction of an unsettling puzzle to be solved”] (Ermida 2008: 123). Међутим, Ермида неће занемарити ни хоризонталну наративну организацију, сматрајући да је од кључне важности то да се хуморном наративу приђе прво преко секвенцијалне структуре, тј. индуктивно, да би се потом дедуктивним путем достигла и обухватила његова вертикална организација (Ermida 2008: 130).<sup>513</sup> С тим у вези значајна је ауторкина опсервација у погледу постојања делимичне аналогије између „хуморних чворова” код Кристофера Холкомба, Атардових ознака за хуморне елементе наратива и појмова језгра и катализатора код Ролана Барта.<sup>514</sup>

---

<sup>512</sup> „Анализа наративне структуре подразумева, као што је већ наведено, одступање од идеје да је текст, као органски и динамички скуп, сачињен од међусобно зависних целина. Ове јединице су надсинтаксичке, што подразумева одбацивање реченице као аналитичког и оперативног елемента. У том смислу, анализа наратива захтева од нас да трагамо за трансинтаксичким елементима који, на двоструком нивоу линеарног (микроструктурног) редоследа текста и његове глобалне и хијерархијске (макроструктуралне) организације, представљају његов семантички садржај.” (Ermida 2008: 117–118). [„The analysis of narrative structure implies, as noted above, departing from the idea that the text, as an organic and dynamic set, is made up of interdependent units. These units are supra-syntactic, which implies rejecting the sentence as an analytical and operational element. In this sense, analyzing the narrative requires us to search for the trans-syntactic elements that, on the double level of the text’s linear (microstructural) sequencing and of its global and hierarchical (macrostructural) organization, represent its semantic content.”].

<sup>513</sup> Принцип понављања, један од пет принципа које Ермида постулира својим моделом, остварује се на секвенцијалном нивоу – иако се односи, и функционише, на целокупну организацију наратива.

<sup>514</sup> Напомињемо да је овде реч о теоријском и методолошком разлагању процеса читања које иначе нормално тече у оба правца, често и истовремено.

У ствари, успостављање језгара и катализатора је веома важно за проучавање хумористичких наратива. Ту семантичка језгра одговарају, по правилу, сегментима који носе специфично хумористичан садржај, док катализе преносе неутралну наративну информацију. Разумевање текста зависи од перцепције и обраде кардиналних хумористичких функција. Каталитички елементи такође само доприносе одржавању рада мотора, не ометајући основну семантичку линију која преноси дате хумористичне опозиције. (Ermida 2008: 120).<sup>515</sup>

Без обзира на то што је у хуморним жанровима типично наглашено присуство хуморних „језгара”, семантичка конфигурација наратива се формира на супрасинтаксичком нивоу, што значи да је тумачење увек одређено напред поменутиим принципима кохезије и кохерентности. Под кохезијом Ермида (2008: 116) подразумева остваривање одређених граматичких законитости текста на његовом површинском нивоу (при чему се „граматика” односи на граматику приче), дакле, на нивоу линеарне секвенце, док кохеренцију везује за конфигурацију семантике текста, тј. конфигурацију идеја, појмовних веза и знања о свету који су у основи текста (и, додајемо, које текст покреће у процесу тумачења). Кохеренција, дакле, управља макроструктурама текста, тј. остварује се кроз нелинеарне прагматичке и композиционе елементе (Ermida 2008: 116). Даље, ауторка (2008: 117) напомиње да кохезија није обавезан принцип организације текста/дискурса, док кохеренција јесте: типичан случај нарушавања принципа кохезије може се пронаћи у текстовима авангарде, али и у хуморним текстовима, будући да се обе групе текстова поигравају са очекивањима читаоца.

2. *Хијерархијска/вертикална организација текста/дискурса*. Решење проблема хијерархијске организације текста од суштинске је важности будући да се истим: 1. може премостити јаз између лингвистичких приступа хумору у дужем хуморном наративу, са једне стране, и наратолошких приступа који такве текстове не посматрају у својој специфичности, тј. у вези са њиховом организацијом преко хуморних оквира специфичних за одређени жанр; 2. процес анализе се заснива на реалном процесу читања, дакле, с обзиром на праћење секвенцијалне структуре текста и закључака који се одатле изводе и на основу којих, истовремено са првим процесом, читалац гради кохерентну макроструктуру. Адресирајући овај проблем, Ермида (2008: 126) се позива на Ван Дијка, односно на његову опсервацију да је хијерархијска, дубинска организација текста условљена различитим факторима интерпретације (попут пажње и памћења), као и макроправилима трансформација текстуалних информација, путем

---

<sup>515</sup> „In fact, the establishment of nuclei and catalyses is very important for the study of humorous narratives. There, the semantic nuclei correspond, as a rule, to segments that carry a specifically humorous content, whereas catalyses convey neutral narrative information. The comprehension of the text depends on the perception and processing of cardinal humorous functions. The catalytic elements only contribute to keeping the engine moving, as it were, not interfering with the basic semantic line that transmits the humorous oppositions at stake.”

којих се сложене пропозиционе информације текста реорганизују у неколико макропропозиција. Другим речима, принцип кохезије и кохерентности, те ограничења наше радне меморије, утичу на то да се читање остварује кроз организовање бројних текстуалних информација (уз занемаривање оних које се у датом тренутку не виде као важне) у скупове информација, тј. наративне оквири, који се повратно повезују са другим скуповима информација у дугорочној меморији да би се тако попунила празна места пропозиционе схеме и на крају формирало глобално значење текста (Ermida 2008: 127). Према Ван Дијку (нав. према Ermida 2008: 126), овај процес садржи неколико корака: 1. тумач „брише” сваку пропозицију коју види као неважну за тумачење текста (енгл. *deletion rule*); 2. тумач уопштава пропозиционе секвенце тако што их подводи под неки надређени појам (категорије) (нпр. елемент „пас” постаје део друге категорије „љубимац”); 3. тумач прикупља пропозиционе податке који представљају неке аспекте друштвено утврђених активности (односно, делове когнитивних оквира) (нпр. „одлазак на путовање”); 4. потом, макропропозиције које се односе на читаву наративну епизоду (нпр. *Kumi је отпутовала у бању*) замењују се групом индивидуалних пропозиција – односно, с обзиром на активирани екстратекстуалне когнитивне оквири епизода се рашчлањује, тако што јој се додељују подразумеване вредности (нпр. одлазак на путовање подразумева низ припрема). У том смислу Ван Дијк истиче да је текст приступачан у оној мери у којој га можемо подвести под наше већ постојеће знање о свету.<sup>516</sup>

Упркос критикама упућеним на рачун Ван Дијковог модела (а које се односе на то да је свака макроструктура субјективна, тј. зависи од појединачног тумачења, те на то да Ван Дијк не адресира у пуној мери интенције самог текста)<sup>517</sup>, Изабел Ермида сматра да је овакав истраживачки приступ плодотворан:

Ако се текстуално означавање чини неприступачним, проблематичним или само удаљеним (а то је у, с обзиром на важност имплицитног у књижевним текстовима, чешће случај него што није), други дискурзивни принципи – као што су кохерентност, аналогија и усклађеност са заједничким знањем о свету – дозвољавају инференцијални приступ. У случају комичног наративног текста, схватање начина на који је он организован подразумева идентификацију главних тема – према екстензији, идентификацију макроскрипта – о којима прича говори. Ако је субјективност

---

<sup>516</sup> Ова тврдња није сасвим тачна: Дејвид Херман (Herman 2004: 103), показује да је степен уочене наративности обрнуто пропорционалан стереотипичности наративних секвенци.

<sup>517</sup> Примедбе које се у наратолошким проучавањима ретко могу чути, с обзиром на подразумевано схватање да свака интерпретација јесте индивидуална, те да се текст никада не може до краја „откључати” и свести на формалну, коначну структуру.

делимично неизбежна, посебно у погледу инференцијалних скриптова, лексички скриптови су сигурније утемељени на површини текста, као што ће се касније видети.<sup>518</sup>

Произвољност интерпретације не одриче могућност позитивног херменеутичког приступа, и Ермида ће се у том смислу усредсредити и на контекст, као још један суштински аспект наративне конструкције хумора. Контекст се овде, дакле, односи на процес интеракције између текста и читаоца: „Структуралне опције које текст изражава упућују на шири оквир илокуционих намера и перлокуционих ефеката. Стога, приступ који ова књига заступа превазилази структурну парадигму како би обухватио гледиште прагматике, наглашавајући важност контекста и дискурзивне интеракције аутора и читаоца.” (Ermiida 2008: 130).<sup>519</sup> У том смислу она се надовезује на О’Нилово (O’Neil 1994) схватање наратива као четворослојног. Док прва три нивоа јесу, према Женетовој класификацији, хетеро– и хомодијегетички, односно, у ширем смислу, текстуални нивои (ниво приче тј. фабуле; ниво текста тј. сижеа, наративни ниво тј. интратекстуални процес који укључује приповедача и његове адресате), четврти ниво, ниво „текстуалности” подразумева екстратекстуални процес продукције и рецепције наратива.<sup>520</sup> Хуморном тексту се, закључује ауторка (2008: 130), може успешно приступити само ако се исти сагледа као комуникативни и интерактивни феномен који је управљан посебним принципима, односно који се „ствара на основу суптилне равнотеже између онога што пошиљалац кодира и онога што прималац декодира, између онога што први намерава да пренесе и онога што други успева да схвати”.<sup>521</sup>

3. *Прагматички аспекти књижевног хуморног текста.* Разумевајући књижевни наратив, и, посебно, хуморни књижевни наратив, као облик дискурса, тј. комуникације, Ермида (2008: 138–139) инсистира на двама обавезујућим правилима: 1. такав наратив

---

<sup>518</sup> If textual signification seems inaccessible, problematic, or just remote (and this, given the importance of the implicit in literary texts, is more often than not the case), other discursive principles – such as coherence, analogy and conformity to shared world knowledge – allow inferential access to it. In the particular case of the comic narrative text, grasping the way it is organized implies identifying the main topics – by extension, macroscripts – the story is about. If subjectivity is partly unavoidable, especially as regards inferential scripts, lexical scripts are more safely grounded in the surface of the text, as will be seen later.

<sup>519</sup> „The structural options the text expresses point to a wider frame of illocutionary intentions and perlocutionary effects. Therefore, the approach to which this book subscribes goes beyond the structural paradigm so as to embrace a pragmatic viewpoint, underscoring the importance of context and author-reader discursive interaction.”

<sup>520</sup> „Овај аналитички приступ, који наглашава вантекстуалну димензију у којој се одвија интеракција између аутора и читаоца, долази, како тврди О’Нил, од потребе да се наратив схвати као инференцијски процес, а не као одложени производ, или физички постојећи вербални артефакт.” (Ermiida 2008: 114). [„This analytical approach, which emphasizes an extratextual dimension where the author/reader interaction takes place, is due, O’Neill claims, to the need to account for the narrative as an inferred process, rather than as a deferred product, or a physically existing verbal artifact.”]

<sup>521</sup> „As an interactive phenomenon, humor is created on the basis of a subtle balance between what the sender encodes and what the recipient decodes, between what the former intends to convey and what the latter manages to grasp.”

се процесуира на сличан начин као и други типови дискурса, тј. као размена информација, која од реципијента захтева да поруци додели значење, повезујући је са знањем о свету које већ поседује; 2. процесуирање таквог наратива захтева специјалне вештине и знања (према Џонатану Калеру [Culler 1975], књижевну компетенцију) јер књижевност поштује посебне норме и принципе које кодификује успостављена пракса. „Могући светови књижевног текста производе се и примају у прагматичном и социокултурном контексту којим владају прилично специфични принципи, које прећутно прихватају обе стране и који се разликују од правила која обично обликују комуникацију.” (Ermida 2008: 139).<sup>522</sup> Наратив, који Ермида схвата, позивајући се на Пола Рикера, у његовој темпоралној димензији, јесте комуникабилна структура која се одвија на више нивоа (стварни аутор – читалац; *апстрактни аутор – апстрактни читалац* [који ауторка везује за имплицитног читаоца код Волфганга Изера, модалног читаоца код Умберта Ека, виртуелног читаоца код Џералда Принса, лажног читаоца код Вокера Гибсона, те екстрафикционалног читаоца код Сузане Лансер]; наратор – наратор; јунаци) (Ermida 2008: 131, 137). Различити нивои наративног исказа указују на добро дефинисане дискурзивне улоге, односно на то да процес рецепције наратива прати одређене прагматичке принципе.

Као што Прат (1977: 174) примећује, дуалност која обликује књижевни текст и која се супротставља „ауторовом приказном тексту” и „дискурсу фиктивног говорника” извире из различитих степена слободе у кршењу конверзацијских максима. На нивоу исказа измишљених ликова, „могуће су све врсте неиспуњења”, док је на нивоу ауторових исказа могућа само једна врста нарушавања [*кооперативних принципа*], суштински кооперативна: она коју Грајс назива омаловажавањем или експлоатацијом. (Ermida 2008: 137–138).<sup>523</sup>

Кључна је у том смислу Ермидина тврдња да хумористичку књижевност треба схватити у њеној двојакој димензији, које подразумева и познавање норми које регулишу књижевну комуникацију, и познавање механизма путем којих се формира било који облик хуморног стимулуса (или бар вербални тип истог) (Ermida 2008: 140). Отуда успех комуникативне размене, када је у питању хуморна прича, подразумева специфичне кооперативне принципе и на њима формиране претпоставке и очекивања пошиљалаца и прималаца. Како хумор узрокује и специфичне ефекте обраде података

---

<sup>522</sup> „The possible worlds of the literary text are produced and received in a pragmatic and socio-cultural context ruled by rather specific principles, which are tacitly accepted by both parties and which differ from the rules that usually shape communication.”

<sup>523</sup> „As Pratt (1977: 174) remarks, the duality that shapes the literary text and that opposes the ‘author’s display text’ and the ‘fictional speaker’s discourse’ springs from different degrees of freedom in infringing conversational maxims. At the level of the utterances by fictional characters, ‘all kinds of nonfulfilment are possible’, whereas at the level of the author’s utterances, only one type of infringement, an intrinsically cooperative one, is possible: that which Grice names flouting or exploitation.”

(укључујући ту и „прекид предвидљивости” и „грешку у тумачењу”) и контекстуалне ефекте (сукоб између очекивања читаоца и света конструисаног текстом), ауторка издваја неколике аспекте који управљају таквом комуникацијом – принцип хуморне трансгресије (енгл. *the principle of humorous transgression*), кршење комуникативног уговора (илокуционе двосмислености, шаљиве „(не)среће”, кршење конверзацијских максима, предвидљивост и конвенције), принцип неизреченог у хумору (претпоставке, импликатуре) и хуморну интертекстуалност.

Под принципом хуморне трансгресије Ермида (2008: 140–142) подразумева то да се „правила хуморне игре” разликују од других облика друштвених понашања, да се хумором крше језичко-прагматичка правила уобичајене, *bona-fide*, комуникације, што произлази из, и за последицу има, специфичне функције хумора (на пример, ослобађање од друштвених ограничења, односно трансгресија ограничења). Са друге стране, ауторка подвлачи то да понашање у вези са хумором није неуређено, јер „без потврђеног правила за кршење правила, нема забавног елемента у трансгресији”,<sup>524</sup> што значи да хумор редовно стоји између норме и трансгресије (2008: 140, 141). Вербални хуморни стимулус укључује кршење, од стране пошиљкоца поруке, подразумеваних правила и претпоставки које прималац поруке поседује, али таква размена у основи је кооперативна: „Дакле, комуникативна конструкција хумора не само да се може, већ се и треба схватити као кршење прагматичких принципа, које деле пошиљалац и прималац, а који управљају говорним чиновима.” (Ermiida 2008: 142).<sup>525</sup> Ослањајући се овде превасходно на анализу дискурса, Ермида подвлачи то да читалац било ког књижевног текста обично зна, на основу екстратекстуалних знања, „који су пропозициони садржаји прикладни за сваки тренутак у низу”, да уоквирава наредне исказе претходнима, али и да је хуморни наратив структуриран тако да редовно изневерава формирана очекивања прекидајући „предвидљивост”, због чега је неминовност прављења грешака инхерентан таквој интерпретацији (Ermiida 2008: 149–151). „Информативни дефицит хумористичког дискурса је, следствено томе, намеран, конвенционалан (дакле и предвидљив) и функционалан, јер игра фундаменталну улогу у укупној сврси комуникативне размене – односно, производњи комичних ефеката.”

---

<sup>524</sup> „In both cases, norm violation requires acknowledgment: without an acknowledged valid rule to break, the fun of transgressing would be lost.”

<sup>525</sup> „Therefore, the communicative construction of humor not only can, but should, be understood as an infraction of the pragmatic principles, shared by sender and recipient, which govern speech acts.”

(Ermida 2008: 151).<sup>526</sup> Међутим, прекидање предвидљивости није феномен присутан само на линеарном нивоу хуморног књижевног наратива, већ и на нивоу дискурзивне макроструктуре. Како сваки активирани когнитивни скрипт евоцира одређене информације, семантичке везе и импликације, прекид предвидљивости се постиже 1. мешањем скриптова, при чему веза између њих остаје имплицитна до тренутка када неки елемент не открије конјукцију, или 2. активирањем скриптова који су неадекватни за приказану ситуацију (2008: 152).<sup>527</sup> Притом, како хуморна инконгруенција углавном почива на неизреченом, анализу хуморног књижевног наратива треба узети за претпоставке (логичке, тематске, прагматичке) и импликације.<sup>528</sup> Ермидин искорак односи се на тврдњу да основ комуникабилности оваквог наратива не почива на неком алтернативном скупу Грајсових максима кооперативности, већ на надређеном, књижевном уговору, и, посебно, наративном уговору специфичном за комичне жанрове (Ermida 2008: 167–168).<sup>529</sup>

4. *Ермидин модел хумористичке приче.* Истичући да хуморни књижевни наратив „није пуки низ аутономних структура налик на шалу, или [...] хоризонтални ланац у коме хумор треба да извире само линеарно”, и тако се јасно супростављајући линеарним моделима анализе дужих књижевних литерарних наратива попут оног који предлаже С. Атардо, Ермида ће свој модел засновати на тези да је „хумористичка приповетка јединствена целина са међусобно зависним деловима, у којој конструкција

---

<sup>526</sup> „The informative deficit of humorous discourse is, consequently, intentional, conventional (hence predictable) and functional, since it plays a fundamental role in the overall purpose of the communicative exchange – i.e. to produce comic effects.”

<sup>527</sup> Ермида, на пример, истиче да хуморни несклад често почива на изневеравању, од стране књижевних јунака, скриптова које читалац, пратећи стратегије текста, активира.

<sup>528</sup> „Семантички, недостаци, нејасноће или противречности у претпоставкама и погрешне интерпретације претпоставки, које могу довести до њиховог директног поништавања, фактори су које шале и комичне приче, за разлику од обичних информативних текстова, експлоатишу. Друго, комични текстови манипулишу (варају путем) првобитно постављеним тематским очекивањима, инвертујући тако уобичајену архитектуру текстуалне претпоставке. И, на крају, али не и најмање важно, прагматичне претпоставке у хумору ослањају се на принцип суспензије неверице, који је неопходан да би се санкционисала претераност као особина великог дела хумора, а такође леже у заједничком знању о свету, којим пошиљаоци и примаоци прећутно жонглирају.” (Ermida 2008: 158). [„Semantically, hitches, ambiguities or contradictions lying in the presuppositions, and wrong interpretations of presuppositions, both of which may lead to their straightforward canceling, are factors which jokes and comic stories, unlike regular informative texts, exploit. Secondly, comic texts defraud the thematic expectations initially set, thus inverting the usual architecture of textual presupposition. And, last but not least, pragmatic presuppositions in humor rely on the principle of disbelief suspension, which is necessary for the farfetched nature of a great deal of humor to be sanctioned, and they also lie in shared world knowledge, which senders and recipients tacitly juggle.”].

<sup>529</sup> Заправо, све четири максиме у таквом наративу могу бити нарушене: сарказам, потцењивање и погрешне претпоставке (последња два су код Г. Брона случајеви претераног и погрешног разумевања) нарушавају максиму квантитета, иронија, хуморна хипербола и хуморна метафора нарушавају максиму квалитета, каламбури и „ерудитске листе/регистри”, будући двосмислени, могу нарушавати максиму начина, док су странпутице и кумулације информација често у служби нарушавања максиме релевантности (према: Ermida 2008: 168).



хумора превазилази димензију елемената који се секвенцијално појављују” (2008: 171).<sup>530</sup> Основна јединице њеног модела јесу „супраскриптови” (енгл. *supra-scripts*), замишљени као хуморна језгра текста дате категорије и носиоци његових основних семантичких вредности, слично као главни скрипт присутан на дубинском нивоу текста код Клопицког. На секвенцијалном нивоу текста супраскриптови се остварују као локалне опозиције („мање опозиције сценарија”), али такве опозиције нису независне структуре – управо супротно. Хуморни карактер „нижих” опозиција изграђује се преко глобалног комичног оквира и условљен је интерпретативним очекивањима које реципијент изграђује у току процесуирања текста/дискурса. Прототипична хумористичка приповетка поштује следећих пет принципа (Ermiida 2008: 172–173).<sup>531</sup>

1. Принцип супротности: сваки скрипт присутан у тексту активира њему супротан скрипт („(shadow-)script”); дата опозиција се може превести у лексичке антонимије.

2. Принцип хијерархије – између скриптова активираних у тексту постоје односи семантичке хијерархије, који су уређени тако да: а) супраскриптови имају висок степен функционалности, тј. управљају дужим секвенцама текста или целином текста; супраскрипта се могу преводити у хиперониме; б) скриптови на нижим нивоима хоризонталне организације текста („инфраскрипт” [енгл. *infra-script*]) носе информације које су секвенцијално ограничене; ти скриптови се могу превести у хипониме.

3. Принцип понављања: супраскриптови се евоцирају дуж секвенцијалне осе уз помоћ инфраскриптова који су са њима повезани. Функција таквог понављања садржана је у грађењу интерпретативних очекивања.

4. Принцип информативности: у складу са предвиђањима хипотезе о маркираној информативности Р. Ђоре, у финалној фази приче долази до неочекиване инверзије супраскриптова, при чему најинформативнији (маркирани, неочекивани) супраскрипт

---

<sup>530</sup> „Contrary to linear models (like Attardo’s, 2001), narrative comedy is not seen as a mere sequence of autonomous joke-like structures, or as a horizontal chain where humor is to spring only linearly. By contrast, this chapter claims that the humorous short story, in particular, is a highly unified and interdependent whole, in which the construction of humor goes beyond the dimension of sequentially emerging elements.”

<sup>531</sup> Ермида наглашава да је у питању модел посебног књижевног жанра, хумористичког наратива (при чему треба нагласити да се Ермида бави хумористичким приповеткама, односно да свој модел није опробала у анализи наративног текста дужег од тога), односно да у фокусу њеног истраживања нису књижевни наративи у којима се хуморни елементи појављују спорадично и периферно: „Појава хумора у другим књижевним жанровима – као што је парадоксалан случај трагедије – функционише (ако би се употребила гастрономска метафора) као пуки зачин, док је у наративним комедијама оно главно јело.” (2008: 172). [„The occurrence of humor in other literary genres – as is the paradoxical case of tragedy – functions (if one were to use a gastronomic metaphor) as a mere condiment, whereas in narrative comedies it amounts to the main course.”].

сваке од опозиција које су присутне у тексту избија у први план, а овакво разбијање читаочевих очекивања производи ефекат изненађења и додатне хуморне ефекте.

5. Принцип сарадње (кооперативности): иако је на делу својеврсно „обмањивање читаоца”, оно се тумачи као хумор јер је у основи датог жанра „уговор” између пошиљаоца и примаоца поруке, тј. аутор (пошиљалац) има кооперативну намеру која је у вези са постизањем комичног ефекта.

5. *Студија случаја*. Ермида свој модел илуструје кроз анализу хуморне приче *The Lunatic's Tale* [Лудакова прича] (1975) В. Алена. У свом најбазичнијом виду дата анализа представља праћење стожерних скриптова на хоризонталној и вертикалној линији текста, уз препознавање опозиција међу њима, преокрета у јављању скриптова (на оба нивоа), односно остваривања хумористичког потенцијала микроелемената не само у локалном контексту, већ и у контексту надређених опозиција на вертикалном нивоу, тј. као рефлекс целине текста. Лексички елементи текста су притом „најупадљивији и најједноставнији начин за изражавање макроструктура” [„Among these are lexical elements, which constitute “the most conspicuous and straightforward way macrostructures are expressed.”] (Van Dijk 1977, цитирано према Ermida 2008: 181). Тако активирани, лексички, скриптови „одређују могући обим концепата који, у оквиру релационе структуре, имају смисла у целокупном дискурсу или у његовом делу” [„They determine the possible scope of concepts which, in a relational structure framework, make sense in the overall discourse or in part of it.”] (Ermida 2008: 181). Поред оваквих лексичких скриптова, у тексту су присутни и инференцијални скриптови, директније активирани читаочевом активношћу. Инференцијални скриптови су посебно значајни за препознавање супраскриптова, будући да су исти расути по тексту (у питању је „збир раштрканих делова информација, или понављајући семантички оквир који је изазван различитим текстуалним траговима” [„Let it be stressed that the supra-script is, after all, the sum of scattered pieces of information, or a recurrent semantic frame that is evoked by diverse textual clues.”] (Ermida 2008: 182). Трећи критеријум за идентификацију скриптова је функционалност: супраскрипт је функционалан јер испуњава неколико комуникативних сврха текста дуж текстуалног вектора, а препознавање датих функција, осим што је условљено индивидуалним способностима тумача<sup>532</sup>, зависи од неколиких текстуалних фактора – понављања лексичких назнака повезаних са супраскриптом, његовим положајем и природом (при чему ивице текста представља

---

<sup>532</sup> Због чега је могуће препознавање неколико алтернативних макропропозиција за један дискурс (Ermida 2008: 183).

семиотички јака места). „Што су лексичке инстанције скрипта бројније и разноврсније, то је његова функционалност већа.” [„The more numerous and varied the lexical instantiations of a script, the greater its functionality.”] (Ermida 2008: 182).<sup>533</sup> Свака екстраполација макроскриптова на основу лексичких скриптова активираних на секвенцијалном текстуалном нивоу подразумева редукцију информација, тј. одлуку тумача у вези са тиме који подаци јесу релевантни за причу коју чита.<sup>534</sup>

Ермидин циљ је да покаже да супраструктурална организација наратива носи истинску комичност текста, јер његова семантичка структура изнова крши

---

<sup>533</sup> „Анализа скриптова у Лудаковој причи према лексичком приступу (први од горе наведених критеријума) може сугерисати, као што је случај анализе краћих текстуалних сегмената, да свака реч у реченици активира скрипте које носе релевантне семантичке информације. Заправо, како тврди Раскин (1985: 87–88, 118–120), чак и предлози и [граматички] чланови који се користе у комичком – или на други начин двосмисленом или метафоричком – тексту, подлежу семантичкој анализи. Без обзира на ову теоријску могућност, истина је да су принципи кохезије и јединства који владају било којом текстуалном структуром уско повезани са економијом. Дакле, неколико различитих речи може – и заправо то често чини – активирати један једини скрипт. Економија се такође заснива на принципу понављања [...], према којем иста наративна информација може попримити различите облике кроз текст [...]. Друго питање на које треба обратити пажњу је где скрипт почиње и завршава, под условом да он може бити изражен речју или групом речи (било да су суседне или раштркане дуж текстуалног низа) или изведе из текстуалних назнака. Још важније, питање је да ли се скрипт, будући да је практично недељив и циркуларан, може представити на нужно сегментиран начин. Иако сваки скрипт у принципу реферише на бесконачан број других скриптова (који чине лингвистичко и екстралингвистичко знање које изворни говорник поседује), оно што свака реч евоцира у специфичној текстуалној ситуацији је веома редукован део тог знања, тј. веома ограничен домен континуираног семантичког графа у језику. У ствари, како Раскин (1985: 84) примећује, изводљивост сценаристичке анализе хумора почива на стратегији редукције, или дискретизације, лексичког континуума.” (Ermida 2008: 183). [„A script analysis of *The Lunatic’s Tale* according to a lexical approach (the first of the criteria presented above) might suggest, as is the case of the analysis of shorter textual segments, that each word in the sentence activates scripts that carry relevant semantic information. Actually, as Raskin (1985: 87–88, 118–120) claims, even prepositions and articles used in a comic – or otherwise ambiguous or metaphorical – text lend themselves to a semantic analysis. Notwithstanding this theoretical possibility, the truth is that the principles of cohesion and unity that rule over any textual structure are closely connected with economy. Thus, several different words may – and in fact often do – activate one and only script. Economy also bears on the principle of recurrence guiding this book, according to which the same narrative information may take different shapes throughout the text, structured as it is in a condensed form. A second question to address is where a script starts and finishes, granted that it may be expressed by a word or group of words (be they contiguous or scattered along the textual sequence), or inferred from textual clues. More importantly, the question is whether a script, being virtually indivisible and circular, can be represented in a necessarily segmented way. Now, although each script refers in principle to an infinity of other scripts (which make up the linguistic and extralinguistic knowledge that the native speaker possesses), what each word evokes in a specific textual situation is a very reduced portion of that knowledge, that is, a very limited domain of the continuous semantic graph in a language. Actually, as Raskin (1985: 84) remarks, the feasibility of a script analysis of humor rests upon a strategy of reduction, or discretization, of the lexical continuum.”].

<sup>534</sup> „Ови лексички трагови су основне пречице за идентификацију супраскриптова, чак и ако неки од њих захтевају одређени напор у закључивању. У следећем дијаграму, скрипте за неуспешне и успешне докторе су рашчлањене према везама које успостављају са суседним скриптама. Како SSTH постулира, ове везе, које ће овде бити обрађене у дискретизованом формату који је раније поменут, су „субјект”, „активност”, „место”, „време” и „стање”. Могле су се додати многе друге везе; ипак, мене овде занимају само они који су релевантни у контекстуалном смислу.” (Ermida 2008: 184) [„These lexical clues are basic short cuts to identifying the supra-scripts, even if some of them require some inferring effort. In the next diagram, the bum and successful doctor scripts are broken down according to the connections they establish with contiguous scripts. As the SSTH postulates, these connections, which will be here treated in the discretized format mentioned earlier, are ‘subject’, ‘activity’, ‘place’, ‘time’ and ‘condition’. Many other connections could have been added; yet, I am here interested only in those that are relevant in co-textual terms.”].

интерпретативне и књижевне конвенције које су у њега уграђене (Ermida 2008: 174). Кључне опозиције текста *Лудакова прича* уведене су у уводним сегментима текста, а тичу се односа разум – лудило, савршено – несавршено и успешно – неуспешно. Поред тога, чини се да текст усмерава интерпретацију путем принципа понављања и предвидљивости, будући да је семантика наратива оријентисана око жеље која генерише незадовољство, што повратно креира нову жељу („Ален се често игра на претпостављену (тему) представљајући ’позирани’ елементе (реме) који су измештени” – Ermida 2008: 187).<sup>535</sup> Кршење датог обрасца дешава се на самом крају приче, а прекидање шаблона предвидљивости производи додатни хуморни ефекат (принцип информативности): протагониста приче успева да оствари свој сан проналазећи (тј. стварајући) савршену жену, али управо ово остварење жеље означава јунаков коначни колапс (али и обелодањивање узрока истог – узрока који су уграђени у целину наратива). Наиме, на крају приче сви, у семантичком смислу позитивни, скриптови материјализују се у лику једне, савршене жене (било да се ради о интелигенцији, образовању, смислу за хумор, лепоти, младости и сензуалности); упркос томе, јунак не осећа жудњу за таквом женом и заљубљује се у њену сушту супротност (још један случај симетрије и антитезе у тексту).

Антитетичка структура Лудакове приче крије, дакле, скуп сценаристичких опозиција које динамички кондензују основне информације у причи. Осим тога, предвидљивост на коју је указано сугерише, како хипотеза поставља, принцип понављања. Ово је линеарно материјализовано у неколико инфраскриптних опозиција, путем лексичких назнака који су расути дуж наративне осе, који поново активирају мали скуп супраструктуралних семантичких опозиција. (Ermida 2008: 181).<sup>536</sup>

Ауторка такође указује и на низ претпоставки и имплицираних садржаја уграђених у Аленову причу. Њихова основна функција јесте, са аспекта жанра, својеврсно „завођење читаоца” у правцу грађења (погрешних) очекивања која, наизглед, испуњавају „добро дефинисане комуникативне сврхе” (Ermida 2008: 189). Другим речима, не само да понављања хуморних опозиција у тексту, тј. лексичких скриптова, наводи читаоца да погрешно предвиди прогресију и завршетак приче, већ такву улогу имају и имплицитно доступне информације (алузије, претпоставке, импликатуре). Како би попунио празнине у причи, читалац се стално креће између

---

<sup>535</sup> „Allen often plays on the presupposed (theme) by presenting ‘posed’ elements (rhemes) that are displaced.”

<sup>536</sup> „The antithetical structure of *The Lunatic’s Tale* hides, therefore, a set of script oppositions which dynamically condensate the fundamental information in the story. Besides, the predictability that has been pointed out suggests, as the Hypothesis posits, a principle of recurrence. This is linearly materialized in several infra-script oppositions, by way of lexical clues that are scattered along the narrative axis, which reactivate a small set of supra-structural semantic oppositions.”

текста и контекста, тј. енциклопедијског знања. „Трагови, препреке и замке које је поставио аутор испостављају се не као циљ, већ средство – стратегија захваљујући којој читалац треба да реши текст и ужива у његовој награди: забави.” (Ermiida 2008: 205).<sup>537</sup> Наравно, да би до награде дошло, односно да би уследио ефекат хумора/изненађења, неопходна је, према принципу информативности, инверзија интерпретативног правца, и то у самој завршници текста – неопходно је да текст начини још један одлучан корак у смислу замене доминантног скрипта скриптом који је у „сенци” и који је њему опониран. У основи, оваква структура подсећа на структуру вица, и она може одговорати неким прототипичним видовима хуморне приче (нпр. структури хуморне новеле).

6. *Закључак.* Ермидин интердисциплинарни и систематични приступ хумористичким приповеткама представља значајан допринос проучавању не само датог жанра, већ дужих хуморних жанрова уопште. У оквиру њега линеарни и хијерархијски аспект процесуирања таквог наратива обједињен је преко целовитог когнитивног, семантичко-прагматичког приступа. Најзначајнијим нам се чини континуитет који је у оквиру датог приступа остварен на линији хумористичка приповетка – дужи и краћи хуморни текстови, као и чињеница да Ермида у много већој мери (у односу на приступе дате у претходном делу овог поглавља) уважава специфичности књижевног наратива. С тим у вези примећујемо да специфични кооперативни принципи за хумористичку приповетку – субсумирани под одредницу „књижевни уговор” или „књижевна компетенција” – уопште не морају бити дистинктивни само за хумористичке приповетке. Наиме, поступак изградње и изнверевања очекивања преко супраскриптова и инфраскриптова, а ради производње хуморних ефеката, једнако може бити важећи и за хуморне текстове попут комедије или хумористичког романа. Изузетак представља принцип информативности у вези са обртом у завршном делу текста, уз напомену да хумористичке приповетке не морају нужно пратити такву конвенцију завршавања, као и да је иста карактеристична и за неке друге жанрове, попут трилера и хорора. Наша главна замерка на рачун датог модела односи се на принцип супротности. Будући да је дати принцип изведен из Раскинове теорије, њему се могу упутити сличне примедбе које смо претходно навели у вези са SSTH. Иако се слажемо са тим да скриптови садрже потенцијал активације њима опозитивних скриптова (поступак негације), сматрамо да је овакав бинарни приступ непотребно ограничавајући: хуморни ефекат

---

<sup>537</sup> „The clues, the obstacles and the traps laid out by the author turn out to be, not an end, but a means – a strategy of making the reader succeed in solving the text and enjoying its reward: amusement.”

результат је изненадне инконгруенције, а антитетичност је само један од њених могућих видова. Хуморни ефекти у хумористичким приповеткама и другим дужим хуморним наративним формама могу, дакле, бити производ знатно динамичнијих односа. Подсећамо и на опсервацију Т. Вила (2005): не само да хумор не мора бити производ активације целовитих скриптова, већ уопште не мора укључивати два скрипта: дводоменски план може се, у неким случајевима, објаснити „креативном варијацијом” унутар једног когнитивног скрипта, оствареном путем замене фигуре и позадине. Другим речима, са И. Ермидом се слажемо у погледу тога да за један дужи књижевни наратив хуморног типа постоји једна или неколико стожерних тачака које организују когнитивно процесуирање у правцу, између осталог, креирања хуморних ефеката, али сматрамо да се таквим језгрима морају приписати флексибилније могућности. Из тога следи да ни евокација хуморног језгра путем инфраскрипта не мора искључиво бити резултат антитетичности (понављања и опонирања).

## **6.2. ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ: ПРИСТУПИ ДУЖИМ НАРАТИВНИМ ТЕКСТОВИМА ХУМОРИСТИЧКОГ ТИПА У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ**

Традиција бављења хумористичким књижевним текстовима у реторици, поетици и науци о књижевности је дуга и богата – почиње са Аристотелом и старогрчком реториком, наставља се, у извесној мери, у староримској реторици; свој нови процват доживљава у ренесансним поетикама, превасходно поетикама аристотеловске линије, а затим у поетикама класицизма, романтизма и реализма. С обзиром на то да су овакви текстови и пратили књижевну продукцију и усмеравали је, разумљиво је опредељење аутора из домена науке о књижевности да своју истраживачку пажњу превасходно усмере на дијахронијска кретања схватања хуморног у књижевности и широј култури. Овакви прегледи за циљ имају не само уважавање богате историје промишљања хумора унутар и изван књижевних поетика, већ и аутентизацију истраживачког предмета: иако су се проучавања хумора у последњих неколико деценија померила са маргине академских истраживања, чини се да и даље провејава предрасуда у вези са тим да ли хуморна књижевност јесте „озбиљан” истраживачки предмет. Алин и Дон Нилсен (Nilsen & Nilsen 2008: 261) истичу да је

питање са којим се проучаваоци хумора стално суочавају јесте идеја да је теже проучавати трагедију или „озбиљне” ствари, или да су, у најмању руку, оне важније од хумора. Та идеја отежава добијање истраживачких средстава за проучавања хумора, као и то да студије хумора уопште буду озбиљно схваћене од стране академских колега. Где год се окупљају стручњаци за хумор, има вицева о томе да сви имају дужи радни стаж, јер се само редовни професори факултета усуђују да проучавају нешто тако неозбиљно као што је хумор. Хумористичка поезија посебно пати од елитистичких вредности, што показују они који термин *песник* резервишу за „озбиљне” писце.<sup>538</sup>

У том смислу индикативни су наслови студија попут *No Laughing Matter: Rationale of the Dirty joke* Гершона Легмана (Legman 1982) или *Taking humour seriously* Алана Палмера (Palmer 1994). У оквиру српске науке о књижевности ситуација је донекле другачија. Иако је приметно да се мали број истраживача опредељује за проучавање хумористичке књижевности, чини се да таква проучавања не наилазе на сличне елитистичке предрасуде. То се може објаснити и специфичном улогом коју хумористичка књижевност има у историји нове српске књижевности: првим модерним српским романом може се сматрати *Роман без романа* Јована Стерије Поповића, а хумор игра значајну улогу и у епохи реализма, која препознаје значај усмене хумористичке традиције. Поред тога, неки од канонских писаца српске књижевности доминантно јесу писци хумористичке књижевности, како показују истакнуте монографије Јосипа Лешића (*Нушићев смијех*, 1981) и Горана Максимовића (*Умјетност приповиједања Бранислава Нушића*, 1995, *Магија Сремчевог смијеха*, 1998, *Домановићев смијех*, 2000, *Тријумф смијеха (Комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића)*, 2003, *Комедиографски Орфеј и други огледи*, 2010). Са друге стране, Игор Перишић (2012: 9) процењује да „nedostatak ozbiljnih studija (rasprava, teorijskih pregleda...) o smehu i izvesnu vrednosnu potcenjenost ovog fenomena u istoriji proučavanja književnosti i kulture u Srbiji, [чиме се] ukazuje [...] potreba da se na većem prostoru predstavi, objasni i učini ‘javnoteorijski’ vidljivim”, дијагностикујући тако „смехофобију” у српској култури. У домену теорије, изузетак представљају, у 20. веку, монографске студије *Хумор и мит* Светозара Кољевића (1968) и *Насмејана животиња: о античкој комедији* Владете Јанковића (1987), те неколицина научних студија и расправа објављених у периодикама.<sup>539</sup> У 21. веку издвајају се

---

<sup>538</sup> „Another issue that humor scholars constantly face is the idea that tragedy or ‘serious’ things are harder to study, or, at the least, are more important than is humor. This makes it hard to obtain funding for humor-related research and also to have humor research taken seriously by academic colleagues. Wherever humor scholars gather, there are jokes about everyone having tenure because only tenured faculty members dare to study something as frivolous as humor. Humorous poetry especially suffers from elitist values as shown by those who reserve the term poet for ‘serious’ writers.”

<sup>539</sup> На пример: М. Ристић (1957). „Хумор и поезија”. *Од истог писца*. Нови Сад: Матица српска; М. Витезовић (1983). „Преглед античке мисли о комичком песништву и комедији”. *Кораци*, бр. 11–12, стр.

следеће монографије: *Иронија и значење* Драгана Стојановића (2003), *Увод у теорије смеха: кратак преглед теорија смеха од Платона до Пропа* Игора Перишића (2012), *Вербални хумор у енглеском и српском језику* Диане Продановић Станкић (2016)<sup>540</sup>, *Ка поетици смеха: хумор у српској усменој прози* Ивана Златановића (2017), као и неколицина научних студија објављених у зборницима и часописима.<sup>541</sup>

Интризички проблеми везани за истраживања хумора у оквиру науке о књижевности тичу се, сумарно, следећих момената: 1. потребе да се уважи структурална сложеност хумористичке књижевности и њене рецепције (дијахронијске и синхронијске), 2. потребе да се текст историјски позиционира, што укључује и његову интертекстуалност, препознавање богатог репертоара жанрова, комичких јунака, сижеа, мотива, поступака, итд. Јасно је да то изискује огромно истраживачко прегнуће, због чега проучаваоци обично остају у ужем пољу истраживања – унутар књижевноисторијске проблематике (историјски прегледи и антологије), књижевнокритичког домена (интерпретација појединачних хуморних књижевних текстова, евентуално опуса једног писца), и, од средине 20. века, у домену културолошких студија (узимајући у обзир, и најчешће узимајући као примаран, контекст расе, етничитета, вере, нације, класе, пола, рода и сл.). Сложеност и ширина проблема хумора и хуморне књижевности такође објашњава због чега је литература о датим проблемима из области теорије књижевности поприлично сиромашна. Истраживачи се најчешће опредељују за „рециклажу” већ постојећих приступа, и то најчешће из области филозофије (Аристотел, И. Кант, А. Бергсон, Н. Хартман).<sup>542</sup> У западној литератури приметан је и утицај Нортропа Фраја (Frye 1957) и Артура Кестлера (1964) (Nilsen & Nilsen 2008: 250), а у земљама бившег источног блока и

---

918–928; А. Бошковић (2006). „Хумор”, *Књижевна историја*, бр. 130, стр. 625–672; А. Бошковић (2007). „Црни хумор”, *Свет речи*, бр. 23/24, стр. 43–50.

<sup>540</sup><sup>540</sup> Ауторка се бави ситкомима, а не књижевним текстовима, али смо је уврстили у овај краћи преглед сматрајући да њена докторска дисертација, односно монографија, заузима значајно место у проучавању хумора у Србији у 21. веку; у питању су, по нашим сазнањима, прва систематична и обимна когнитивистичка истраживања хумора код нас.

<sup>541</sup> На пример: Д. Стојановић (2003). „Иронија и пародија”. *Трећи програм*, бр. 119–120, стр. 201–223; П. Перишић (2005). „Комично као елемент драмске форме”. *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 8–9, стр. 331–340; Д. Р. Живковић (2019). „Општи односи ироније и сарказма”. *Књижевна историја*, бр. 167, стр. 197–211.

<sup>542</sup> „Ниједна теорија још није успела да објасни све врсте веселја. Девет десетина онога чему се смејемо одговара Бергсону, још девет десетина Фројду, још једна Канту или Платону, и тако даље, остављајући увек ту неухватљиву десетину која сваку дефиницију чини као жена која покушава да угура више у појас него што хоће легитимно држати.” (Nilsen & Nilsen 2008: 261). [„D. G. Kehl uses a comment by Peter De Vries’s Joe Sandwich character from *The Vale of Laughter* to explain the problem, “No single theory has yet managed to explain all varieties of mirth. Nine tenths of what we laugh at answers to Bergson, another nine tenths to Freud, still another to Kant or Plato, and so on, leaving always that elusive tenth that makes each definition like a woman trying to pack more into a girdle than it will legitimately hold.”].



Михаила Бахтина (1956) и Владимира Пропа (1976). Опсервација у вези са српском науком о књижевности, да је „теоријско писање о смећу по себи ограничено [...] на рећнике књижевних термина или школске теорије књижевности [...] тако да смећ још није заслужио милост ‘чисте теоретизације’ на српском језику, писане пре свега из перспективе теорије књижевности” (Perišić 2012: 9), готово је једнако важећа и за проучавања у иностранству. Наш је став да се проблему хумора у књижевности нипошто не може прићи искључиво из домена науке о књижевности, односно, да се истом мора приступити интердисциплинарно. Како анализа књижевног текста не би садржала само вештачки припојене теорије или врло условне таксономије хуморних књижевних поступака, присвајање теоријских постулата из других дисциплина, међутим, захтева и критичко преиспитивање и проверу.

Разликујемо три приступа хуморном књижевном тексту у науци о књижевности 20. и 21. века: 1. приступе у оквиру којих се покушава пронићи у природу хуморног феномена, и то готово искључиво путем анализе књижевних текстова (Владимир Проп); 2. приступе чији циљ није да проникну у природу хуморног феномена уопште, већ само расветле поједине аспекте хуморног феномена у књижевности, и то преваходно преко проблема књижевног жанра; ови су приступи прилично самосвојни – на пример, схватање комике код Нортропа Фраја или комичног романа и карневала код Михаила Бахтина; 3. приступе оних проучавалаца који се служе радовима из других области, нпр. филозофије хумора, и примењују их више или мање механички и директно на проучавање књижевног текста (студије случаја, књижевноисторијски текстови итд.). Ова подела је условна, односно не подразумева увек оштра разграничења. На пример, први и трећи приступ су донекле слични; разлика је у преферирању индуктивног метода код прве групе, односно дедуктивног код друге, при проучавању књижевног текста. Док је типичан представник друге групе Нортроп Фрај, Михаила Бахтина не можемо са једнаком лакоћом уврстити у исту јер се Бахтин бави природом хумора и у некњижевним формама.

У наставку ћемо дати краће приказе Проповог, Фрајовог и Бахтиновог приступа хуморној књижевности, а у преглед ћемо укључити и неколико, иначе ретких, нараторских студија које се баве и питањима хуморне књижевности.

### 6.2.1. АПОРИЈЕ СА ВЛАДИМИРОМ ПРОПОМ

Ako je Пропова дефиниција комике и смеха, према којој се смејемо „kada u našem saznanju pozitivna čovekova načela bivaju zaklonjena iznenadnim otkrićem skrivenih nedostataka, koji kroz ljušturu spoljnih fizičkih činjenica naglo izlaze na videlo” ([1976] 1984: 157), тачна, зашто Пропова студија о природи хумора (у естетским и неестетским формама) није смешна – ако се већ могу, кроз читаву књигу, откривати противуречности, непрецизне и мањкаве аргументације и поделе? Проп би могао дати два одговора на ово питање: прво, сложеност проблема којим се бави, те нерутински приступ проблему, а затим интенције при раду и последице из тих интенција проистекле, које су озбиљне иако не и трагичне, његову студију чине некомичном. Цинични смех је увек могућ, али такав би смех, према мишљењу В. Пропа, пре открио недостатке смејача (који се смеје искреном научном прегнућу и, стога, сâм није научник), али није у функцији разобличавања недостатака саме студије. Трећи потенцијални Пропов одговор могао би се надовезати на други, а захтевао би прихватање нашег става о мањкавостима књиге: недостаци студије нису крупни те и не откривају крупне грешке у карактеру њеног аутора. Могући четврти приговор, да Проп никада није објавио овај рад, те да исти и није завршен, могао би се одбацити јер Проп кроз читав текст, у уводу, као и у закључку, понавља сличне, по смислу уједначене формулације. Пропово је уверење да је „moгуća jedinstvena teorija komike” (1984: 153) и он јесте склон дефинитивним тврдњама о томе шта јесте обавезни услов да би се нешто доживело као смешно, а шта само факултативни. У том смислу би се могла побити одбрана Пропа заснована на примедби да је аутор свој рад насловио са *Проблеми комике и смеха*, намеравајући да се тако огради од критичара који би могли рећи да је у истом желео дати целовиту теорију. Уосталом, таква одбрана противуречна је самом Пропу, који устврђује, између осталог, да „postoji samo jedna vrsta komike, sa različitim oblicima i varijantama” (1984: 153). Плурал у наслову примарно не указује на, како сматра Игор Перишић (2012: 154), Пропов толерантан приступ „raznim teorijama čime se ističe antizavršenost teorija, odnosno njihov pluralitet”, већ на Пропов избор метода – опредељење за индуктивни метод<sup>543</sup> – и тврдњу да постоји већи број манифестација истог феномена, комике. Иако се са Перишићем (2012: 150) слажемо у погледу тога да

---

<sup>543</sup> „Mi moramo drukčije nego dosad rešavati pitanje odnosa između teorije i činjenica. Valja poći od strogo i nepristrasnog izučavanja činjenica, a ne od apstraktnih misli [...] postoji [...] metod koji ne polazi od hipoteza, već od strogo kontrastivnog izučavanja i analize činjenica – prema zaključcima zasnovanim na činjenicama. Takav se metod obično zove – induktivni. [...] Valjalo je, pre svega, sakupiti i sistematizovati materijal, bez bilo kakve selekcije. Trebalo je uzeti u obzir sve što izaziva smeh ili osmeh, sve što je, makar i izdaleka, u vezi sa komičnim. [...] „Samo posle razmatranja činjeničkog materijala, bez apriornih konstrukcija, može se odgovoriti na pitanje da li je komično uistinu zasnovano na nekoj protivurečnosti.” (Prop 1984: 17–18, 21).

Пропова књига може понети атрибут „*mala summa smehologije*” јер јој је превасходно циљ „*da sistematizuje i popiše ono što je o smehu rečeno u prošlosti, uz usputne kratke rasprave o pokrenutim pojedinačnim problemima i još usputnije nagoveštaje šta dalje valja činiti*”, не можемо превидети то да совјетски научник у закључним разматрањима не пропушта да подвуче да је комика „*uvek povezana sa otkrivanjem očiglednih ili skrivenih nedostataka nekog ko, ili nečeg što prouzrokuje smeh*”, те да, иако ово „*nije uvek očigledno, jer ovaj fenomen nema površinski karakter*”, може се „*uvek [...] tačno dokazati*“, може се „*uvek [...] tačno dokazati*” (Prop 1984: 153). Даље, Проп не само да истиче да „*postoji samo jedna vrsta komike, sa različitim oblicima i varijantama*”, те да се облици комике могу дефинисати и класификовати различито, већ и то да његова „*klasifikacija i pojedinačno izučavanje ovih oblika navode na zaključak da je njihova suština svugde uglavnom ista, pa je prema tome moguća jedinstvena teroija komike*” (1984: 153). Због наведених тврдњи склони смо да Пропова схватања комике и смеха уврстимо у ред есенцијалистички усмерених теорија хумора, а даље ћемо видети и због чега се Проп такође налази и на линији теорија инконгруенције и теорија супериорности. У овом прегледу даћемо приказ Пропових схватања комике и смеха јер: 1. иста су извршила велики утицај на проучаваоце хуморне књижевности, посебно када је реч о науци о књижевности; 2. иако претпоставља темељни узрок комике у уметничким и неуметничким формама, Проп своје закључке изводи превасходно из примера преузетих из (европске) *књижевности*, уметничке и народне; 3. он покушава да пронађе *differentia specifica* хумора, што нам омогућава да направимо спону између Проповог приступа хуморном књижевном тексту и приступа лингвиста о којима смо претходно говорили, а чија су схватања хумора такође есенцијалистички оријентисана; 4. Проп се примарно фокусира на структуру феномена, што нам такође дозвољава да правимо корелације са лингвистичким приступима хумору; 5. иако се посебно осврће на жанр вица (нем. *witz* – Prop 1984: 106), Проп не види дуже хуморне текстове као секвенце вицева или шала, већ као структуре у оквиру којих се могу издвојити хуморни елементи различитих нивоа (књижевни јунак, радња, језик) и потом анализирати и типологизирати, што његову студију чини одличним уводом у преглед научнокњижевних приступа дужим наративима хуморног типа. Покушавајући да Пропа побијемо самим Пропом, у наставку овог поглавља ћемо укратко издвојити његова главна запажања и указати на важније апорије у вези са њима. На овај ћемо начин показати и недостатности класификације комичких средстава коју Проп нуди, покушавајући да истовремено направимо корак ка доказивању наше тезе да таква класификација мора бити изведена

из когнитивистичке позиције, речју – да мора задржати предност структуралистичке педантности и емпиријску ригорозност, уз уважавање контекстуалне условљености хумора, али истовремено начинити корак ка уједначавању нивоа истраживаних предности.

1. *Предмет истраживања.* Проп уместо појма хумор користи два, за њега синонимна, термина – комично и смешно, односно један, комика. На овај начин он покушава да пренебрегне валоризацију хумора, тј. „razlikovanje estetičke (’više’) kategorije komičnog od neestetičke (’niže’)” (Prop 1984: 25). Појам хумора у ужем смислу аутор везује за тзв. доброћудни смех: „Humor je izvesno duševno stanje u kome mi u našim odnosima prema ljudima – kroz spoljašnje manifestacije malih nedostataka – odgonetamo pozitivnu unutrašnju suštinu. Ovaj oblik humora rezultat je izvesne blagonaklone dobroćudnosti” (1984: 138). У ширем смислу хумор представља „sposobnost percipiranja i stvaranja komike” (1984: 138). Са комиком је у најтешњој вези тзв. подсмешљив смех, који је, и у животу и у уметности, најчешћи (1984: 153).

2. *Метод и циљ истраживања.* У уводном тексту своје студије аутор полемише са двама приступима комици: филозофским теоријама, превасходно са немачког културног простора, које карактерише „strahovita apstraktnost, potpuna uopštenost”, односно дедуктивни метод уз осврт на оне случајеве комике „које idu u prilog istaknutih teza” (1984: 17); теоријама које некритички („на поверење”) позајмљују закључке од својих претходника (1984: 19). Последица последњег огледа се, између осталог, у томе што се комика схвата као супротна трагичном и узвишеном, што је закључак валидан за Аристотелово време, али не одговара ни времену позног средњег века ни савременом стању, и стога представља само „mrtvo i apstraktno slovo na papiru” (1984: 20).<sup>544</sup> Као што смо претходно навели, Проп се опредељује за анализу опсежног материјала, превасходно књижевног (такође се користи и филмским наративима, циркуским формама и примерима из живота), на основу којег изводи закључке о природи комике и смеха. „Iz ovog izvlačimo sledeći metodološki postulat: treba određivati specifičnosti komičnog za svaki slučaj ponaosob, treba proveravati u kojoj je meri i u kakvim uslovima, uvek ili ponekad, prisutna komika u jednom te istom fenomenu” (1984: 21). Треба, међутим, уочити то да текст са којим се читалац среће већ барата неким готовим претпоставкама и закључцима, те сматрамо да би исправније било рећи да Проп користи индуктивно-

---

<sup>544</sup> „Doista, čime su to vesele Bokačove novele, ili Gogoljeve ’Kočije’, ili Čehovljevo ’Konjsko prezime’ suprotstavljeni tragičnom? Ovakva dela jednostavno nemaju nikakve veze sa tragičnim, niti su sa njim na istoj razini. Štaviše, može se desiti da po svome tretmanu i stilu komična dela budu tragična po sadržaju. Takvi su ’Zapisi ludaka’ ili, pak, ’Šinjel’ Gogolja.” (Prop 1984: 20).

дедуктивни метод, али да је делимично отворен за испитивање евентуалних мањкавости својих хипотеза. Када је реч о циљу Проповог истраживања, оно се може извести из последњег навода: изнаћи специфичности комичног, односно, предмет комике и услове у којима се она може јавити.

3. *Аксиолошки приступ комици и смеху.* На тврдњу да је аристотеловска опозиција између трагедије и комедије некритички преузимања у каснијим временима, надовезује се Пропова опсервација да је однос према комици углавном негативан или да се, у случајевима када се не посматра свеукупна област комичног као мање вредна, прибегава поделама на вишу и нижу комику. Одговорност за овакве предрасуде Проп превасходно приписује грађанским естетикама 19. века, које тзв. вишу комику везују за појам лепог, и другу, тзв. ниску комику изопштавају из домена естетског.<sup>545</sup> Овакав став може, између осталог, почивати на логичкој грешци везаној за то да ако лепо не може бити предмет хумора, онда и сам хумор не припада домену естетског (в. Prop 1984: 19–20, 22). За совјетског је научника „питање уметничке и моралне вредности“ (1984: 25) такође важно, али оно се може постављати само *ad hoc* и тек након што се уметнички материјал анализира. С тим у вези он примећује да канонска дела комичке књижевности обилују облицима тзв. нижег хумора.

4. *Полазне претпоставке.* А) Пропова темељна претпоставка јесте да је комика људски феномен и да се увек мора изучавати у корелацији са смејачем, унутар психологије смеха и перцепције комичног. Из тога следи да је Б) предмет комике човек у свим својим манифестацијама („човеково физичко, умно и морално биће“ – 1984: 29), изузев када, како примећује Аристотел, пати. Предмет смеха не може бити природа (биљке, животиње, неорганска материја), изузев онда када је доведена у везу са човеком, тј. одражава човеков духовни живот (Prop 1984: 34–37). Из Б) такође следи и да В) комика није резервисана само за естетско, односно, то је феномен који се везује и за уметничке и за животне форме. Из А) и В) такође следи Г) да се комика може класификовати на основу типова смеха, односно, предмета смеха и става смејача према предмету смеха. Ово естетичко-психолошко становиште наводи Пропа да издвоји шест типова смеха: подсмешљив, доброћудни, злобни и цинични смех, ведри, обредни и

---

<sup>545</sup> Проп примећује да оваква подела није научно објективна јер садржи класне предрасуде: „У теорији о два облика комике, отменој и грубој, uvodi se socijalna diferencijacija. Suptilna komika postoji radi obrazovanih umova, duhom i poreklom aristokrata. Drugi oblik pripada plebsu, svetini, gomili.“ (1984: 24). Вредност овог закључка помало је умањена Проповом допунском опсервацијом, да се овакви ставови најчешће могу срести у немачким естетикама (што је, како тврди Проп, симптоматично), док је другачији став према том питању имао, на пример, Пушкин.

раскалашни смех.<sup>546</sup> Проп не аргументује Д) своју тврдњу да је са сфером комичног чврсто повезана само категорија подсмешљивог смеха. С тим у вези аутору се може приговорити недоследност при избору метода, јер је закључак да је сасвим разумљиво то што је подсмешљив смех најтешње везан за комику резултат тога што је комика „uvek povezana sa otkrivanjem očiglednih i skrivenih nedostataka nekog ko, ili nečeg što prouzrokuje smeh” (1984: 153), при чему ти недостаци морају бити „ситни”, да то не могу бити пороци и изразито негативне особине (1984: 41), изведен дедуктивно. Поред тога, ако доброћудни смех за своју психолошку основу има љубав или благонаклоност према предмету смеха, при чему је узрок таквог смеха неки *ситни недостатак*, а резултат откривање позитивне унутрашње суштине онога коме се смејемо (1984: 138), како се исти у погледу предмета смеха разликује од подсмешљивог смеха? Пропов одговор је на спенсеровској линији, али и непрецизан: доброћудни смех је „fiziološka reakcija na pojačano osećanje životne radosti. Ovaj smeh nije u vezi sa moralom. Kod podsmešljivog smeha radujemo se pobedi moralnosti, kod radosnog smeha – pobedi životne snage i radosti” (1984: 163).<sup>547</sup> Решење за ову недоследност Проп је могао наћи само уколико подсмешљиви смех издвоји као посебну област, област комике, и, у складу са тим, одреди јој одговарајућу теорију – неку варијанту теорије супериорности. Из тога следи да се комично, односно подсмешљив смех, од других типова смеха разликује по томе што 1. за предмет има ситне људске недостатке и 2. став смејача није злонамеран него моралан. Примећујемо термилошко-методолошку неспецификованост: зашто се шест радикално различитих типова смеха сврставају у исту област, комику? Даље, иако аутор примећује то да је смех условљен факторима историјског, социјалног, националног и индивидуалног карактера (1984: 30), његова тврдња да је подсмешљив смех резултат осећања моралне супериорности због нечијег ситног недостатка ипак је врло непрецизна: шта представља „ситни недостатак”, и које су границе моралног ликована (комичног, естетског ефекта) због разоткривања нечијег недостатка?

---

<sup>546</sup> Злобни смех за предмет има често привидне, фиктивне и придодате недостатке, који се притом преувеличавају, што више казује о природи смејача него онога коме се она смеје: ти недостаци „postaju hrana zlobnim, rđavim osećanjima i zlonamernosti”; циничан смех за свој предмет има патњу другог. Ведри смех не спада у подручје комике јер за предмет нема људске недостатке; то је пре психолошка, него естетичка категорија (!); у питању су случајеви ведрога и веселог смеха, често без икаквог повода. Обредни смех је магијског карактера и у вези са ритуалом, а у блиској вези је са раскалашним – карневалским – смехом. Разлика се огледа у томе да је раскалашни смех везан за хришћанска народна слава, дакле, каснији (историјски) период: „To bi bio tip demokratskog, tzv. pučkog smeha [...].ovaj urnebesni, neobuzdani, raskalašni smeh narodskog uličnog veselja ima arhaično ratarsko obeležje, a trebalo bi da doprinese vitalnosti majke-zemlje i njenog sina-zemljodolca.” (Kosanović 1984: 15–16”).

<sup>547</sup> Притом, он подвлачи то да се ова два типа смеха често стапају: „Uvek se smeje samo pobednik, nikad – pobedeni. Moralni, to jest obični zdravi smeh normalnog čoveka je znak pobeде onoga što se smatra pravdom.” (1984: 163).

Расправљајући о *комици разлика*, Проп (1984: 54–55) се позива на Аристотела, односно тврдњу да ружно може бити предмет комичног уколико та ружноћа не вређа и не љути, не изазива жаљење ни саосећање. Проп изводи закључак да лепо не може бити смешно, тј. да „*smešno može biti odstupanje od lepog*”. Дакле, норма или образац према којем се одређују границе недостатка који може бити предмет смеха одређен је према лепом, а лепо Проп схвата калокагатијски:

Čovek ima neku vrstu instinkta za dolično, za ono što smatra normom. Ove se norme tiču ne samo spoljašnjeg izgleda čovekovog, već i njegovog moralnog i intelektualnog života. Svrishodnost prirode, po svoj prilici, određuje ideal spoljašnje lepote. Čovek lepe spoljašnjosti građen je proporcionalno i harmonično, to jest prema oznakama čovekovog zdravlja [...] Postoje norme društvene obaveze suprotne onom što se smatra nedopustivim i nedozvoljivim. Ove su norme različite u različitim epohama, kod različitih naroda i pri različitom društvenom ustrojstvu. Svaki kolektiv [...] im[a] izvestan nepisani kodeks, koji obuhvata moralne, ali i prizemnije ideale, i koji svi i nehotice slede. Narušavanje ovog nepisanog kodeksa istovremeno znači i narušavanje nekih kolektivnih ideala ili norme življenja, to jest doživljava se kao nedostatak, a kada se on obnaži – po običaju – izaziva smeh. (Prop 1984: 54–55).

Тврдња да препознавање одступања од неке норме може резултирати смехом не значи и да је такав смех најчешће повезан са моралним ликовањем (а Проп ће одступање од образаца физичке лепоте, нпр. у човека претерано дуг врат, такође сместити у област подсмешљивог смеха), односно да је „*smešno uvek na neki način povezano sa sferom čovekovog duhovnog života*” (интелектом, вољом и емоцијама) (Prop 1984: 34, 35). Одступање од норме – од прототипичног, од уобичајеног, од очекиваног – у, на пример, нонсенсу, често не захтева морални став: виц о крави која једе трешње на дрвету крушке, само зато што их понела са собом, није смешан због тога што указује на неки духовни недостатак у човеку, него на склоност да креирамо *дифолт* претпоставке. Чак и уколико се смех који овакав виц производи сврста у доброћудни тип смеха, дакле, измести из домена комичног, проблем који остаје односи се на то да се исти структурно-функционални образац користи и код доброћудне и код подсмешљиве комике.

5. *Комично или подсмешљив смех*. Начелни став да је комично/подсмешљив смех посебна област комике, и, заправо, и прави предмет књиге, окреће Пропа разматрањима природе комичног и његове класификације. Парафразирајући Кантово схватање смеха („*Mi se smeјemo kada mislimo da nešto ima, a, u stvari, iza toga ne stoji ništa*” – Prop 1984: 131), Проп даје општу формулацију теорије комичног, допуњујући горњи супериористички став теоријама инконгруенције: „*mi se smeјemo kada u našem saznanju pozitivna čovekova načela bivaju zaklonjena iznenadnim otkrićem skrivenih nedostataka, koji*

kroz ljušturu spoljnih fizičkih činjenica naglo izlaze na videlo” (1984: 157). Даље, Проп истиче да Ђ) класификација према објекту подсмевања јесте исто што и класификација према уметничким средствима путем којих се остварује подсмешљиви смех: „Razlikuje se ismevanje čovekovog stasa, od ismevanja njegovih misli, ili težnji.” (1984: 29). Ове тврдње Проп узима као аксиоматске, не улазећи у расправу о њиховој оправданости, и управо на овом месту он прави скок који, по нашем мишљењу, урушава читав систем који ће у даљем току своје расправе покушати да изгради. Овај скок или грешка у мишљењу садржана је 1. у претпоставци да је предмет концептуализације (у овом случају, комике) стабилна априорна категорија, и 2. у закључку да такав предмет нужно изискује одређени тип односа према њему. Уводећу у своју расправу варијанту античког *decorum*-а, Проп меша нивое свог описа повезујући тематски садржај са комичким модусом/жанром и/или понашањем који га прати. Даље, није јасно како се у горњу тврдњу о корелацији између предмета и поступка комичног уклапа и тврдња да „za pojedine različite objekte podsmeha koriste se ista sredstva, kao što je, na primer, parodiranje”, односно, да постоје средства појединачног и општијег карактера (1984: 29). Ако мапирање између предмета и поступка подсмевања није *један на један*, да ли то значи да је поступак попут пародирања надређена категорија у односу на предмет, или, чак, читаву област комичног? Речју, основни проблем са Проповом класификацијом средстава комичног огледа се у мешању нивоа предметности у име тобожње прецизног система. Како иначе одвојити комику сличности и комику разлике од средства означеног као „човек према обличју животиње” или „човек-ствар”, или разграничити поља којима припадају комични карактери од домена која сачињавају језичка средства комике којима се у књижевним текстовима изражавају њихови недостаци? У наставку дајемо целокупну Пропову листу комичних средстава/облика подсмешљивога/комичног, и у оквиру ње ћемо додатно аргументовати наше тврдње да је Пропова класификација не само неоснована и непрецизна, него и да се истом побијају основни закључци које он даје о природи комике и смеха уопште.

- 1) Човеково физичко биће (када „fizičko načelo zaklanja duhovno” – 1984: 43).
- 2) Комика сличности („bilo koje ponavljanje bilo kog duhovnog akta taj akt lišava stvaralačkog čina, ili mu snižava i ukida značaj, pa ga time može učiniti smešnim” – 1984: 53–54).
- 3) Комика разлика, која почива на комици сличности (*sic!* – в. горе нашу примедбу о неоснованости дате класификације) („svaka *osobitost* ili *neobičnost* koja izdvaja čoveka iz njegove sredine može ga načiniti smešnim” – 1984: 54).



- 4) Човек према облику животиње.
- 5) Човек-ствар.
- 6) Исмевање професија.
- 7) Пародирање, „jedno od najmoćnijih sredstava društvene satire”, смешно је ако „razotkriva unutrašnju slabost onoga što se parodira”, тј. представља „*sredstvo ispoljavanja unutrašnje neuverljivosti onoga što se parodira*” (1984: 77, 75). Проп сматра да за пародију није увек карактеристично преувеличавање (још једно од посебних средстава!), већ имитација, и то „*spoljašnjih osobina bilo koje životne pojave*” (аутор сматра да је књижевна пародија само посебан облик пародирања), те да се пародирањем „*nastoji da pokaže kako se ništa ne krije iza spoljašnjih oblika manifestacije duhovnog načela, da je iza njih – praznina*” (1984: 75). Ово објашњење одговара Проповој дефиницији комичног коју смо навели нешто раније. А опет, Проп одваја травестију од пародије (обратити пажњу на то да је у следећој формулацији нејасна позиција пародије према комици): „*Ovo nisu parodije. Pre bi to bile travestije, ako ćemo pod travestijom podrazumevati korišćenje već stvorenih književnih oblika u svrhe drugačije od onih koje je imao u vidu autor. Travestija uvek teži komici, a veoma se često koristi za postizanje satiričkih ciljeva.*” (1984: 78).
- 8) Комично преувеличавање. Ово средство је тесно повезано са пародијом. Преувеличавање је комично само ако открива неки недостатак. Аутор разликује три типа преувеличавања: карикатуру, хиперболу и гротеску. Опет, није увек јасно где су разлике између три типа, а затим, у чему је садржана разлика између преувеличавања – и посебно карикатуре као њене подврсте – и пародије. Карикатура у ужем смислу подразумева поступак преувеличавања неке човекове особине „*kao da je jedino postojeća*”; у ширем смислу речи карикатура је „*takav umetnički postupak kao što je prikazivanje čoveka putem životinje, ili preko stvari, o čemu smo već govorili, a isto tako i svi oblici parodiranja mogu se smatrati karikatrom*” (1984: 79). Сматрамо да дати навод оправдава и наш увод у ово поглавље; питања која из датог цитата произлазе односе се на: статус карикатуре – да ли је карикатура надређено средство комичног/подсмевања, једно од средстава комичног, или подврста комичног преувеличавања?; на који начин је валидна тврдња да у поступак карикатура спадају сви облици пародирања уколико је претходно речено да је за пародију специфична имитација, и не нужно преувеличавање (1984: 75), при чему је пародија дефинисана као суперординиран појам (комично)?; по ком основу се као посебна комична

средства одвајају приказивање човека путем животиње или ствари, уколико је у оба случају у питању поступак карикатуре? Поврх тога, Проп хиперболу, једну од три типова комичног преувеличавања, види као варијанту карикатуре (!), при чему је разлика између њих у томе што карикатура преувеличава појединачно, а комична хипербола целину негативних особина, а оба без изношења позитивних особина (1984: 80). На крају, највиши степен комичног преувеличавања јесте гротеска, где се „preuveličavanje dostiže takve razmere da se ono što je uvećano pretvara i u nakazno”, тако да „potpuno prelazi granice realnosti i zalazi u oblast fantastike” (1984: 81). Да ли то значи да је нонсенс комика понекад гротескна? Притом, аутор назначавача да су границе између „просте хиперболе и гротеске” условне (1984: 82).

- 9) Изругивање намере. За разлику од претходних типова комичних средстава који се могу одредити и као комика лика, поступак изругивања намере спада у област комике ситуације – то су, на пример, случајеви када неко падне на под, пропадне кроз врата, заглави се у вратима и слично. Услови да ове ситуације буду смешне јесу те да немају трагичне последице, те да откривају неки недостатак, попут расејаности или егоизма. Скрећемо пажњу на то да ова тврдња заправо подвлачи комичност лика, те да се стога само условно може одредити као комика ситуације. Проп ће и сам приметити да су у књижевним делима талентованих писаца заплет и карактер повезани (1984: 124).
- 10) Магарчење (рус. *одурачивание*). Поступак сличан претходном, с том разликом што је узрок смеха код изругивања намере човек који је предмет смеха, док код магарчења „nesreću, ili porugu namere može sračunato izazvati neko drugi” (1984: 88). Наша примедба да се комика лика и ситуације не може јасно одвојити може се применити и у случају овог поступка.
- 11) Алогије, као случајеви у којима се руглу извргава недостатак памети – „[g]lupost, nesposobnost elementarnog pravilnog запаžanja, povezivanja узрока i последице” (1984: 95). Ови недостаци морају бити разобличени да би били смешни.
- 12) Лаж, која мора, да би била комична, да „bude sitna i da ne izaziva трагичне последице” и „mora бити разобличена “ (1984: 102).
- 13) Језичка средства комике. Проп устврђује да „[j]ezik nije комићан sam po sebi, već zato što одражава неке особине личности која говори, neusavrшеност njegovog мишљенја. Већ смо показали како се алогија испољавља у начинима изражавања” (1984: 105). И код ове тврдње нејасно је да ли је вербална комика само врста комичног

средства, подврста комике лика или услов/средство остваривања комике лика. Проп издваја следећа језичка средства комике: каламбуре, парадоксе, иронију, професионални и сталешки жаргон (упућујемо на то да је претходно издвојено, као посебно комично средство, исмевање професија), језичке погрешке и комична имена.

14) Након свега реченог, Проп у посебну категорију смешта комичне карактере, истичући да је *основни поступак за грађење комичног карактера преувеличавање* (1984: 120). Проп примећује да комични карактери могу бити негативни и позитивни („комични оптимисти”, нпр. лик Фалстафа код Шекспира), при чему смех везан за ове потоње није у пуној мери подсмешљив него и весео, уз обавезан услов да и такав позитиван јунак садржи у себи нешто од „ситно негативног” (1984: 125–128).

15) Прерушавање личности. У ову категорију спадају поступци *qui pro quo*, тачније поступци „jedan u ulozi drugog” и, шире, један уместо другог (1984: 132–133). Оба поступка Проп повезује са Кантовом дефиницијом смеха<sup>548</sup>, и лаконски подводи под синтагму „много буке ни око чега”.

6. *Закључак*. Упркос несумњивом утицају који је Пропова студија извршила на истраживаче из области науке о књижевности у последњим деценијама 20. века, њене амбиције остају управо на нивоу садржаја задатог насловом: у питању су разнолика разматрања из области студија хумора, али сама студија нема систематичан карактер. Проп није доказао тврдњу да област комичног/смешног јесте јединствена област, нити је доследан у методском смислу – његово проучавање почиње дедукцијом, расплињава се у индуктивним проучавањима, али не садржи синтезу која би потврдила почетне (дедуктивно изведене) тврдње. Таксономија средстава комике коју Проп изводи умногоме је утемељена у проучавањима књижевности његових претходника, и у том смислу она свакако поседује извесне вредности. Међутим, као што се видело, теоријска вредност дате класификације се може довести у сумњу, што даље поставља питања о научној утемељености анализе књижевног дискурса (или неког другог типа дискурса) који почива на датој квалификацији.

---

<sup>548</sup> Уз извесне ограде: смех не мора доћи после напетог очекивања, него неочекивано; неостварено очекивање може, али не мора увек да буде комично; неостварено очекивање не доводи до озбиљних и трагичних последица (Проп 1984: 131).

## 6.2.2. ОРИГИНАЛНИ ДОПРИНОСИ СТУДИЈАМА ХУМОРНЕ КЊИЖЕВНОСТИ НОРТРОПА ФРАЈА

Књижевнотеоријски, критички и књижевноисторијски приступ тексту Нортпропа Фраја (овде дат према студији *Анатомија критике* [*Anatomy of criticism*, 1957, издање на српском језику 2007]), у науци о књижевности често обележаван као архетипска критика, нашла се у овом прегледу због проницљивих, систематично организованих, енциклопедијских увида о природи комичких текстова. Иако хумористичке наративе нећемо проучавати са позиције архетипске критике, сматрамо да је неопходно у наше анализе укључити и Фрајове опсервације о организацији комичког текста, комичким маскама, те, у у извесној мери, његова схватања дијакхроничке поетике комичког жанра. Заправо, Фрајова теза да жанрови трансцедирају у књижевној теорији и историји књижевности уобичајене ознаке за књижевне родове, врсте и жанрове, отвара нам простор да се у анализи дужих наратива хумористичког типа служимо Фрајовим опсервацијама у вези са комичким. Дакле, Фрајове постулате можемо отргнути из контекста (односно, у фрајовској терминологији, *изместити*) и тако изоловане користити у нашим читањима. Са друге стране, одлучујемо се за систематски приказ Фрајових схватања хуморног због тога што, прво, Фрајова схватања јесу део врло уређеног методолошког система, и, друго, због тога што се слажемо са ауторовом тврдњом да једини начин на који се може избећи јаловост критичког коментара јесте осећај за целину књижевности и коментарâ који га репродукују, односно, самосвест коментатора који препознаје себе у предмету који коментарише тако што га изнова ствара.

1. *Увод*. Средишњи појам Фрајевог приступа књижевности јесте *архетип*, који он схвата као „[с]имбол, обично слик[у], који се у књижевности понавља довољно често да би се препознао као елемент тоталног књижевног искуства” (2007: 435). Услов препознавања архетипа јесте уважавање осећаја „да је крај критике у структури књижевности као тоталног облика, а почетак у тексту који проучава” (2007: 410). Управо је то тачка преко које Фрај разрешава диспаратност и партикуларизованост приступа *митског, историјског, средњовековног критичара, критичара естетичке форме и критичара текста и текстуре* (Фрај 2007: 409) и разлог због којег методолози у оквиру науке о књижевности имају проблем са одлучивањем о томе да ли је Фрај *структуралиста, близак јунговској психоанализи, романтичарском критичком приступу, аристотеловац, класициста, хегеловац, ничеанац, позитивиста, левичар*

(Раичевић 2007: 447)<sup>549</sup>. Књижевност се препознаје преко модела књижевности који егзистирају у одређеном историјском тренутку, и „један од задатака критике је да поново открије функцију уметничког дела, наравно не првобитну функцију, што не би долазило у обзир, већ поновно креирање функције у новом контексту” (Фрај 2007: 414). Овај, суштински антифеноменолошки, став, у којем се Фрај (2007: 414) позива на С. Кјеркегора и његову идеју о понављању (*Gjentagelsen* (*Понављање*), 1843) као креирању новог, пред критику – историјску, етичку, реторичку и архетипску – поставља суштински, метаметодолошки, задатак: понављање текста, и књижевне историје, мора бити и откривање себе, односно препознавање културе као производа са савременом важношћу, и то у име њене револуционарне ефикасности. „Овај револуционарни начин гледања на културу је исто толико стар колико и Платон: одабрана традиција је увек нека врста расправе о песницима у *Држави*. Чим од културе направимо дефинитивну слику неког будућег и можда достигнуг друштва, почињемо одабирање и чишћење неке традиције [...]” (Фрај 2007: 416). Ако је научни коментар књижевног текста његова алегоризација (која претпоставља да објашњење јесте оно што текст значи), и ако текст функционише као центрипетална сила која може око себе окупити бесконачан број коментара, онда је једини начин да се прекине ланац алегоризације враћање функцији текста, уз свест о идеалном друштву ка којем је читање текста управљено (етички моменат) и истовремену свест о томе да било који

---

<sup>549</sup> „У неком замишљеном систематском прегледу теоријских погледа на књижевност 20. Века, дело канадског учењака, књижевног теоретичара енциклопедијског формата Нортропа Фраја [...] било би можда најтеже класификовати. Утолико пре што се и досадашњи покушаји да се Фрајево дело припоји неким општијим струјама, или чак критичким школама које заговарају различите приступе књижевним делима, чине неадекватнима или у најбољем случају таквима да важе само за поједине његове аспекте или у смислу који не би био више него услован. Тако се и спекулације о Фрајевом структурализму, о његовој блискости јунговској струји психоаналитичке критике, па чак и о својеврсном ’романтизму’ његовог критичког метода, указују као спорне и оповргљиве, ако се овој великој и сложеној критичкој ’конструкцији’ приступи из другачије перспективе. Када на пример неки аутор у први план истакне Фрајев критички ’романтизам’, због акцента на ирационалном и несвесном у процесима књижевне изградње, као и због фаворизовања књижевности као израза ’визионарских и утопијских вредности’, онда у најмању руку као некохерентно звучи истицање оног другог Фраја: аристотеловца, класицисте, који у књижевности препознаје моделе и конвенције, као нужне предуслове не само књижевних вредности већ и књижевне оригиналности. Нортроп Фрај могао би се назвати и хегеловцем, због своје дијалектике и тежње ка систему, ничеанцем, због циркуларног схватања књижевне историје, позитивистом, због вере у прогресивно кретање онога што он назива ’либералним образовањем’, али и културом, цивилизацијом, чији је обликујући принцип и сама књижевна критика. Фрај би се могао назвати и левичарем, због својих опаски о предрасудама којима су критичари изложени у класно структурираном друштву (због чега се, по његовом мишљењу, треба дистанцирати од синхроног – за њега класног приступа), али и због оног етичког аспекта који нужно прати свако бављење књижевним делима као производима имагинације, а које се манифестује у ослобађању човековог духа и у његовом издизању из ропства историје, које опет води, ни мање ни више, ’оплемењивању друштва’ чији је он део.” (Раичевић 2007: 447).

друштвено-културни систем може постојати само ако прихвати полуистине.<sup>550</sup> Архетипска критика има средишњи значај у премошћавању овог изразито етичког става, односно прављењу баланса између етичког и реторичког, те историјског приступа тексту, односно између функције књижевног текста у датом контексту и митоса као *структурног, организујућег принципа књижевне форме* (Фрај 2007: 410). Овде можемо тражити тачку пресека Хегеловог схватања дијалектичког тока историјског времена и Ничеовог схватања цикличног протока времена, оба присутна у Фрајевој архетипској критици: митос је преджанровски образац који се понавља према извесним законитостима у историјском низу; препознавање понављања и варирања тих образаца имагинације подразумева извесни раст или ослобађање од ропства историје у правцу бескласног друштва: „Ниједна расправа о лепом не може се ограничити на формалне односе неког изолованог уметничког дела; она такође мора размотрити учешће овог уметничког дела у визији циља друштвеног напора, идеји о потпуној и бескласној цивилизацији” (Фрај 2007: 417).<sup>551</sup>

Архетип се у књижевности отелотворује у *митосу*, који се може схватити у горе наведеном смислу, као структурно-организујући принцип књижевне форме у једној од својих пет *фаза* или „контекста у којима се прича и значење књижевног дела могу разматрати и класификовати” (Фрај 2007: 438)<sup>552</sup>, или као „[j]едан од четири архетипска начина приповедања разврстаних на комички, романтички, трагички и иронијски” (Фрај 2007: 437). Ова наизглед радикално различита значења митоса заправо откривају елеганцију Фрајовог система: књижевно дело се посматра и као простор

---

<sup>550</sup> „Какво год да је наше мишљење о дијалектичком материјализму као о филозофији, свакако је тачно да се – када се понашају или се претварају да се понашају као материјална тела – људи понашају дијалектички. Ако Енглеска зарати са Француском, у Енглеској се игноришу све енглеске слабости и све француске врлине [...] У рату, физичкој или идолатријској замени за праву дијалектику духа, човек живи уз помоћ полуистина. Исти принцип важи за вербалне или миметичке ратове који се састоје од 'становишта', што су обично духови неке врсте друштвеног сукоба.” (Фрај 2007: 416–417).

<sup>551</sup> „Етичка сврха либералног образовања је да ослобађа, што једино може да значи да неко постаје способан да друштво сматра слободним, бескласним и урбаним. Ниједно такво друштво не постоји, што је један од разлога због којих се хуманистичко образовање мора добро позабавити делима имагинације. Имагинативни елеменат у уметничким делима, опет, издиже их из ропства историје. *Све што израња из свеукупног искуства критике да би обликовало део либералног искуства, постаје, на основу те чињенице, део ослобођене и хумане заједнице културе, без обзира на то на шта се првобитно односило. Тако, либерално образовање ослобађа и сама дела културе као и дух што га она образују.* Распадање од којег је људска уметност сачињена увек ће остати у тој уметности, али имагинативни квалитет уметности чува га у том распадању као тело неког свеца.” (Фрај 2007: 417, *подвукла О. М.*)

<sup>552</sup> Ови контексти, и, сходно томе, типови митоса, јесу дословна, описна, формална, архетипска и анагогијска прича. Митос је „[п]рича књижевног дела, која се сматра граматиком или поретком речи (дословна прича), заплет или 'расправа' (описна прича), секундарна имитација радње (формална прича), имитација генеричке и повратне радње или ритуала (архетипска прича), или имитација свеукупне замисливе акције неког свемоћног бога или људског друштва (анагогијска прича).” (Фрај 2007:437). Притом, термин „анагогијски” се код Фраја односи и на „књижевност као на свеукупни поредак речи” (2007: 435).

потенцијалности, простор реализације у датом контексту (хегелијанска верзија времена), *текст*, и као потенцијалност која доживљава своје тренутне реализације и бива препозната на основу понављајућих матрица у оквиру целине књижевности (ничеанска верзија времена). Митос као појединачна реализација књижевног дела у датом контексту предмет је етичке критике (теорије симбола)<sup>553</sup>. Као архетипски образац приповедања, митос је предмет историјске критике, тј. теорије модуса. Дакле, као тип приказивања предмета – трагички, комички, иронички и романтички – митос је у корелацији са *модусом*, тј. препознатљивим, понављајућим и варирајућим типовима *деловања јунака* у књижевном тексту. Кроз укрштања митоса и модуса могу се пратити фазе у којима се текст остварује, тј. препознаје; ови обрасци имају тенденцију да следе један другог у историјском низу. Укрштање етичке и историјске критике, тј. са њима повезани проблеми митоса и модуса, предмет су архетипске критике, односно теорије митова.<sup>554</sup>

Фрај дефинише модус као „конвенционалн[у] моћ деловања која се претпоставља у вези са главним карактерима фикционалне књижевности, или одговарајући став песника према публици у тематској књижевности” (тј. метафикционалној књижевности) (2007: 437). Овде аутор полази од Аристотелове поделе песништва према предмету, али преокреће његов став у вези са радњом као окосницом песничког текста јер је при ставу да радње нема без субјекта који ту радњу обавља („У књижевним фикцијама заплет је кад неко нешто ради” – 2007: 43). У складу са тим фикционална књижевност се може класификовати на основу моћи јунака да делује у пет модуса – кроз митски, романтички, високомиметички, нискомиметички и иронички модус. *Митски модус* подразумева јунака који је супериоран *по врсти* у односу на људе и своје окружење, такав јунак је божанско биће; овај модус је заправо изван категорије књижевности, иако може имати важно место у истој. *Модус романсе* подразумева јунака који је супериоран *по степену* у односу на друге људе и своје окружење, при чему је то окружење за нас неприродно (легенда, народна прича). *Високомиметички модус* се везује за јунаке који су супериорни у *степену* у односу на људе, али не и у односу на природну средину (епика, трагедија). *Нискомиметички модус* је повезан са оним књижевним текстовима у којима су приказани јунаци који су

---

<sup>553</sup> Овде симбол добија следеће реализације: у дословној и описној фази симбол је мотив и знак, у формалној фази реализује се као слика, у митској фази је архетип, а у анагогијској фази симбол је монада.

<sup>554</sup> У том смислу архетипска критика би требало да ублажи ограничења метода приступа тексту, те јој Фрај даје централно место (2007: 410–411).

једнаки нама и нису супериорни у односу на своје окружење (комедија, књижевни текстови који приказују свет близак реалном), а *иронички модус* укључује јунаке који су инфериорни у односу на нас.

Митоси образују парове супротности: комички модус је супротстављен трагичком, а иронијски романи. Митоси који нису међусобно супротстављени делимично се преклапају у некој од шест фаза или ступњева свог развоја. Тако се комички модус „на једном полу неприметно стапа са сатиром, а на другом са романсом; романа може бити комична или трагична; трагедија се протеже од високе романсе до горког, ироничног реализма.” (Фрај 2007: 193). Сваки од три ступња митоса је паралелан са трима фазама сваког од два митоса са којим је у корелацији. Тако Фрај препознаје следеће фазе комедије: две ироничке фазе комедије, затим тзв. уобичајену фазу комедије (о којој ће бити највише речи у даљем тексту), те три фазе у којима прототипични аспекти комедије слабе и комедија се приближава својој симболичкој смрти, тј. митовима који су „психолошки блиско повезани са повратком у материцу” (Фрај 2007: 221). Ове фазе одређене су степеном присуства и утицаја који хуморно друштво има на свет комичке приче.

2. *Комедија: јунаци и сиже*. Комедија није ограничена на драмске жанрове, али своја схватања комедије Фрај заснива на драмској комедији због тога што сматра да је она показала изразиту постојаност у погледу структурних принципа и типских ликова (2007: 193). Основни митос или праприча комедије односи се на тему друштвене интеграције, с тим што структура комедије варира с обзиром на модус у којем се прича остварује. Ипак, архетип комичког митоса је увек аполонијска прича о прихватању јунака у друштво богова (на овај начин Фрај описује комичку причу у митском модусу, будући да је овде реч о јунаку који је по врсти различит у односу на људе и њихово окружење).<sup>555</sup> Модус романтичке комедије (остварен у, на пример, пасторали) подразумева приказивање јунака који је по степену виши од људи и своје околине, и који живи у идилично приказаној природи или на граници између града и села и, сходно томе, укључује тему бекства из друштва и припадност природи<sup>556</sup> (нпр.

---

<sup>555</sup> Ова прича се различито остварује, те се може препознати и као прича о искушењима бога/боголиког бића и његовог коначног прихватања (мит о Хераклу и дванаест задатака које мора да изврши, након чега постаје бесмртан, у том смислу представља митску комедију) и као прича са темом спасења (и васкрснућа), у хришћанској књижевности.

<sup>556</sup> Из тог разлога Фрај прави паралелу између романтичке комедије и елгије, тј. романтичког модуса трагедије: „Већи део свог живота јунак проводи са животињама, или барем са животињама које су непоправљиво романтичке – као што су коњи, пси и соколови, а типично окружење у романима је шума. Смрт јунака или његово издвајање имају тако ефекат духа који долази из природе, а расположење које се



вестерн). Високомиметичка и нискомиметичка комедија подразумевају причу о јунаку (високомиметичког и нискомиметичког модуса) који превладава препреке да би на крају тријумфовао (стара, односно нова атичка комедија). Ироничка комедија је комички митос на граници, будући да у њему нема потпуне друштвене интеграције, већ је јунак са маском *фармакоса* (тј. функцијом жртве у име новог поретка) изгнан из идеалног друштва које тријумфује на крају.

Високомиметички и нискомиметички модус комедије, онакав какав срећемо код Аристофана и, још више, у новој грчкој и у римској комедији, постала је основ или архетипска формула комичког приказивања уопште. Будући да је везана за друштвену интеграцију, односно, кретање од једног, на неки начин исквареног, друштва, ка другом, идеалном друштву (односно, друштву које адресат кроз читав ток приче препознаје као пожељан), и, сходно томе, ка аполонијском, срећном завршетку, комедију Фрај везује за *мит пролећа* – препознајући у њој, дакле, ритуалне слике рађања и обнове природе. Веза са митском свешћу у драмској комедији је видљива у томе што појаву новог друштва најчешће прати или наговештава<sup>557</sup> сцена забаве или празничног ритуала на крају текста – у највећем броју случаја преко мотива склапање брака. Митос или заплет типичне комедије подразумева стога *агон* између старог, статичног друштва – друштва које мора умрети и које је у стању неке врсте ритуалног ропства – и потенцијално новог, младог друштва чији представник мора превладати препреке постављене од стране старог друштва и тријумфовати на крају. Дакле, заплет трагедије представља постављање препрека јунаковој жељи, а комичко разрешење је садржано у његовом превладавању препрека (Фрај 2007: 194).

Препреке обично поставља јунак који је у приказаном свету приче ауторитет – родитељ, пре свега отац, а затим сурогат оца, „неко ко је део очевих веза са естаблираним друштвом; то јест, супарник са мање младости и више новца” (2007: 196). Јунаке са овом функцијом у комедији Фрај обележава као узурпаторе или варалице, *алазоне*; услов њихове комичности је тај да не буду схваћени као зли, већ као *апсурдни*. Ова дистинкција је важна због тога што за собом повлачи реакцију публике, односно, одређује разлику између комедије и трагедије. Јунак који је апсурдан мора бити предмет друштвене осуде, јер се конфликт чији је он узрок схвата као непријатељство према пожељном и нормалном поретку ствари. Са друге стране, понашање карактера

---

тима изазива најбоље би било назвати елегичним. Елегично представља хероизам ненарушен иронијом.” (Фрај 2007: 47).

<sup>557</sup> Јер се разрешење комедије обично дешава с друге стране, у простору и времену после приказане радње.

које се схвата као рђаво захтева моралну осуду и узрокује конфликт заснован на мржњи; такав јунак припада трагедији. Апсурдност *алазона* Фрај схвата у вези са старогрчким значењем појма *хумор*, односно у оном значењу у којем тај појам интерпретира енглески драматург Бен Џонсон (Johnson) у драми *Every man out of his humour* (1599)<sup>558</sup>: *алазон* се налази у стању ритуалног ропства јер је опседнут својим хиром или „хумором”; он не може чинити ништа друго сем да понавља своју опсесију јер је то његова функција у комедији. Ритуалност хумора овде се односи на итеративни моменат: *алазон* мора да понавља свој хумор, због чега је његово понашање предвидиво и стога и може бити предмет комичког разрешења.

Принцип „хумора” је принцип по којем је правилно понављање, књижевна имитација ритуалног ропства, смешно. У трагедији – *Цар Едип* је школски пример – понављање логички води до пропасти. *Претерано понављање, или такво које никуда не води, припада комедији, јер је смех делом рефлекс, и може се попут других рефлекса условљавати једноставним обрасцем који се понавља.* (Фрај 2007: 200, подвукла О. М.).

Хумор, тј. *алазонова* опсесија, има сужејну функцију јер се радња развија у правцу кршења ирационалних закона који су од узурпатора постављени. Стога је од важности да такав јунак у причи има истакнуту друштвену улогу – он мора бити у позицији да већи део друштва принуди да прихвати његову опсесију.<sup>559</sup> С тим у вези се и друштвена функција комедије може схватити као субверзивна (Фрај 2007: 195).<sup>560</sup> У наглашавању важности критиковања неког друштвеног феномена у комедији, односно у његовом разобличавању, треба тражити и разлоге због којих комичка „форма” (радња, сиже) фиксира *алазоне*, а не јунаке који су носиоци пожељних друштвених

---

<sup>558</sup> „У својој драми *Every man out of his humour* (1599), Џонсон објашњава да се систем хумора који управља телом може метафором применити на опште расположење, тако да особен квалитет може толико да освоји особу да је натера да делује на један одређени начин. Џонсонови ликови обично представљају један хумор и, будући неуравнотежени, у основи су карикатуре. Џонсон је разликовао две врсте хумора: један је прави хумор, када особа бива опседнута неком посебном особином, када овлада њеним телом и душом; други је усвојени хумор, или маниризма, када се човек труди да изгледа јединствено, тако утичући и на одређену моду у погледу одевања, говора и друштвених навика.” (Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. “comedy of humours.” *Encyclopedia Britannica*, 14. 9. 2022. <https://www.britannica.com/art/comedy-of-humours>.) [„In his play *Every Man Out of His Humour* (1599), Jonson explains that the system of humours governing the body may by metaphor be applied to the general disposition, so that a peculiar quality may so possess a person as to make him or her act in one way. Jonson’s characters usually represent one humour and, thus unbalanced, are basically caricatures. Jonson distinguished two kinds of humour: one was true humour, in which one peculiar quality actually possessed a man, body and soul; the other was an adopted humour, or mannerism, in which a man went out of his way to appear singular by affecting certain fashions of clothing, speech, and social habits.”].

<sup>559</sup> Фрај прави поређење између кретања радње комедије (између пола који се односи на хир *алазона* и пола чији су представници будућег и пожељног друштва) и процеса суђења, у оквиру којег се од стране оптужбе и одбране излажу две верзије исте ситуације, при чему је једна стварна, а друга илузорна или исконструисана (2007: 197).

<sup>560</sup> „Тако комедиограф по правилу пише за младе људе у публици, док су старији чланови скоро свих друштава склони да у њој препознају субверзивне елементе. То је свакако један елемент друштвеног прогона драме, који није својствен само пуританцима или чак хришћанима, будући да је Теренције у паганском Риму наилазио на мање-више исту врсту осуде као и Бен Џонсон [...]” (Фрај 2007: 195).

особина. Ово је и један од разлога због којих су негативни јунаци у комедији разрађенији, а позитивни јунаци равни, тј. површно изграђени. Додатни је разлог тај што је друга група јунака везана за идеале који су у причи ретко дефинисани – њихов живот, или отелотворење у складу са моралном слободарском парадигмом којој теже, почиње на крају приче, и, још чешће, у виртуелној причи која долази након завршетка текста.

Сиже комедије се, дакле, креће платоновски од *пистиса* ка *гносису*, од илузије ка истини/реалном, од стања ритуалног ропства друштва, односно друштва који носи атрибуте старог и статичног, ка друштву са атрибутима младости, динамичног, слободарског и слободног (Фрај 2007: 202). *Алазон* обично постаје члан новог друштва јер је тенденција комедије пре да искључи него да изгна – Фрај за комедију везује принцип преобраћања и милости (Фрај 2007: 196–197). У складу са тим, комедија најчешће има срећан завршетак, којем претходи моменат *анагнорисис*-а: препознавања сопствене заблуде од стране *алазона*, уз евентуално друге типове препознавања (препознавање јунака, откривање њиховог порекла и/или друштвеног положаја и сл.). Поред тога, услов да публика препозна крај драме као хепаиенд јесте тај да се текст препозна, у коначном, као афирмација друштвених норми које функционишу изван самог текста: тек тада публика може пронаћи задовољство, и то у сопственом моралном суду, и спремно закључити да је „тако морало бити”. У великом броју случајева прича фиксирана текстом само је део митоса комедије – комедија заправо има троделну форму: стању ритуалног ропства претходило је неко виртуелно „златно доба” (које је постојало пре него што је прича приказана драмом започела), чиме се деловање хумора у комедији потврђује као узурпаторско. Троделна форма комедије могућа је само уз учешће публике: читалац/гледалац разуме наличје хуморног друштва или идеално стање ствари; у складу са тим може разумети и правац кретања радње.

Као што смо делимично назначили у претходном делу текста, Фрај комичке маске одређује према функцији коју имају у развоју радње. Овај став Фрај (2007: 204) даље експлицира: карактеризација зависи од функције; функција зависи од структуре комедије; структура зависи од категорије комедије. Примећујемо да овај став није у складу са ауторовом тврдњом да јунак има превагу у односу на радњу, али да јесте у сагласности са системом који он изводи у оквиру своје теорије архетипа у књижевности. У случају комедије, из горњег става може се извести закључак да, ако структура комедије захтева комичко расположење и разрешење, онда функције коју комички јунаци могу имати у драми одређује њихову карактеризацију која се налази

између типа и карактера (Фрај 2007: 204). Ослањајући се превасходно на *Tractatus Coislinianus*, а затим и на Аристотелову *Поетику*, Фрај изводи четири основна типа комичких функција и са њима повезане маске комичких јунака:

1. *Alazon*, варалица или узурпатор, јунак који нарушава нормалан или пожељан поредак стварности. Функцију *алазона* у комедији обично носи маска *senex iratus* (маска строгог оца), *miles gloriosus* (маска хвалисавог војника), педанта (нпр. научника који се у ренесансној драми бави окултизмом, ученог чудака, опседнутог филозофа, или, у случају женског педанта, то може бити лик смешне прециозе, као код Молијера), кицоша, будале.

2. *Eiron*, онај који самог себе осуђује. Ова маска је супротстављена *алазону*, и може бити или неутралан јунак (нпр. женска јунакиња која се покорава *алазоновој* вољи) или активан јунак који смишља како се *алазона* хир може разобличити и како се *алазон* може победити (нпр. маска *dolosus servus* – маска препреденог роба, маска слуге-сплеткароша или интриганта, лик детектива-аматера, јунак моралитета у елизабетанској драми, као и *јунак-порок*, лик који дела из чисте љубави према пакости и који покреће комичку радњу, попут Пука у Шекспировој комедији Сан летње ноћи). Фрај за маску *еирона* каже да је у питању „дух комедије” јер спроводи вољу и намеру аутора да се комичка радња разреши на начин који се схвата као хепиенд.

3. *Бомолодхои*, лакрдијаш. Улога јунака са овом маском јесте да „повећ[а] утисак светковине, уместо да допринесе заплету” (2007: 208) (тип паразита, куvara, „лудог домаћина” у Шекспировој комедији *Веселе жене виндзорске*).

4. *Агроикос*, простак или сељак. Улога јунака са маском агроикоса јесте да поквари опште весело расположење, да поквари славље или празничну светковину. Овој групи се може прикључити и тип резонера, онда када се комедија приближава ироничкој (2007: 210). О ироничкој фази комедије биће више речи у наредном поглављу.

3. *Структура комедије*. Фрај позиционира комедију између ироније (и сатире) и романсе, при чему за централне или прототипичне случајеве комичког модуса узима стару, а нарочито нову грчку комедију, као и комедију старог Рима и ренесансе. У основи тог типа комедије налази се еротска интрига остварена преко теме љубави са препрекама, а тријумф љубавног пара на крају сигнал је и за формирање новог друштва комедије. Тема друштвене интеграције стога овде има превагу над темом ероса, што комедију чини митосом чврсто повезаним са моралном проблематиком. То, међутим, неће увек бити случај, јер се морална поука све више потискује како се комедија

приближава полу ироније – и обрнуто, избиће у предњи план онда када се приближава романси.

Иронички модус одликује потпуно уклањање моралистичког песничког става из текста и, сходно томе, неутрална и објективна позиција у приказивању приче. Везу са иронијом Фрај овде успоставља преко Аристотела, који у *Никомаховој етици* под појмом *еирон* подразумева човека који себе потцењује. Сходно томе, иронија је „техника којом се неко претвара да је мање од оног што јесте, што је у књижевности начин да се каже што мање а саопшти што више, језички образац који одступа од директног исказа или очигледног значења” (2007: 52). Иронички модус подразумева неки облик изолације јунака (било да је он издвојен од друштва или није узрочник онога што му се дешава). У комичкој иронији можемо говорити о изолацији главних јунака и радња се често доводи до руба трагичког, у корист *алазона*, да би затим била преусмерена у правцу срећног краја, често поступком блиском поступку *deus ex machina* (као, на пример, у Молијеровом *Тартифу или варалици*).<sup>561</sup> Овакав завршетак делује намерно исфорсирано и публика мора стећи утисак да је трагичан завршетак био неумитан, пре него што је дошло до наглог преокрета. Због блискости модуса ироније са нискомиметичким и реалним, таква победа праведног друштва често укључује изгон фармакоса, те теме жртвовања, кажњавања и освете.<sup>562</sup> Највиша ироничка фаза комедија била би она у којој хуморно друштво тријумфује или остаје непоражено, а пример за то могла би бити Стеријина комедија *Родољупци*.<sup>563</sup> Ова комедија је, међутим, још више блиска другој ироничкој фази комедије, када главни јунак једноставно напушта хуморно друштво или бежи од њега, јер претходно не успева да друштво преобрази. У оквиру ове фазе можемо издвојити и посебан случај тзв. донкихотовских комедија, када главни јунак, чудак или ментално поремећена особа, не успева да до краја наметне илузију око које је првобитно створио хуморно друштво.

На супротном полу од ове фазе, према романтичком модусу, налазе се комедије у којима хуморно друштво доживљава пораз, а тон таквих драма је изразито

---

<sup>561</sup> Стога део комичког текста који претходи његовом расплету и завршетку, тачки ритуалне смрти, „тон изненада постаје озбиљан, сентименталан или се чак предосећа могућа катастрофа” (Фрај 2007: 213).

<sup>562</sup> „У ироничкој комедији почињемо да схватамо да уметност има такође и доњу границу, и то у стварном животу. То је стање дивљаштва, свет у којем се комедија састоји од доношења бола невиним жртвама а трагедија од подношења патње. Ироничка комедија доводи нас до протагониста жртвених ритуала и ноћних мора, људских симбола у којима су концентрисани наши страхови и мржње. [...] Али елементарна игра јесте она граница која раздваја уметност од дивљаштва, а глумљење људске жртве је, чини се, значајна тема ироничке комедије. Чак и у самом смеху, као веома важна изгледа нека врста избављења од непријатног, чак ужасног.” (2007: 58–59).

<sup>563</sup> Фрај напомиње да је иронији својствен недостатак експлицитног моралистичког става, те да наивни ироничар скреће пажњу на то да је ироничан, место да ту привилегију препусти читаоцу (2007: 52–53).

моралистички и стога понекад мелодраматичан и без хумора. Донкихотска фаза комедије има свој еквивалент у романтичкој драми у којој се агон остварује између два друштва, два друштвена плана или чак два света, при чему један носи позитивне вредности и стога је и донекле идеализован. Такав је случај са Платоновом *Државом*, као и са Шекспировим романтичним комедијама, у којима је нагласак на празничном моменту у вези са природом.<sup>564</sup> У односу на наредну, пету фазу комедије, свет приказан у комедијама четврте фазе је више утопијски, што значи да је тријумф идеализованог света натурализован, и то преко митских и фолклорних представа.<sup>565</sup> Пета фаза комедије је, сходно томе, везана за аркадијски свет („мање празничан а више мислећи”), односно, таква комедија обилује моралистичким тоновима и приказима озбиљних и трагичних догађаја, којима се радикално поларизују два света или две перспективе (односно, радња креће „од нижег света збрканости до вишег уређеног света” – 2007: 219). Циљ је подстаћи публику да промени перспективу и донесе морални суд, те да се притом осећа као да је „издигнут[а] изнад радње”, односно да радњу сагледава „из позиције вишег и боље уређеног света” (2007: 219–220). Проблеми постављени драмом изгледају сами по себи разумљиви, па Фрај оправдано оправдано каже да драме попут Шекспирове *Зимске бајке* искривљују стварност да би нас увеле „у свет детињасте невиности, који је увек имао више смисла од реалног” (2007: 219). За разлику од ироничке фазе комедије која је везана за реални свет, у овој фази идеални свет постављен драмом губи свако обележје жељеног света; приказани свет је заправо део вечног, апокалиптичког или апстрактног митског света изнад њега (Фрај 2007: 220). Интеграција *алазона* у такав свет (или његово одбацивање и протеривање) не врши се посредством моралних друштвених сила, већ посредством религиозних аксиома – као у Дантеовој *Божанственој комедији*. Само корак даље и налазимо се у фази *смрти* комичког друштва: као у текстовима у којима је комичко ограничено на мале друштвене јединице или, чешће, индивидуе. „Тајна и скровита места, шуме на месечини, усамљене пољане и срећна острва постају уочљивији, као и *penseroso* [задубљено у мисли, меланхолично – прим. О. М.] расположење романсе, љубав према окултном и чудесном, осећај појединачне одвојености из рутинског постојања.” (2007:

---

<sup>564</sup> Ову групу Шекспирових комедија Фрај (2007: 217–219) означава синтагмом „драма зеленог света”, везујући је за средњовековну традицију ритуалних представа о годишњим добима. Синтагма „зелени свет” односи се на симболику победе лета над зимом, а у драми се често остварује преко женске фигуре, која се може довести у везу са митом о Прозерпини.

<sup>565</sup> „Тако шекспировска комедија показује, јасно као и било који од наших митоса, архетипску функцију књижевности у визуелизацији света жеље, не као бекства од 'стварности' већ као истинског облика света који људски живот покушава да подражава.” (Фрај 2007: 219).

221). Хронотоп овог типа комичког текста у нама производи, ако му се некритички предамо, „дивну језу *frisson*” (2007: 221), али такав хронотоп није у вези са трагичким модусом јер комички јунак који се за њега везује није део свеопштег поретка. „Ово је свет прича о духовима, свет трилера и готских романа и, на једном истанчанијем нивоу, оне врсте имагинативног повлачења које је осликано у Уисмансовом роману *Насупрот*.

### 6.2.3. ПОЕТИКА НАРОДНОГ СМЕХА: МИХАИЛ БАХТИН

Коперникански заокрет у промишљању поетике хумористичких књижевних форми несумњиво је донела књига *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* (1978; ориг. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, 1965)<sup>566</sup> Михаила Бахтина. Овај заокрет долази од померања Бахтиновог истраживачког тежишта са официјелне, „високе” на народну смеховну културу, односно препознавања суштински различитих уметничких и идеолошких образаца који су у њиховим основама, те као резултат ауторовог ширег истраживачког програма, са појмом језичке полифоније у центру. Народна смеховна култура коју Бахтин проучава у поменутој монографији односи се на обредно-представљачке форме средњег века и ренесансе у, преваходно, романским културама (карневале и друге јавне светковине световног и полусветовног типа), књижевна смеховна дела различитих врста (усмена и писана, на латинском језику и вернакуларима), различите форме и жанрове уличног говора (клетве, псовке, проклињања, народне блазоне) (Бахтин 1978: 10), те уметничка дела из домена „више”, „уметничке” књижевности, која су настала на основама претходних форми и жанрова, са Раблеом као њиховим најзнаменитијим представником. Сви ови облици имају своју основицу у карневалу, као „*ukupnosti svih raznolikih svečanosti karnevalskog tipa*”, тј. синкретичној представљачкој форми обредног карактера (Bahtin 2000: 116). Народну смеховну културу датог периода Бахтин посматра двојачко: 1. као целовиту, иако разноврсну, где целовитост долази од јединственог митског погледа на свет који се налази у њиховој основи; 2. као амбивалентну, јер је она истовремено субверзивна према хегемонијским дискурсима и официјелном поретку, али и одржава *status quo* тог поретка. За наше је истраживање Бахтиново дело значајно у књижевнотеоријском и

---

<sup>566</sup> У питању је докторска дисертација коју је аутор одбранио 1946. године.

књижевноисторијском погледу, јер показује потребу за продубљивањем и усложњавањем перспектива сагледавања хумора у књижевним наративима, тј. неопходност да се хумор сагледа у вези са историјски релевантним обрасцима који су одредили и њихову функцију и начин манифестовања. Бахтин не расправља посебно о природи хуморног феномена, али расправља о друштвеним функцијама смеха у горе наведеним формама. Будући историјски постојане и са моћи трансформације, ове форме и са њима скопчане смеховне функције могу се препознати, у модернизованом виду (в. Bahtin 1978: 19–20, 26), у европској књижевности и после ренесансе. Будући постојане, оне имају потенцијал да обогате синтаксу, семантику и прагматику хуморног наративног књижевног текста, чинећи га, историјски и синхронијски вишедимензионалном, полифоничном оркестрацијом. Примарна историјска улога карневала, народне смеховне културе и њихових изданака јесте пародијска, креирање инвертоване и детронизоване слике другог као двојника, облик хибридикације као дијалогизације различитих перспектива (и њима припадајућих дискурса). Треба, међутим, задржати дистанцу према реперкусијама овако успостављене функцијске паралеле, јер карневалски тип смеха и даље подлеже принципима кооперативности. Реципијент мора прихватити карневалске интенције пошилиоца поруке како би могао да их идентификује у датом коду:

[...] једначина између карневала и хумора је ограничена. Пошто је прво ограничено у простору и времену, ово функционише као институционално уоквиривање које га легитимише и угрожава његов трансгресивни карактер. Како Еко (1984: 6) сматра, „карневал може постојати само као ауторизована трансгресија [...]; ако постоји могућност престапа, то лежи у хумору.” Заиста, хумор се може одиграти било где и у било које време и за њега није потребна дозвола. Али, када се боље погледа, чињеница је да и хумор може прећи само до одређене тачке, или у одређеним границама. (Ermiđa 2008: 141).<sup>567</sup>

У том је смислу и упитно до које мере је заиста присутан утицај обредно-представљачких карневалских облика народне културе у савременој рецепцији. Стога Бахтин (1978: 42–43) и дискутује о појави *подржављавања* и *освакодневљавања* ове културе, односно њеног улажења у појединачни, породични живот, почев од 17. века, те њеног преношења углавном као књижевне традиције: „Od druge polovine XVII veka karneval je gotovo potpuno prestao da bude neposredni izvor kamevalizacije, ustupajući

---

<sup>567</sup> „Be that as it may, the equation between carnival and humor is limited. Since the former is circumscribed in space and time, this functions as an institutional framing that legitimizes it and jeopardizes its transgressive character. As Eco (1984: 6) holds, ‘carnival can exist only as an authorized transgression [...]; if there is a possibility of transgression, it lies in humor.’ Indeed, humor can take place anywhere and at any time, and it requires no permit. But, on closer scrutiny, the fact is that humor, too, can transgress only up to a certain point, or within certain limits.”



mesto uticaju već ranije karnevalizovane književnosti; na taj način karnevalizacija postaje čisto književna tradicija.”.<sup>568</sup> С тим у вези може се поставити питање да ли је Бахтинова поларизација карневалског односа према свету у односу на официјелне облике културе сувише уопштена, јер се чини да све облике *општенародног смеха*, исказивања слободе, *утопијског става*, *устремљености према будућности*, *уметничко-еуристичке снаге* и *снаге уопштавања* присутне у књижевности он доводи у везу са празничко-карневалским начелом, под постулатом да је оно *неуништиво*. На пример, када као примере експресије датог начела у књижевности 17. и 18. века наводи комедију дел арте, Молијерове комедије везане за комедију дел арте, комични роман, травестије, поједина Свифтова остварења, Волтерове и Дидроове филозофске приче попут *Нескромних ризница* и *Жака фаталиста*, Бахтин истиче да

[u] svim tim pojavama – uz sve razlike u njihovom karakteru i pravcima – karnevalsko-groteskna forma ima slične funkcije: osvetljava slobodu tvorevina mašte, omogućuje da se sjedini raznorodno i zbliži daleko, pomaže oslobađanju od vladajućeg pogleda na svet, od svake uslovnosti, od banalnih istina, od svega običnog, poznatog, opšteprihvaćenog, omogućuje da se svet vidi na novi način, da se oseti povezanost svega postojećeg i mogućnost sasvim drugačijeg poretka u svetu (Bahtin 1978: 43).

Дати навод имплицитно као да одриче такву могућност књижевности која није на карневалској линији, односно издвојене функције књижевности изричито везује за његове карневалске основе као једини *органски* контекст у којем се може јавити. Исте импликације постоје и у вези са смехом уопште – његова *снага која ослобађа, весели и радосни тон* (Bahtin 1978: 47) као да постоје искључиво у корелацији са феноменом гротескног реализма, односно, како аутор наводи, он се, од 18. или 19. века *редукује на ниво хумора, ироније и сарказма*, губећи свој универзални карактер.<sup>569</sup> Треба напоменути да Бахтин није експлицитно дефинисао хумор и смех/смеховни принцип; јасно је, међутим, да се основна разлика може везати за приватни, тј. универзални

---

<sup>568</sup> Разлози за ту појаву су вишеструки. Пре свега, од 17. века долази до осиромашења народно-карневалског живота, што се пре свега огледа у томе да он више није присутан у општем животу народа. Уместо тога, маскарадна (и циркуска) култура, са својим зачецима у ренесансној дворској култури, апсорбује и банализује карневалске облике и симболе. То важи и за *карневаллизовану књижевност*, која замењује раније форме карневалске смеховне књижевности; карневалске форме се преносе у индиректном облику због чињенице да од друге половине 17. века људи све мање јесу непосредни учесници у карневалским играма и карневалском осећању света: карневал „gotovo potpuno gubi svoj opštenarodni karakter, njegova specifična težina u životu ljudi se znatno smanjuje, oblici mu siromaše, degenerišu se i uprošćavaju” (Bahtin 2000: 124).

<sup>569</sup> Огроман утицај карневалског погледа на свет Бахтин објашњава, у студији *Проблеми поетике Достојевског*, на следећи начин: „Sve ove karnevalske kategorije nisu apstraktne misli o jednakosti i slobodi, o povezanosti svega postojećeg, o jedinstvu protivrečnosti itd. Ne, to su konkretno-čulne, obredno-predstavljачке “misli”, doživljavane i igrane u formama samoga života, ‘misli’ koje su se stvarale i živele tokom hiljada godina u najširim narodnim masama evropskog kontinenta. Zato su one mogle imati tako ogroman uticaj na književnost u pogledu forme, u toj meri uticati na formiranje žanrova.” (Bahtin 2000: 117).

карактер једног, односно другог феномена. У том смислу може се претпоставити да аутор хумор везује за његову супериористичку варијанту, док је смеховни принцип у основи карневалско-општенородни, односно са претпоставком једнакости између смејача. На овом трагу можемо пратити и Бахтиново разумевање пародије као амбивалентног модуса обнављања кроз негацију: „Sve ima svoju parodiju, to jest svoj smešni vid, jer sve se preporuča i obnavlja kroz smrt.”; „Parodiranje je stvaranje detroniziranog dvojnika, zapravo isti ‘svet okrenut naopačke’.” (Bahtin 2000: 121).

Природа карневала и других обредно-представљачких форми произлазе из њиховог сакралног карактера, те организованости око игре и смеха („[u] karnevalu sam život igra, a igra privremeno postaje sam život” – 1978: 15). Овим се карактеристикама обухватају следећи принципи:

1. Принцип општенородности – у обредно-представљачким формама попут карневала нема поделе на извођаче и посматраче, оне који се смеју и оне који су предмет смеха (у питању је светковина као „posebno stanje sveta”, „drugi svet i drugi život” – 1978: 14, 12).

Karneval – to je predstavljanje bez rampe i bez podele na izvođače i gledaoce. U karnevalu su svi aktivni učesnici, svi sudeluju u karnevalskoj igri. Karneval niko ne posmatra, niti, strogo govoreći, neko predstavlja. U njemu se živi, živi se po njegovim zakonima, dok ti zakoni važe, to jest živi se *karnevalskim životom*. A karnevalski život jeste život koji je skrenuo iz *uobičajene kolotečine*, to je, u izvesnoj meri, „život okrenut naopačke”, „svet s druge strane” („monde a l'envers”). (Bahtin 2000: 116).

2. Принцип неофицијелности/карневалске слободе: привремено укидање вертикалних облика друштвене и државне организације, освешталих верских догми, друштвених привилегија, моралних норми и забрани, те владајућих идеолошких образаца: „Ovde – na karnevalskom trgu – vladao je poseban oblik slobodnog, familijarnog kontakta među ljudima [...] Otudjenost je privremeno nestajala. Čovek se vraćao samom sebi i osećao se kao čovek među ljudima” (Bahtin 1978: 17).<sup>570</sup> Фамилијаризација се проширује на све аспекте односа према свету, тако да „sve vrednosti, misli, pojave i stvari” које су иначе раздвојене у оквиру некарневалске хијерархијске перспективе бива сједињено

---

<sup>570</sup> „Zakoni, zabrane i ograničenja koji određuju sistem i poredak običnog, to jest nekarnevalskog života, za vreme karnevala se ukidaju; ukida se pre svega hijerarhijski poredak i svi oblici straha koji su vezani za njega, strahopoštovanje, pijetet, etikacija itd., zapravo sve ono što je uslovljeno socijalno-hijerarhijskom i svakom drugom nejednakošću ljudi (čak i nejednakošću uzrasta). Ukida se svaka distanca među ljudima i stupa na snagu posebna karnevalska kategorija – *slobodan familijarni kontakt među ljudima*. To je veoma važan momenat karnevalskog osećanja sveta. Ljudi, koji su u životu podcijeni neuklonjivim barijerama, na karnevalskom trgu stupaju u slobodan familijarni kontakt. Ova kategorija određuje i poseban karakter organizacije masovnih igara, i slobodnu karnevalsku gestikulaciju, i otvorenu karnevalsku reč.” (Bahtin 2000: 116–117).

(„карневалска мезалијанса“): „Karneval zbližava, ujedinjuje, zaručuje i sjedinjuje sveto i profano, uzvišeno i nisko, veliko i ništavno, mudro i glupo itd.” (Bahtin 2000: 117).

3. Принцип свеземаљске обнове (који има своје генетичко порекло у митским матрицама наслеђеним из преткласног друштва, а посебно у смеховним култовима као панданима озбиљних култова и са основом у ритуалном смеху), организованог око вертикалне топологије односно идеје о космичком јединству. Дати принцип објашњава амбивалентност и суштинску афирмативност карневалских форми, а његов основни облик изражавања је детронизација:

Glavna karnevalska igra jeste lakrdijaško krunisanje i kasnija detronizacija karnevalskog kralja. [...] Krunisanje-svrgavanje – to je dvojedinstveni ambivalentni obred koji izražava neminovnost i istovremeno uspostavljanje smene-obnavljanja, veselu relativnost svakog sistema i poretka, svake vlasti i svakog položaja (hijerarhijskog). U krunisanju je već sadržana ideja budućeg svrgavanja: ono je od samog početka ambivalentno. (Bahtin 2000: 118).

4. Принцип прожимања космичког, биолошког и историјског времена. Сви аспекти карневала и других обредно-представљачких форми средњег века и ренесансе уоквирени су специфичном, космичко-цикличном концепцијом времена, преко које се кризни моменат појединца и заједнице разуме у својој веселој недовршености, као моменат препорођаја, уништења старог у име новог и универзалног. Карневал је био „истински празник времена, празник nastajanja, smenjivanja i obnavljanja. On je bio protiv svakog ovekovečenja, završetka i kraja. Bio je okrenut budućnosti koja se ne završava.” (1978: 17). Из тог разлога карневал је увек окренут ка кризном моменту: „Karneval slavi samu smenu, sam proces smenjivanja, a ne ono što se zapravo smenjuje. Karneval je, da tako kažemo, funkcionalan a ne supstancialan. On ništa ne apsolutizira, on samo proglašava veselu relativnost svega.” (Bahtin 2000: 119).

5. Принцип чулно-конкретног. Идејни аспект карневала, односно прожимање космичког и биолошког времена/вечна обнова и раст, приказују се кроз материјално-телесне слике. Индивидуално тело у карневалу не постоји, већ постаје део целокупног поретка као вечито обнављајућег; тело постаје позитивно начело везано за раст, плодност, изобилје: „*Materijalno-telesno načelo* ovde se ispoljava kao *univerzalno i opštenarodno*, i upravo kao takvo stoji nasuprot svakom *raskidu s materijalno-telesnim korenima sveta, svakom izolovanju i zatvaranju u sebe*, svakoj apstraktnoj idejnosti, *svim pretenzijama na značaj odvojeno i nezavisno od zemlje i tela.*” (1978: 27).

6. Принцип/логика изокренутости, која прожима све облике карневалске комуникације (гест, говор, слика), а у вези са поступком карневалског свргавања.

7. Принцип слободног улично-карневалског општења, заснован на логици изокренутости и детронизацији оног што је у времену официјелне културе „горе”. У питању су различити видови деградирања, профанисања, лакрдијашких устоличавања и свргавања, непристојности, затим псовке, клетве, благослови, те пародије и травестије (1978: 18, 23–25). Овај „specifični jezik karnevalskih formi i simbola” (1978: 17) изграђиван је током хиљада година, и у том смислу представља сложен – вишеслојан и вишефункционалан систем. Треба, међутим, нагласити да језик у карневалу, иако потекао из култова, нема магијску, већ празничну функцију; порекло у култу карневалском језику пружа озбиљност, тј. дубину и универзалност, али оно што га од магијског митског језика одваја јесте амбивалентност засновану на смеховном начелу.<sup>571</sup>

8. **Гротескни реализам.** У питању је естетска форма која се може узети и као надређена за све горе наведене принципе, тј. као „estetička koncepcija stvarnosti “ (1978: 27) која одређује појединачне манифестације карневалских представљачких форми и жанрова. Главна особеност гротескног реализма је снижавање, „prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraknog na materijalno-telesni plan, na plan zemlje i tela u njihovom neraskidivom jedinstvu “ (1978: 27) преко специфичног сликовног и језичког система народне смеховне културе. Гротескни реализам води порекло од гротескне архаике, односно система представљања света (живота природе и човека) у цикличном космичком јединству, али се од тог система разликује по томе што временске координате приказаног света проширује и на друштвено-историјско време. Поред фиксирања појаве у стању њене промене, гротескна слика је увек амбивалентна, јер су у њој „data (ili naznačena) oba pola promene – i staro i novo, i ono što umire i ono što se rađa, i početak i kraj metamorfoze” (1978: 33). Губљење једног од двају полова знак је искривљивања и ломљења слике гротескног реализма у периоду после ренесансе.

9. **Принцип карневалског смеха,** који одређује и који је одређен горе наведеним принципима. Карневалски смех је обредног карактера, што у Бахтиновом тумачењу значи да је општенородан, а не индивидуална реакција на неку појединачну појаву. Даље, то значи да је карневалски смех универзалан, тј. усмерен на све и на свакога („Narod sebe ne isključuje iz celine sveta koji nastaje” – 1978: 19), те да је усмерен

---

<sup>571</sup> У средњем веку „odvijala se i kamevalizacija govornog života evropskih naroda: čitavi slojevi jezika – takozvani familijarni govor trga – bili su prožeti karnevalskim osećanjem sveta; stvarao se i ogroman fond slobodne karnevalske gestikulacije. Familijarni govor svih evropskih naroda, naročito onaj pogrdni i podsmešljivi, još je i u naše dane pun karnevalskih relikata; i savremena pogrdno-pod-smešljiva gestikulacija puna je karnevalske simbolike.” (Bahtin 2000: 123).

ка вишим сферама људског постојања. С обзиром на то да је прожет патосом препорода, у оваквом смеху нема негативног пола, иако је амбивалентног карактера: „он је весео, ликујући, и – истовремено – подругљив, исмевачки, он и negira i potvrđuje, i pokorava i preporuča” (1978: 19).

Duboko je ambivalentan i sam karnevalski smeh. Genetički je on povezan s najstarijim oblicima ritualnog smeha. Ritualni smeh je bio usmeren ka višem: psovali su i ismejivali sunce (najvišeg boga), druge bogove, najvišu zemaljsku vlast, kako bi ih naterali da se obnove. Svi oblici ritualnog smeha bili su povezani sa smrću i ponovnim rođenjem, s aktom oplodivanja, sa simbolima oplodujuće snage. Ritualni smeh je reagovao na krize u životu sunca (solsticiji), krize u životu božanstva, u životu sveta i čoveka (pogrebni smeh). U njemu se stapalo rujanje i likovanje. Ta prastara ritualna uperenost smeha ka višem (božanstvo i vlast) usloвила je privilegije smeha u antičko doba i u srednjem veku. U formi smeha dozvoljavalo se mnogo štošta nedozvoljivo u formi ozbiljnog. U srednjem veku je pod zaštitom ozakonjene slobode smeha bila moguća “parodia sacra”, то јест пародија на свете текстове и обреде. (Bahtin 2000: 120).

Управо моменат амбиваленције смеха може послужити као маркер за препознавање граница између епоха, то јест, конкретније, тренутка када се карневалске форме искривљују пролазећи кроз процес модернизације. На пример, Бахтин врло убедљиво показује да је карневалски тип гротеске у периоду предромантизма и романтизма модификован („degenerisan”) тако да она „postaje oblik za izražavanje subjektivnog odnosa prema свету” (Bahtin 1978: 46). У том смислу аутор ће Стерна означити оснивачем романтичарске гротеске, а Стернов роман *Тристрам Шенди* одредити као „svojevrsno prevođenje rableovskog i servanetsovskog odnosa prema свету на subjektivni jezik nove epohe” (Bahtin 1978: 46). Занимљив је Бахтинов опис романтичарске гротеске као камерне, у смислу да она постоји као слична карневалу, али са јасном свешћу о издвојености од њега, зато што карневалски однос према свету изводи из конкретно доживљеног у домен субјективне идеалистичке филозофске мисли (Bahtin 1978: 47). На тој линији романтичарско осећање одвојености субјекта од света у 20. веку постаје осећање о самоотуђењу и подвојености субјекта.

Као што смо претходно нагласили, Бахтинова расправа о смеху – карневалског и, по екстензији, не-карневалског, односи се на његове функције, које види као амбивалентне, истовремено рушилачке и креативне и препорађајуће. Карневалски смех снажно се позиционира према „religiozno-ckveno[m] dogmatizm[u], misti[ci] i strahopoštovanj[u]” (1978: 13), те другим облицима официјалне озбиљности, преоквиравајући их преко представа космичког и универзалног, и тако деградира, релативизује и руши. Међутим, овај је моменат истовремено и афирмативни по официјелну културу, будући да карневал не излази из сфере дијалектичких односа –

њиме се истовремено и потврђује релевантност онога што се детронизује. На то указује и чињеница да су карневали средњег века и ренесансе били везани за црквене празнике, те да су генерички везани за озбиљни култ. Међутим, за разлику од, на пример, смеха у сатири или тзв. „negativnoj i formalnoj parodiji” (1978: 18), карневалски смех никада не губи свој позитивни пол јер је саоднос између смејача и предмета смеха дијалектички, одређен представом о њиховој космичкој повезаности и цикличном обнављању света. „Za vreme karnevala igra sam život, prikazujući [...] drugu (nesputanu) formu svoga postojanja, svoj preporod i obnovu na najdubljim načelima” (1978: 14). У том смислу карневалски смех припада ширем домену „duboke i čiste, ali otvorene ozbiljnosti, uvek spremne na umiranje i obnavljanje” (1978: 137); поред карневалског смеха, овај се домен манифестује и у појединим делима свију жанрова уметничке књижевности у различитим фазама њеног развоја (еп, лирика, драма). Иако Бахтин о датој теми расправља тек на неколико страница текста<sup>572</sup>, даље интерполације, иако ограничене, у вези са његовим схватањем природе смеха/хумора су могуће. Пре свега, Бахтин природу смеха (*правог* смеха – односно, хумора у оном смислу у којем га ми узимамо у овом истраживању) разуме искључиво на фону „otvorene ozbiljnosti”, односно, у вези са оним неуметничким и уметничким формама које су утемељене управо у представама о универзалности и општенародности („Originalna otvorena ozbiljnost ne plaši se ni parodije, ni ironije, niti drugih oblika reduciranog smeha, pošto je ona svesna svoje prisutnosti u beskonačnoj celini sveta.” – 1978: 137–138). Амбивалентност функција, каква је присутна у карневалском смеху, вишеструкост перспектива, логика узајамности и изокренутости и, у том смислу, моменат игре, дијалектичко садејство различитих поларитета, главне су карактеристике таквог смеха:

Istinski smeh, ambivalentan i univerzalan, ne negira ozbiljnost, već je pročišćava i dopunjava. Pročišćava od dogmatizma, jednostranosti, okoštalosti, od fanatizma i kategoričnosti, od elemenata straha ili zastrašivanja, od didaktičnosti, od naivnosti i iluzija, od rđave jednoslojnosti i jednoznačnosti, od glupe bučnosti. Smeh ne dopušta ozbiljnosti da se okameni i odvoji od beskonačne celovitosti života. On uspostavlja tu ambivalentnu celovitost. Takve su opšte funkcije smeh u istorijskom razvrtku kulture i književnosti. (1978: 138).

Бахиново схватање принципа „озбиљног” и смеховног принципа у књижевности тако су неумитно повезани, међусобно се допуњују и коригују,

---

<sup>572</sup> „Naš rad ima u osnovi istorijsko-književni karaktere, iako je dosta blisko povezan s problemima istorijske poetike. Ali šira opšteestetička oitanja i naročito pitanje estetike smeha nećemo u njega unositi. Mi ovde otkrivamo samo jedan istorijski oblik smeha narodne kulture srednjeg veka i renesanse, i to ne u njegovom punom obimu, već u granicama analize Rableovog stvaralaštva. U tom smislu naš rad može da da samo izvestan materijal za filozofiju i estetiku smeha, ne više. [...] Sve ove naše primedbe o raznim oblicima ozbiljnosti i njihovom odnosu sa smehom, zapravo, već izlaze iz okvira ovoga rada.” (1978: 136, 138).

спречавајући свако застрањивање у једностраност перспективе тј. догматизам у погледу својих друштвених функција. „U svetskoj književnosti postoje dela u kojima se oba aspekta sveta – ozbiljan i smeovni – ujedinjuju i uzajamno utiču jedan na drugi (i to celoviti aspekti, a ne pojedinačne ozbiljne i komične slike, kao u običnoj drami novog vremena).” (1978: 138). На овом моменту почива и Бахтинов концепт полифоније, те његова генолошка проучавања европског романа. Ми ћемо се на поједине закључке Бахтинових генолошких анализа осврнути у апликативном делу овог истраживања; покушај обухватања Бахтиновог елегантно оствареног и широко постављеног истраживања романа и опсегом и предметом изашао би из домена нашег истраживања. Међутим, Бахтиново схватање карневала, те комичких маски лакрдијаша и луде као носилаца карневалског времена (в. Бахтин 1989: 277–285), неизоставни су у сваком разговору о смеховној књижевности настале на подручју европског културног простора.

### 6.2.3. МАНФРЕД ЈАН И *GARDEN-PATH* СТРУКТУРЕ: О РЕКУРЗИВНОСТИ

Когнитивнонаратолошка проучавања одвећ ретко свој интерес усмеравају на хуморне наративе. Из сиромашног опуса таквих истраживања (иначе претежно усредсређених на анализу појединачних хуморних наратива, а врло ретко на апстрактније проблеме) издвајамо одличну студију Манфреда Јана (Jahn 1999) о *garden-path* структурама (реченицама, једноставним и сложенијим причама). Ауторово основно полазиште јесу психолингвистичка и когнитивнолингвистичка истраживања оваквих структура (а пре свега *garden-path* реченица, тј. *реченица-замки* – в. Стојиљковић 2015), као и теорије когнитивног оквира, а циљ је издвајање општих когнитивних механизма и принципа који су на делу при њиховом процесуирању. Полазећи од когнитивних основа читања, Јан проширује уобичајени опсег поменутих истраживања претпостављајући континуитет наративних жанрова који се ослањају на „постављање замки” – од загонетке и вица до сложенијих прича.

Реченица-замка представља „тип реченице која проузрокује неочекиване тешкоће у процесуирању” [„a type of sentence that causes unexpected processing difficulty”] (Jahn 1999: 167) – дакле, у питању су управо оне реченице које Шона Кулсон одређује као реченице са ниским и високим степеном ограничења, односно вицеви на основу којих истраживачи прве и друге генерације когнитивиста индукују општије механизме и принципе који управљају хуморним ефектима. Реченица-замка почиње

непроблематично, наставља се сегментом који делује непроблематично, и завршава се неочекивано; како би се таква реченица исправно разумела, неопходно је поново анализирати реченицу и препознати проблематично место у њој (извор грешке): *They told the boy that the girl met the story*. (Fodor and Inoue 1994: 409, нав. према Jahn 1999: 170). Због организације нашег когнитивног апарата, прво читање дате реченице ће извесно бити погрешно читање (и не само то – свако следеће читање може бити иницијално погрешно, без обзира на то што је читалац већ упознат са „замком” – в. Jahn 1999: 190): *They told the boy | that the girl met the story* [*Рекли су момку да је девојка упознала причу*]. Међутим, када читалац препозна дисјунктор у реченици (у овом случају лексему *that*, која се може понашати као везник и као односна заменица), моћи ће да исправи своје погрешно читање реченице као индиректног говора и тада ће исту прочитати као *They told (the boy that the girl met) | the story* [*Рекли су ( момку којег је девојка упознала) | причу*]. Међутим, иако је двосмисленост често средство успешних реченица-замки, оно није и једино, и на овом месту Јанова студија демонстрира своју извршност. Пре свега, двосмислености се у свакодневном дискурсу разрешавају на основу широког, али по извесним принципима организованог контекстуалног знања. Јан претпоставља менталну организацију информација преко когнитивних оквира, али наглашава важност правила преференције (енгл. *preference rules*) Р. Џекендофа у вези са необавезним (али дозвољеним) условима који управљају употребом когнитивног оквира.

Правила преференције обично долазе у паровима, групама и опозицијама и акумулирају се у сложеним системима правила преференција у којима је свако правило одмерено и рангирано у складу са одређеним приоритетом, поузданошћу или рејтингом стабилности. Систем правила преференција је пажљиво калибрисани оперативни модел ограничене области когнитивног одлучивања. Као што Џекендоф показује детаљније, системи правила преференција могу се користити за формализовање когнитивних одлука у различитим областима, као што су визуелно и музичко груписање, прототипичне слике, судови о категоризацији, таксономије, значења речи, конвенције маркираности, хеуристика рашчлањивања и прагматичне стратегије. У ствари, Џекендоф убедљиво тврди да се „карактеристике система правила преференција налазе свуда у психолошком процесу, од ниског нивоа перцептивних механизма до проблема који су толико истакнути у нашем свесном животу да су од друштвеног и политичког значаја” (1983, 156). (Jahn 1999: 170).<sup>573</sup>

---

<sup>573</sup> „Preference rules usually coming pairs, groups, and oppositions, and accumulate in complex *preference-rule systems* in which each rule is weighted and ranked according to a specific priority, confidence, or stability rating. A preference-rule system is a carefully calibrated operational model of a restricted area of cognitive decision-making. As Jackendoff shows in more detail, preference-rule systems can be used to formalize cognitive decisions in such varied fields as visual and musical grouping, prototype images, categorization judgements, taxonomies, word meanings, markedness conventions, parsing heuristics, and pragmatic strategies. In fact, Jackendoff convincingly claim that ‘characteristics of preference rule systems are found everywhere in the



Јан сматра да многе стратегије разумевања могу бити подведене под правила преференције („Преферирај да претпоставиш А, уколико не, онда преферирај Г, уколико не, преферирај...”), успостављајући тако везу између инференција које се доносе на основу когнитивних стратегија које се крећу одоздо нагоре (из информацијског инпута) и одозго надолу (из контекста):

Једноставно речено, оквири и скриптови нам говоре шта су подаци, а подаци нам говоре да ли је наш избор оквира или скрипта одговарајући. Функционално, оквири, скриптови и правила преференције разјашњавају структуралне, лексичке, референтне и илокуционе двосмислености, обезбеђују подразумеване вредности ради попуњавања празнина у дискурсу и обезбеђују претпоставке које омогућавају разумевање тога о чему је дискурс. У коначној анализи, степен компатибилности или конкуренције међу преференцијама одлучује „да ли се низ података перципира као стандардан, стереотип, нов, необичан, неодређен или стално двосмислен” (Jackendoff 1987: 252). (Jahn 1999: 176).<sup>574</sup>

Притом, аутор (1999: 178) узима, као кровно, правило преферирања тумачења које је више или највише смислено („cognitive payoff preference”), па изводи занимљив закључак да обично не преферирамо да кодирамо и декодирамо вицеве преко двосмислености, уколико се тим вицеима подсмева ауторитетима, и, још општије, уколико напуштање те преференције дозвољава иницијацију оквира за виц. „Уз помоћ правила преференција и услова за реченице-замке, може се видети да преференција когнитивне исплативости одржава или чак генерише поливалентна читавања на уштрб вероватноће.” (Jahn 1999: 178).<sup>575</sup> Јан не расправља о разликама између хуморних и нехуморних *garden-path* структура; циљ његовог истраживања јесте да подвуче континуитет између когнитивних основа читања (читаоца – културе) и структуре текста, односно, на метакритичком нивоу, континуитет између лингвистичких истраживања, психологије, студија вештачке интелигенције и посткласичне наратологије.

До овог тренутка Јанове опсервације одговарају закључцима на којима инсистира већина истраживача о којима смо говорили као о представницима прве, а посебно друге генерације когнитивиста: хуморни ефекат се ослања на опште принципе

---

psychological process, all the way from low-level perceptual mechanisms to problems so prominent in our conscious life as to be of social and political concern’ (1983, 156).”

<sup>574</sup> „Put simply, frames and scripts tell us what the data are, and the data tell us whether our choice of frame or script is appropriate. Functionally, frames, scripts, and preference rules disambiguate structural, lexical, referential, and illocutionary ambiguities, supply the defaults to fill the gaps in the discourse, and provide the presuppositions that enable one to understand what the discourse is about. In the final analysis, it is the degree of compatibility or competition among preferences that decides ‘whether a sequence of data is perceived as standard, stereotypical, new, unusual, indeterminate or persistently ambiguous’ (Jackendoff 1987: 252).”

<sup>575</sup> „Aided by competing preferences and garden-path conditions, the cognitive payoff preference can be seen to maintain or even generate polyvalent readings that hold their own against the odds of probability.”

функционисања људског/ума мозга ради поигравања очекивањима; систем правила преференција управљаће нашим првим читањем према претпоставци кооперативности, чак и уколико знамо да правила једног жанра (на пример, вица или загонетке) налажу кршење кооперативних принципа; кршећи системе преференција, наративи-замке крше иницијално активирани оквире или скриптове. Међутим, аутор подвлачи неколике разлике или компликовања горе наведених принципа у сложенијим књижевним наративима. Ове разлике долазе од специфичности система правила преференција који су повезани са конкретним књижевним жанровима, односно од корелације између начина на који читалац процесуира књижевне текстове са *garden-path* структуром и самих тих структура. Позивајући се на овом месту на Мари-Лор Рајан (Ryan 1991) и њено проучавање рекурзивних наратива, Јан указује на процесуирање онтолошки вишеслојних наратива по рачунарском принципу слагања појединачних прича, при чему је пажња усредсређена на последњу причу која се појављује при процесуирању, да би се потом повукла у други план, постајући део фонда који се може изнова активирати тј. „искочити” на врх гомиле. У овом контексту Јан се позива и на теорије о деиктичком премештању, и претпоставља да процесом нашег урањања у причу управља глобално правило преференције према којем претпостављамо да је онтолошка природа првог нивоа приче истовремено онтолошка равна читавог наратива, осим уколико није другачије сигнализирано. Свако кршење овог правила претстављаће наратив-замку: почев од несигнализованог мешања актуелизованог и виртуелног наратива, као у појединим деловима романа *Злочин и казна*, па све до радикалних облика виртуелне наративације у постмодерној књижевности. Оно што је карактеристично за процесуирање свих сложенијих наратива-замки, примећује Јан, није само реанализа претходно претпостављених значења на крају текста (онда када се „замка” открије). Суштина није у коначном продукту (откривању замке), већ у *процесу* долажења до решења: „Парадоксално, претходни процес сугерише не само да *garden-path* структура може бити функционална, већ и да заправо води негде.” (Jahn 1999: 186).<sup>576</sup> На овај моменат указује и Мари-Лор Рајан, у оквиру истог зборника: „svaki put kada se novim okvirom aktivira novi nivo priče, tekst će pomeriti priču na onu stranu koja traži dovršavanje; jednom kada se ta unutrašnja priča zaokruži, pažnja će se usmeriti ili vratiti ponovo na prethodni nivo” (Ryan 1999: 121, нав. према Milosavljević Milić 2016: 27). Рајан о датом феномену говори у нешто ширем контексту рекурзивности и виртуелизације, закључујући „da su

---

<sup>576</sup> „Paradoxically, the foregoing process suggest not only that a garden path can be functional but that it actually leads somewhere.”

upravo tematske nerealizacije (virtuelni ili mogući događaji) unutar narativa, ono što čini razumljivim i delotvornim aktuelne putanje – realizovana zbivanja (Ryan 1999: 118, нав. према Milosavljević Milić 2016: 27).

И код другог читања, моменат рекурзивности неће бити изгубљен, односно друго тумачење ће бар делимично бити обogaћено закључцима донетим у првом читању. Јан расправља и о виталности реченица и наратива-замки код поновљених читања, претпостављајући да ће правила преференција која су „ниже” (и која су у великој мери изван наше свесне контроле) бити изнова активирана код сваког следећег читања, за разлику од ограничења вишег нивоа, која постају етикеције или конвенције (па се стога и чешће памте као извори „замке”). На крају, анализа наратива који крше системе правила преференција могу указати на 1. системе правила преференција за жанрове; 2. системе правила преференција појединаца и интерпретативних заједница којима он/она припада.

Иако Јан у датој студији не говори искључиво о хуморним наративима, издвојили смо је као важну јер се њоме проблематизује питање процесуирања наратива као линеарног процеса. У том смислу Јан антиципира и надовезује се на истраживања рекурзије у наративном процесуирању (Ryan 1991, 2001), проблем који је за наше проучавање хуморних књижевних наратива важно с обзиром на то да хумор покреће процес реанализе и замене оквира и којим ћемо се шире бавити у наредном поглављу, о процесуирању наратива.

## 7. ПРЕДЛОГ МЕТОДА АНАЛИЗЕ ДУЖЕГ КЊИЖЕВНОГ ХУМОРНОГ НАРАТИВА

У овом поглављу предложићемо метод анализе дужег књижевног наратива хумористичког типа, у когнитивистичком кључу, односно метод који је у складу са групама постулата дефинисаних у првом и у другом методолошком делу ове дисертације, те *Закључку I: хумор*. У питању је еклектички, трансдисциплинарни метод анализе који се користи методологијама из области когнитивне семантике (теорија појмовног сажимања, замена оквира, вишеструко утемељена семантика, као и претходно усвојени приступи хумору), когнитивне психологије (теорија дистанце, постулати из области психологије перцепције, теорија перцептуалних симбола) и посткласичне наратологије (превасходно когнитивна наратологија). Својим трансдисциплинарним карактером, наш приступ књижевном наративном тексту хуморног типа одговара главним тенденцијама присутним у савременим наратолошким проучавањима, чија је основна теза, уколико се само једна таква мора издвојити, да наратив представља оруђе мишљења – због чега се наратологија, и посебно когнитивна наратологија, прикључује, као равноправна, другим научним дисциплинама које се баве људским умом/мозгом.<sup>577</sup> Когнитивна наратологија „[у] fokus svog interesovanja [...] stavlja ona mentalna oruđa, procese i aktivnosti koji omogućavaju konstituisanje i razumevanje narativa” (Milosavljević Milić 2016: 10), тј. проучава концептуализације које одликује квалитет наративности.

Без претензије да будемо исцрпни, у наставку ћемо обрадити проблеме читаочевог процесуирања наратива, са посебним освртом на проблеме урањања, догађајности у наративу, књижевног јунака, перспективе, имплицитног аутора, адресате и жанр, да бисмо у другом делу сваког од одељака дато питање конкретизовали за дуже хумористичке књижевне наративе. У одељку о процесуирању наратива усвојићемо, као базичне, појмове менталног модела и света приче, да бисмо потом у одељцима који следе делимично описали КО, ШТА, КАКО и ЗАШТО, ГДЕ и КАДА

---

<sup>577</sup> „Dar za stvaranje narativa je tako univerzalan i sveprisutan da neki čak čvrsto veruju da je narativ ‘dubinska struktura’, odnosno opšteljudska sposobnost utisnuta u naš kod, isto onako kao što je sposobnost za gramatiku (prema shvatanju nekih lingvиста) nešto sa čim se rađamo.” (Abot 2009: 26).

димензије света приче за дуже литерарне хуморне наративе. Наш метод анализе нуди предлоге решења, или нових промишљања, следећих питања: 1. питања дистинктивних обележја хумористичких у односу на нехумористичке текстове; 2. могућности пренебрегавања атомистичког приступа хумористичком наративу, односно приступа који хуморне елементе у њему анализирају као дискретне шале лабаво повезане са остатком наратива. Главни доприноси овог модела за науку о књижевности и когнитивну семантику огледају се у указивању на могуће трасе интердисциплинарног повезивања и обогаћивања датих области, и, конкретно у: 1. развијању модела мреже појмовног сажимања с обзиром на проблеме хуморних жанрова; 2. обогаћивању когнитивистичких модела наратива; 3. допуну постојећих когнитивистичких теорија хумора у контексту дужих текстова хуморног типа.

## **7. 1. КА КОГНИТИВНОНАРАТОЛОШКОМ ПРИСТУПУ ПРОЦЕСУИРАЊА НАРАТИВА**

„Jedan jedini put u životu imao sam priliku da pregledam petnaest hiljada dvanaesteraca 'Poliobiona', te topografske epopeje u kojoj je Majkl Drejton popisao svu faunu, floru, hidrografiju, orografiju, vojnu i versku istoriju Engleske; siguran sam međutim, da je to pozamašno a ograničeno zamešateljstvo ipak manje dosadno od sličnog pokušaja Karlosa Arhentina. Ovaj je umislio da ustihuje celokupnu Zemljinu kuglu; te 1941. već beše obradio nekoliko hektara u državi Kvinslend, više od kilometra rečnog toka Oba, gasometar na severu Verakruza, glavne trgovine u četvrti Konsepsion, letnjikovac Marijane Kambaseres de Alvear u ulici Onse de Septiembre u Belgranu, i jedno tursko kupatilo u blizini poznatog akvarijuma u Brajtonu.” (Horhe Luis Borhes, *Alef*).

„Разумети језик текста значи препознати свет на који се он односи.” (Калер 1990: 202).

Када је средином седамдесетих година двадесетог века Марвин Мински одлучио да направи радикалан заокрет у начину на који се приступа технологији вештачке интелигенције, то је учинио имајући на уму лакоћу са којом људско биће обрађује информације, те водећи се претпоставком да би поменуте технологије морале компутирати податке на начин који је мање „формалан” и „апстрактан”, односно ближи „лаичком” разумевању начина на који човек структурира своја знања. Уводећи концепт когнитивног оквира, Мински је скратио време машинског компутирања информација јер је претпоставио постојање информацијских пречица у људског уму/мозгу, којима се рутински приступа при свакој когнитивној операцији. На тај начин Мински је кодирању које се ослања на секвенцијалне обрасце обраде података претпоставио

кодирање које укључује информацијске скокове, али скокове који су донекле предвидљиви структуром когнитивних оквира и принципима који одређују њихову употребу. Начин на који људско биће процесуира наративни дискурс морао би пратити исте базичне обрасце когнитивне обраде информација: менталне структуре које градиво у додиру са наративом одигравају се у више димензија (укључујући и хоризонталну – секвенцијалну), динамичке су – базиране на грађењу, потврђивању и разградњи очекивања која долазе из текста, али и из читаоачевог хоризонта знања, искустава и емоција – а при њиховом конструисању користимо различите информацијске (и афективне!) изворе. У том смислу, из перспективе наратологије и других књижевних методологија спорења са линеарним приступима читања наратива јесу *passé*.<sup>578</sup> Са друге стране, претходно поменут, лингвистички приступ Салватора Атарда подразумева идеалног читаоца који тексту приступа „ред по ред”, а из датог процеса изузета је могућност читалачког лутања, вишеструких интерпретација и отварања текста – хумористички текст се „откључава” искључиво путем својих хумористичких језгара (поенти шала) и испуњава своју сврху у значењима која она остварују на хоризонталној текстуалној оси. Енциклопедијско знање које се приликом читања активира јесте *тачно одређено* знање: Атардо у тој тачки понавља феноменолошки приступ књижевном делу Романа Ингардена и тезу о могућности исправне конкретизације *дела*. Ипак, оба су приступа, иако анахрона, у основи когнитивна: како напомиње Дејан Милутиновић (2015: 523), Ингарденово разликовање „књижевног текста као хетерономног, а не аутономног објекта, тачније као схематске структуре чија конкретизација смисла захтева когнитивну активност читаоца” својеврсна је „иницијација когнитивних наратолошких проучавања”. Подсетимо, још 1966. године, у чувеном броју часописа *Communication*, Ролан Барт је устврдио да „прича није прост збир реченица” већ да представља „хијерархију инстанци” које се међусобно укрштају, због чега „значење није ’на крају’ приче, оно је пресеца”:

Разумети причу, то не значи само одвијање приповедања, него значи, такође, препознавати у њој „спратове”, пројектовати хоризонталне везе наративне „нити” на

---

<sup>578</sup> Волфганг Изер напомиње да констатација да „[č]italac slijedi različite perspektive koje mu tekst nudi i međusobno usaglašava njegova različita strukturalna obilježja i 'shematizirane aspekte’”, стављајући на тај начин дело у покрет, није нова и да се може препознати и у примедбама даваним „još u prvim danima razvoja romana” (Iser 2003: 142). С тим у вези он цитира Лоренса Стерна (*Тристрам Шенди*): „ниједан аутор који зна гдје су границе пристојности и добродојога неће се осмјелити да све домисли до краја: најискреније поштовање које можете ukazati читаоцевој способности разумијевања у томе је да с њим све другарски дијелите, препуштајући му да и он са своје стране домишљава колико и ви са своје. Што се мене тиће, ја му не престано на тај начин комплиментирам, чинећи све што је у mojoj моћи да njegovu имажину одржим исто толико активном колико и моју”.

неку измишљену вертикалну осу; читати (слушати) причу не значи прелазити од једне реченице на другу, него, такође, прелазити од једног нивоа на други. (Барт 1971: 58).

Волфганг Изер је у оквиру феноменолошког приступа читању додатно нагласио динамичку – и виртуелну – специфичност књижевног дела. Понављајући Ингарденову тезу према којој је суштинско својство естетичке природе књижевног дела његова схематизована природа, Изер истиче следеће кључне аспекте конкретизације књижевног дела (његово остваривање као *књижевног текста* у току појединачног читања): игру имагинације, процес антиципације и ретроспекције, повезивање различитих аспеката текста у конзистентну структуру са значењем. Конкретизација је притом зависна и од индивидуалне диспозиције читаоца и од структуралних обележја текста које читалац открива, прати и процењује. Схватајући активност читања као дијалектички процес модификације очекивања и сећања читаоца с обзиром на текстуални инпут, Изер подвлачи то да су границе између текста и његовог тумачења увек замагљене, односно да се текст остварује у међупростору „илузије и разбијања илузије” (Iser 1992: 168), виртуелној назочности читаоца у причи: „Konvergenција teksta i čitaoca dovodi književno djelo do postojanja, ali ta konvergenција se nikad ne može tačno odrediti i uvijek ostaje virtualna, pošto se ne može identificirati ni s realnošću teksta, ni s individualnom dispozicijom čitaoca” (Iser 2003: 141–142). Расправљајући о активности „лутајућег мотришта” читаоца при тумачењу<sup>579</sup>, односно улози реципијента у попуњавању и структурирању схематизованих аспеката текста ради добијања конзистентног гештalt производа – текста, Изер користи сазнања из области психологије перцепције, тако наговештавајући когнитивистички усмерена истраживања процеса читања. Ова активност уоквирена је надређеним, когнитивним принципима људског ума/мозга, тј. телеолошком усмереношћу на грађење конзистентне интерпретације из „одељених перспектива текста”/текстуалних „узајамних хоризоната” (Iser 1992: 158, 161)<sup>580</sup>. Дакле, добијени производ представља корелат читаочеве свести:

Gestalt dakle proizlazi prije svega iz međusobne korelacije znakova; njih, znači, treba dovesti u odnos kojeg označavamo kao konzistenciju pri čemu je svakako moguće da takvi odnosi sa svoje strane postanu znakom daljnjih koreliranja. Autokorelacija kazuje dakle dvije stvari: tek odnos stvara Gestalt; ali Gestalt nije taj odnos sam, već njegov ekvivalent, dakle ona projekcija o kojoj je govorio Gombrich. Čitateljev udio u Gestaltu sastoji se u utvrđivanju odnosa znakova i samo iz toga proizlazi da takve projekcije ne predstavljaju značenja nametnuta tekstu iako se Gestalt nadaје kao utvrđena podudarnost tek iz hermeneutičke sheme predujmljivanja i ispunjenja opaženih odnosa znakova. (Iser 1992: 159–160).

<sup>579</sup> „Lutajuće motrište označava modus kojim je čitatelj nazočan u tekstu. Та се назочност одређује као структурирање текста који се тиме раслојава на унутарње хоризонте сјећања и очекивања.” (Iser 1992: 158).

<sup>580</sup> Говорећи о хоризонтима уграђеним у текст, Изер се ослања на појам „перцептивних хоризоната” код Мориса Мерла Понтија.

Динамичка природа читалачког процеса потврђује се управо у херменеутичком саодносу тумачења и текста – читалац врши процесе селекције, творећи релационе структуре, али текст отвара више могућности тумачења, односно вишеструке селекцијске парадигме (гешталт структура различитих нивоа); перспектива селекцијске парадигме за коју се опредељујемо у датом тренутку одредиће и начин на који ћемо различите хоризонте текста сажети у целину без (разарајућих) унутрашњих напетости, односно, у смислену композицију. С обзиром на наративни скелет текста („гешталт првог реда”, тј. ниво фабуле – радње и ликова), те апелативну структуру фикционалног текста, лутајуће мотриште никада није у потпуности слободно:

Upravo napetost koju Gestalt razine radnje ostavlja za sobom, zahtijeva – kako bi se napetost mogla razgraditi – onaj stupanj jednoznačnosti nekog zaključenog smislenog Gestalta koji se može postići samo putem selekcijskih odluka. Da će na njega utjecati individualne sklonosti čitatelja, njegovi sadržaji svijesti, njegovi vremenski i društveno uvjetovani nazori – ukratko, njegova iskustvena povijest, ne mijenja ni najmanje činjenicu da Gestalti razine radnje drže u pripravnosti lepezu mogućnosti značenja koja je strukturno unaprijed zadana svakoj – subjektivno uvjetovanoj realizaciji. (Iser 1992: 163–164).

На саоднос текста и читаачевог искуственог хоризонта, а у контексту примене теорије оквира у тумачењу приче указано је током деведесетих година двадесетог века (нпр. Herman 1994, Fludernik 1996, Jahn 1997), али зачетке сличног методолошког приступа можемо препознати и у класичној фази наратологије.<sup>581</sup> Тај пут је претходно трасирао, у горепоменутом тексту, Ролан Барт (1966), издвојивши две групе наративних целина, са дистрибуционим, односно интеграционим функцијама (тј. функцијама метонимијских и метафоријских односа). У оквиру прве групе, аутор разликује *основне функције* или *језгра*, хронолошке и логичке „зглобове приче”, и *катализе*, хронолошке аспекте приче којима се испуњава наративни простор. Другим речима, језгра су функционална на нивоу фабуле, док су катализе функционалне на нивоу дискурса. Оба типа функција заправо се ослањају на екстратекстуална знања – језгра не могу *успостављати или закључати извесности* у причи (Барт 1971: 64–65) уколико не знамо како се акције на које реферишу одигравају у стварности, а на то се надовезује и функционалност катализа, будући да се оне „паразитски” ослањају на језгра.<sup>582</sup> Друга

---

<sup>581</sup> „Наратолошка истраживања су чак и у свом класичном раздобљу била веома блиска или повезана са психологијом. У том смислу нарочито је значајан рад Лава Виготског који је наглашавао социоинтерактивне и културалне корене човекове интелигенције. Џером Брунер (Jerome Bruner) непосредно се ослања на ово учење наводећи да је наратив једна од две основне стратегије помоћу којих се ‘когнитиве’ свет (друга је парадигматично или логичко-класификаторско мишљење – Брунер 1987). Стога се Брунер залагао да приче буду проучаване као фундаментални социоинтеракцијски извори развоја и софистицирања људске интелигенције.” (Милутиновић 2015: 523).

<sup>582</sup> „Да би једна функција била основна, довољно је да акција, на коју се она односи, отвори (или задржи, или затвори) доследно алтернативу за наставак приче, укратко да успостави или закључи једну



подгрупа наративних целина, *ознаке* или *индиције* (с обзиром на то да се односе на функције којима се структурира приповедни текст) имају „увек имплицитна значења” и подразумевају „активност дешифровања: читалац треба научити да распознаје карактер, атмосферу”, односно, мора прећи на вертикалан план текстуалних релација да би их (метафорички, парадигматски) разрешио на нивоу акције јунака (Барт 1971: 66, 64). Ове целине нису јасно раздвојене, односно могу бити функционалне и као дистрибуциони и као интеграциони аспекти дискурса. Барт, међутим, није понудио спецификацију ових сложених међузависности и ограничења, задржавајући се у строгим границама текстоцентричног формално-структуралистичког модела. С тим у вези Д. Херман (2004: 95–96) за главни проблем раног Барта именује то што овај извор и опсег стереотипичног знања повезује искључиво са језиком (и, још уже, читалачким искуством), а не ширим искуственим фондом појединца. Херман подсећа на текст *Action sequence* [*Секвенца догађаја*] (1971), ревизију *Увода у структуралну анализу наратива*, у којем Барт признаје да је претходно поставио ригидна ограничења понудивши врло ограничен опсег типова акција, као и да проналажење ознаке за једну секвенцу догађаја не значи и откривање везе између језика и текста који се чита (уп. „Једино писање може да разбije теолошку слику коју је наметнула наука, да се супротстави оџинском насилју које шири извикана ‘истина’ садржина и судова, да истраживању *отвори читаво подручје језика*” [Bart 1979: 255, *подвукла О. М.*]). У класичној фази наратологије овај је проблем препознат као проблем парафразе приче, односно неједнаког означавања: језик парафразе не мора се нужно подударати са језиком коришћеним у тексту; степен уопштавања и циљ парафразе зависе од индивидуалне одлуке тумача и узимања у обзир других података из текста (према Rimmon-Kenan 2003: 13–14). Означавање стожерних елемената приче (језгара) лексички (нпр. *куповина*) или простом наративном пропозицијом (нпр. *одлазак у продавницу и куповина*) не разрешава проблем контекстуалних варијација и грађања значења на дискурсном нивоу текста, односно, међукорак између анализе и систематизације, као двеју активности *структуралистичке делатности* (Bart 1963 [1979]). На ову критику надовезује се још једна, симптоматична за структуралистичко-наратолошке граматике приче уопште, а то је недостатак експланаторних модела везаних за трансформацију дубинских у површинске нивое

---

неизвесност; ако у једном фрагменту приче *телефон звони*, једнако је могуће да се на позив одговори или не одговори, што ће учинити да се прича развије у два различита смера. Напротив, између две основне функције, увек је могуће располагати помоћним ознакама, које се скупљају око једног или другог језгара, а да тиме не мењају његову алтернативну природу: простор који одваја ‘телефон зазвони’ и ‘Бонд подиже слушалицу’, може бити испуњен гомилом узгредних ситних радњи или описа: *Бонд се упути према канцеларији, подиже слушалицу, остави своју цигарету*, итд.” (Барт 1971: 64–65).

приче (отуда и задржавање на књижевним наративима релативно просте дискурзивне структуре).

Имплицитна критика класичнонараторолошких ригидних анализа структуре приче присутна је у тексту *The Transformation of Experience in Narrative Syntax* (1972; *Preobražavanje doživljaja u sintaksu pripovjednog teksta*, 1984) социоллингвисте Вилијама Лабова (Labov).<sup>583</sup> Лабов полази од тога да наратив представља „један од начина рекапитулације прошлих искустава путем усклађивање вербалног низа клауза са низом догађаја који су се (претпоставља се) стварно догодили” (Labov 1972: 359–360)<sup>584</sup>, и да се минимални наратив састоји од најмање двеју наративних реченица (енгл. *narrative clause*) као градивних јединица наратива повезаних темпоралним јунктурама. Наратив, међутим, није састављен искључиво од наративних клауза, нити веза између њих мора бити искључиво темпорална. Кровна функција наратива, „рекапитулација”, укључује више подфункција, те Лабов разликује шест аспеката целовите приче („a fully-formed narrative” – Labov 1972: 363), које означава као: апстракт („о чему је прича”), оријентација („ко, када, шта, где”), усложњавање акције („шта се потом десило”), евалуација („па шта”), резултат или разрешење („шта се на крају десило”), закључак („шта све то значи”) (енгл. *abstract, orientation, complicating action, evaluation, result or resolution, coda*) (Labov 1972: 363, 370). Ови се елементи приче се могу појављивати у различитим редоследима, могу се комбиновати у сложеније структуре и међусобно повезивати путем различитих (не нужно темпоралних) језичких средстава. Одступање од базичне наративне структуре евалуитивно маркира причу и разбија линеарност (хронолошки повезаних) наративних реченица, а врши се посредством четири група елемената: интензификатора, компаратора, корелатива и експликативе) (Labov 1972: 377–378).<sup>585</sup> Другим речима, наративна секвенца догађаја на дубинском нивоу неће имати иста значења као и прича на површинском (манифестном) нивоу; она је нужно упрошћена, сведена на неколико својих аспеката (оријентацију, усложњавање акције, разрешење). Лингвистичка средства попут компаратора или интензификатора нису

---

<sup>583</sup> Лабов анализира усмене, животне наративе (енгл. *life narratives*) и њихову динамику у конкретном друштвеном контексту.

<sup>584</sup> „We define narrative as one method of recapitulating past experience by matching a verbal sequence of clauses to the sequence of events which (it is inferred) actually occurred.”

<sup>585</sup> „Интензификатор селекује један од ових догађаја и појачава га или интензификује. Више је начина на који се интензификација може спровести; већина њих укључује минимално одступање од основне наративне синтаксе.”; „Компаратори, укључујући и негације, пореде догађаје који су се десили са онима који се нису одиграли.”; „Компаратор се удаљује од фабуларне линије ради разматрања неостварених могућности и њиховог упоређивања са догађајима који су се одиграли; корелативи здружују два догађаја која су се заправо одиграла тако да су сједињена у једну независну клаузу.”. (Labov 1972: 378–387).

само јединице путем којих се успоставља веза између наративних клауза, већ и творе сложени, у више смерова рагранати, смислови приче.

Проблематизацију горе поменутог, сцијентистичког приступа литерарном наративу (егзегезе са „ореолом” објективности или инваријантности) извршио је, између осталог, и сам Барт, издвојивши, само неколико година касније (1974), у тексту *C/3*, пет основних кодова читања (херменеутички, проаиретички, семантички, симболички и културни код) који организују појединачно читање, притом се водећи идејом да сваки појединачни текст представља теорију за себе.<sup>586</sup> Прва два кода означавају нашу жељу да наставимо са читањем, разоткријемо енигме садржане у причи, али последња три кода уопште нису повезана са хронолошком секвенцијалношћу приче већ значењима. Уколико наратив ослободимо његове „унутрашње хронологије” (темпоралне структуре која имплицира каузалност), на пример, кроз поновљена читања, можемо причу вратити у њено „митско време” („без пре и после”), уважавајући мултивалентност текста, његово сложено семантичко ткање.<sup>587</sup> Речју, текст представља галаксију или мрежу означитеља (а не „структуру означених”) чије разумевање само делимично зависи од текстуалног инпута. Реконструкција приче, али и појединачних њених реченица, резултат је тренутног одабира могућности понуђених датим кодовима, тј. затварање иначе увек отворене структуре. Међутим, Барт је пажљив да подвуче разлику између конотације и слободних асоцијација:

---

<sup>586</sup> „[Књижевни] текст је галаксија *signifiants*, а не структура *signifié*; он нема почетак; повратног је карактера; до њега се може доћи кроз различите улазе од којих nijedan не треба прогласити главним; кодови, које текст покреће, оцртavaju се докле поглед сеже, nerešivi су (smisao у njима nikada nije podređen nekoј odluci, osim ako је kocka bačena)... Interpretacija, koju zahteva текст direktno shvatan у svom mnoštvu, uopšte nije liberalna; не radi се о dopuštanju višeznačnosti, о velikodušnom pripisivanju svakom tekstu delićа истине; uprkos svoјој in-diferentnosti radilo се о afirmaciji postojanja samog mnoštva koje nije postojanje истине...” (Bart 1970: 40, нав. према Bužinjska i Markovski 2009: 349).

<sup>587</sup> „Пет кодова стварају својеврсну мрежу, тему кроз коју пролази цео текст (или боље речено: пролазећи кроз њега, постаје текст). Ако, дакле, не тежимо да структурирамо сваки појединачни код, нити пет кодова међу собом, чинимо то намерно, како бисмо претпоставили вишевалентност текста, његову делимичну реверзибилност. У ствари, није у питању испољавање структуре, већ могућност произвођења структуре. Празнине и замућења анализе биће као трагови који сигнализирају бекство текста; јер ако је текст подложен форми, ова форма није јединствена, архитектонска, коначна: то је исечак, део, исечена или обрисана мрежа, то су сви покрети, све бледеће огромне инфлексије, које обезбеђују и преклапање порука и губитак.” (Barthes 2015: 18). [„Les cinq codes forment une espèce de réseau, de topique à travers quoi tout le texte passe (ou plutôt: en y passant, il se fait texte). Si donc on ne cherche pas à structurer chaque code ni les cinq codes entre eux, c’est d’une façon délibérée, pour assumer la multivalence du texte, sa réversibilité partielle. Il s’agit en effet, non de manifester une structure, mais autant que possible de produire une structuration. Les blancs et les flous de l’analyse seront comme les traces qui signalent la fuite du texte; car si le texte est soumis à une forme, cette forme n’est pas unitaire, architecturée, finie: c’est la bribe, le tronçon, le réseau coupé ou effacé, ce sont tous les mouvements, toutes les inflexions d’un fading immense, qui assure à la fois le chevauchement et la perte des messages.”].

Дефиницијски, то [конотација – прим. О. М.] је одређење, релација, анафора, особина која има моћ да се повеже са претходним, наредним или спољашњим помињањима, са другим местима у тексту (или у другом тексту): не смемо ни на који начин обуздавати овај однос, коме се могу дати различита имена (функција или индекс, на пример), осим што не смемо бркати конотацију са асоцијацијом идеја: ово друго се односи на систем субјекта; конотација је корелација иманентна тексту, текстовима; или, ако желите, то је асоцијација коју прави субјекат текста унутар сопственог система. (Barthes 2015: 8).<sup>588</sup>

На уделу искуственог универзума читаоца при разумевању текста („књижевној компетенцији”) инсистирао је још један нараторолог високог структурализма, Џонатан Калер (Johnatan Culler). Калер корелира разумевање наратива са поступком његове натурализације, и разликује неколико група модела или кодова (типова *vraisemblance*) путем којих се „текст доводи у додир с другим текстом и дефинише у свом односу према њему, чиме се доприноси његовој схватљивости” (Калер 1990: 210). Натурализација представља процес уоквиравања текста ради добијања смисла, или „нужн[у] функциј[у] читања” (Калер 1990: 238):

Поставити текст у такве оквире значи учинити га читљивим и схватљивим. [...] [В]аљало би размотрити различите равни на којима се натурализација спроводи, као и културне и књижевне моделе који текстове чине читљивим. Заједнички именоватељ тих различитих равни и модела је појам кореспонденције: натурализовати текст значи довести га у однос с типом дискурса или моделом који је већ, у извесном смислу, природан и читак. (Калер 1990: 207–208).

Контролу смислова уписаних у текст Калер доводи у везу са „прагом функционалне релевантности”, односно нивоом концептуализација на којима обично говоримо о стварима. Док је у изванкњижевним дискурсима природније рећи *Одлазим у продавницу*, књижевност, као посебан институционални систем, обезбеђује легитимност дефамилијаризованим исказима попут *Подижемо леву ногу неколико центиментара изнад тла, избацујемо је унапред и, премештајући средиште силе теже тако да стопало додирне тле, прво петом, и станемо на чукаљ десног стопала* (примери преузети из: Калер 1990: 214). За контекст наше тренутне расправе значајно је Калерово препознавање прага функционалне релевантности као „чврсто[Г] полазишт[а] са којег можемо пробијати пут ка другим значењима” (1990: 215), односно разумевања онеобичених исказа који се налазе испод или изнад уобичајеног степена функционалне релевантности. Ово опажање има потенцијал да повеже две равни теоријског описа процесуирања (литерарног) наративног дискурса: раван

---

<sup>588</sup> „Définitionnellement, c’est une détermination, une relation, une anaphore, un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d’autres lieux du texte (ou d’un autre texte) : il ne faut restreindre en rien cette relation, qui peut être nommée diversement (fonction ou indice, par exemple), sauf seulement à ne pas confondre la connotation et l’association d’idées: celle-ci renvoie au système d’un sujet ; celle-là est une corrélation immanente au texte, aux textes ; ou encore, si l’on veut, c’est une association opérée par le textesujet à l’intérieur de son propre système.”

стереотипичних матрица знања из дугорочне меморије, преко којег се наратив уписује у простор читљивости, и раван књижевног наративног инпута. Управо на пресеку ових перспектива изградила се, током деведесетих година 20. века, когнитивна наратологија. Дату тенденцију могуће је пратити и нешто раније: психолог Ж. М. Мендлер (Mandler 1984) постулирао је „постојање когнитивно заснованих граматика прича (story grammars) и наративних правила која одређују формалне приказе когнитивних механизма што се користе ради рашчлањивања прича у склопове јединица (околности и епизода) и принципа на основу којих се врши секвенцијализација и повезивања тих јединица.” (Милутиновић 2015: 523). Према мишљењу Д. Милутиновића (2015: 524), главни подстицај за окретање когнитивним наукама у наратологији је дошао преко приступа који наглашавају читалачку активност и процесуалне стратегије.<sup>589</sup>

Један од првих наратолога који ће се експлицитно и систематски ослонити на појам когнитивног оквира (односно, когнитивне схеме) јесте Моника Флудерник (*Towards a 'natural' narratology*, 1996 [*Ка 'природној' наратологији*]). Флудерник предлаже да се процес и искуство читања разумеју у њиховој утеловљености, с обзиром на когнитивне схемате и параметре, и у вези са свакодневним искуством (укључујући ту и усмене наративе као изворне и прототипичне случајеве наратива). Резултат је аутентични модел *наративности*, одређене као „функција наративних текстова, која у средишту има искуственост (енгл. *experientiality*) антропоморфичке природе” (Fludernik 1996: 19)<sup>590</sup>, односно, дефинисане као квалитет репрезентација у чијем је средишту људски протагониста са својим искуствима догађаја који утичу на његову/њену ситуацију или активности (Fludernik 1996: 22) и које су стога темпорално и спацијално, али не нужно и телеолошки, структуриране.<sup>591592</sup> Искључујући синтакстичко-

---

<sup>589</sup> „Појављивањем теорија заснованих на рецепцији (читаачевом одговору – reader response – Iser, Jauss, Tompkins) као и истраживања Стернберга и Перија (Sternberg 1978; Perry 1979), нагласила су процесуалне стратегије (примарне и учестале ефекте – primacy and recency effects) које настају из ситуационог односа датог дођаја и темпоралних континуума приче и дискурса, или фабуле и сижеа. Догађаји који се одиграју раније у времену приче могу бити поновљени касније у дискурсном времену, или обрнуто, условљавајући различита читалачка искуства од оних када постоји изоморфизам између времена приповедања и приповедног времена. То је довело до тога да су наратолози почели развијати хипотезе о когнитивним структурама које се налазе у основи стварања и разумевања наратива.” (Milutinović 2015: 524).

<sup>590</sup> „I here argue that narrativity is a function of narrative texts and centres on experientiality of an anthropomorphic nature.”

<sup>591</sup> „Experientiality in narrative as reflected in narrativity can therefore be said to combine a number of cognitively relevant factors, most importantly those of the presence of a human protagonist and her experience of events as they impinge on her situation or activities.”

<sup>592</sup> „Искуственост, баш као и причање, гледање или размишљање, јесу холистичке схемате познате из стварног живота и стога се могу користити као камен-темељац за миметичко евоцирање фикционалног света. Људи доживљавају свет у својству агенса, приповедача и слушалаца, али и као посматрачи, гледаоци и они који доживљавају (искуство).” (1996: 20). [„Experiencing, just like telling, viewing or

синтагматски аспект медија и каузалну (и хронолошку) секвенцијалност<sup>593</sup> као обавезне услове наративности, Флудерник (1996: 20) износи радикалну тврдњу да је „наратив [...] једини облик дискурса који може да прикаже свест, посебно туђу свест, изнутра, и управо тај капацитет [...] обезбеђује нарацији нишу у пољу конкурентних дискурса, историјских и других”.<sup>594</sup> Искусственост (односно, репрезентација која је заснована на *динамичности искусствености*) тако представља окосницу нашег доживљаја једног дискурса као наративног, односно представља и антрополошки когнитивни капацитет означен као когнитивни оквир искусствености, и феномене којима тај квалитет приписујемо. У том смислу Моника Флудерник наставља линију проучавања којој припада и Џонатан Калер, будући да се бар неки аспекти Калерове наративизације могу описати као „стратегија читања која натурализује текст коришћењем наративне схемате” (Fludernik 1996: 25)<sup>595</sup>, с тим што ауторка такође наглашава, следећи Франца К. Штанцла (Stanzel 1984), моменат *медијације (наративизације)* путем антропоморфизоване свести.<sup>596</sup> Наративна медијација је могућа једино у оквиру когнитивних оквира везаних за стварна искуства, и стога су њоме дозвољена (с обзиром на четири когнитивна оквира везана за „реални свет” – доживљавање, казивање, рефлексију, посматрање [енгл. *experiencing, telling, reflecting, viewing*]) три модуса наратива: *казивачки* (енгл. *teller-mode narrative*) (посредован нараторовом свешћу), *рефлекторски* (енгл. *reflector-mode narrative*) (посредован свешћу протагонисте), *неутрални* (енгл. *neutral narrative*) (посредован само читаоцем који је у улози сведока или посматрача и који конструише искуство као наративно) (Fludernik 1996: 37, в. још Alber & Fludernik 2011: 15–18, Fludernik 2011). Подсећамо да је овакву визуру већ

---

thinking, are holistic schemata known from real life and therefore can be used as building stones for the mimetic evocation of a fictional world. People experience the world in their capacity as agents, tellers and auditors and also as observers, viewers and experiencers.”].

<sup>593</sup> Највећи део наратива ипак укључује секвенце догађаја јер је искусственост најчешће повезана са догађајима. Подсећамо на опаску Р. Барта (1979: 114) да сама структура наративног текста „доводи до мешања узастопности и последичности, односно времена и логике”. „Prema Bartu (koji slijedi Aristotela), brkanje uzastopnosti s konsekventnošću, hronologije s kauzalitetom, predstavlja možda najmoćniji pogon narativnosti: pripovest bi tako predstavljala sistematično iskorišćavanje post hoc ergo propter hoc zablude, kojom se ono-što-dolazi-posle-X tumači kao ono-što je-prouzrokovano-X-om.” (Prins 2011: 85).

<sup>594</sup> „narrative is the one and only form of discourse that can portray consciousness, particularly another's consciousness, from the inside, and it is this capacity (which in many ways constitutes a negative capability of sorts) that provides narrative with a niche in the field of competing discourses, historical or otherwise.”

<sup>595</sup> „Whereas I use narrativization to describe a reading strategy that naturalizes texts by recourse to narrative schemata [...]”

<sup>596</sup> Уп. „Медијација је општа карактеристика преко које се нарација разликује од других облика књижевне уметности.” (Stanzel 1984: 4). [„Mediacy is the generic characteristic which distinguishes narration from other forms of literary art.”]. Флудерник проширује појам медијације тако да наратив у њеном тумачењу обухвата и драму и поезију (са различитим степеном наративности), који су из Штанцлове наративне теорије искључени.

антиципирао поменути Ф. К. Штанцл (1984), уводећи појам наративне ситуације и три њена „идеална типа” (комбинације три инваријантна елемента: лица, модуса, перспективе), али истовремено инсистирајући да у пракси често не постоји јасна демаркациона линија између њих.

М. Јан (Jahn 1997) реформулише Штанцлову теорију нарације преко концепта когнитивног оквира. Према Јану, оквири имају улогу у разрешавању двосмислености деикса у причи (у раду се аутор усредредио на прономиналне референце). Јан се опредељује за употребу менталних модела за описивање „механике херменутичких процеса одозго-надоле/одоздо-нагоре” код приповедања у трећем лицу („third-person narrative situations”), покушавајући да заобиђе мањкавости класичне наратологије, која се усредсређује на анализу „идеалних” или „нормалних” случајева. Наглашавајући протејску природу приповедања у трећем лицу, Јан показује да знања вишег реда јесу услов разумевања наративних исказа као дескрипције, унутрашњег монолога или парентетичког дискурса; активирани оквир води тумачење у једном кључу до тренутка када текстуални инпут дозволи замену или модификацију тог оквира. Дакле, фокус је на формулисању флексибилног модела приповедања у трећем лицу: такав модел има своје „дифолт” делове који се односе на „канонске” случајеве овог типа нарације, али преко „слотова” оквира укључује и нетипичне случајеве. Аутор овде једнако инсистира на систему правила преференција (Jackendoff 1983 [1985]), као механизмима који управљају периферним деловима датог оквира и текстуалним знаковима као смерницама за њихову употребу; ово је перспектива коју ће потом усвојити и Д. Херман (2002 [2004]).<sup>597</sup>

У вези са применом когнитивних оквира у наратологији треба упутити и на „контекстуалне оквири” (енгл. *contextual frames*) Кетрин Емот (Emmott 1997). Контекстуални оквири јесу просторно-временска чворишта приче, попуњена конфигурацијама појединача и ентитета, а Емот своје истраживачко интересовање

---

<sup>597</sup> „У светлу когнитивних оквира и преференција, велики део мејнстрим наратологије је заокупљен анализама одоздо према горе, често претпостављајући детерминације које крше ‘протејски принцип’ и неодређености у присуству утврђених когнитивних преференција. Овај чланак је показао да постоји добар део доказа који се противе изолационистичком и избегавајућем карактеру такве критичке праксе.” (Jahn 1997: 465). [„Despite the fact that recourse to readers, readers' intuitions, and reading plays an important role in narratological argument, the contribution of mainstream narratology to a dedicated cognitive approach is meager and often counterproductive. In the light of cognitive frames and preferences, much of mainstream narratology is preoccupied with bottom-up analyses, often assuming determinacies in violation of the Proteus Principle and in-determinacies in the presence of established cognitive preferences. This article has shown that a good deal of evidence exists that argues against the isolationist and evasive character of such critical practice.”].

усредсређује на начине на који се путем ових оквира разрешавају деиктичке двосмислености при тумачењу приче:

Радња коју изврши дата конфигурација учесника (или која се врши на њој) је нужно индексирана у одређеном контексту и мора се посматрати унутар тог контекста, чак и ако се контекст никада у потпуности лингвистички не активира (након његовог првобитног помињања). На пример, ако лик у краткој причи почне да хода шумовитом стазом, онда чак и ако се елементи окружења поново не помињу, читаоци могу претпоставити да се наредне радње које изводи лик настављају одвијати на истом месту – све док језички сигнали не омогуће промену оквира (нпр. „Неколико дана касније [...]”). (Herman 2013).<sup>598</sup>

И више пута поменути Дејвид Херман (1997, 2004) испитује простор за дефинисање кључних нараторолошких појмова (наратив, наративност, *narrativehood*, приповедни потенцијал [енгл. *tellability*]) помоћу појма когнитивног скрипта. Иако Херман разуме наративност (овде доведена у везу са нашим могућностима да нешто процесуирамо као наратив) и когнитивни скрипт као међусобно зависне појмове, показујући како промена когнитивног скрипта мења рецепцију наратива, у синхронији и у дијахронији, и како наратив утиче на промену когнитивног скрипта, он наглашава да се два појма не могу изједначити. Како би се наративна секвенца акција, стања и догађаја интерпретирала као наративна (тј. са квалитетом *narrativehood* – где један ентитет јесте или није наратив), неопходно је да буде схваћена као вредна причања, на неки начин нестереотипична (*приповедни потенцијал*). Истовремено, такве се наративне секвенце увек процесуирају и на фону когнитивних скриптова, па се о истима може мислити као о „менталним моделима који дозвољавају казивачима и реципијентима да усагласе такве амалгаме приповедног потенцијала и стереотипичности” (Herman 2004: 84).<sup>599</sup> Херман предлаже да богатији искуствени репертоар који једна прича активира директно одређује и степен наративности који она

---

<sup>598</sup> „An action performed by (or on) a given configuration of participants is necessarily indexed to a particular context and must be viewed within that context, even if the context is never fully reactivated (after its initial mention) linguistically. For example, if a character in a short story begins walking along a wooded path, then even if elements of the setting are not mentioned again, readers can assume that subsequent actions performed by the character continue to take place in that same locale—until such time as linguistic signals facilitate a frame-switch (e.g. ‘Several days later [...]’).”

<sup>599</sup> Питер Стоквел (2002: 79–80) издваја пет начина на које се наратив односи према когнитивним схемама: оне се могу потврђивати (енгл. *schema preservation*), појачавати (када су информације из наратива нове, али се уклапају у и бивају ојачане схематизованим знањем; енгл. *schema reinforcement*), обогаћивати (енгл. *schema accretion*), служити за формирање нових схема (енгл. *schema restructuring*), бити укинуте (енгл. *schema disruption*), бити ревидиране а њени елементи рекатегоризовани (енгл. *schema refreshment*). Дата је класификација несумњиво проблематична; кровни разлог је тај што разумевање наратива никада не анулира могућности које су њиме понуђене, већ подразумева додатно усложњавање наративне мреже значења, интензификацију засићености или поливаленције света приче.



поседује (2004: 92),<sup>600</sup> али питање равнотеже између новог и познатог оставља отвореним. Будући да је ниво наративности секвенце функција не само употребе когнитивних скриптова, већ и променљиве констелације формалних и контекстуалних фактора, аутор ће указати на неопходност изналажења нових модела за интерпретацију класичних нараторолошких појмова фабуле и дискурса. За Хермана то решење представља појам *света приче* (енгл. *storyworld*), схваћеног као глобална ментална репрезентација коју реципијент гради при процесуирању наратива и која садржи информације о битним аспектима приче. Жанровски утврђени системи правила преференција у целости одређују и хоризонталну и вертикалну организацију света приче, условно означену као микро– и макродизајн света приче. На овај моменат, али у вези са метафором урањања, указује и Мари-Лор Рајан (Ryan 2001: 90–91), говорећи о „тексту као о свету”, где текст представља „прозор у нешто што постоји изван језика и протеже се кроз време и простор који су далеко изван оквира прозора”. Поетика урањања тако се заснива на свету као когнитивној стратегији *вертикалне или референцијалне организације* језика, односно мапирања текстуалних знакова у скуп индивидуа/јунака, објеката, чињеница и стања ствари:

Идеја текстуалног света претпоставља да читалац у имагинацији конструише скуп објеката независних од језика, користећи као водич текстуалне исказе, али изграђујући ову увек непотпуну слику у живописнију репрезентацију кроз увођење информација које пружају интернализирани когнитивни модели, инференцијални механизми, искуство из стварног живота и културолошко знање, укључујући знање изведено из других текстова. Функција језика у овој активности је да бира објекте у текстуалном свету, да их повеже са својствима, да анимира ликове и окружење – укратко, да дочара њихово присуство машти. (Ryan 2001: 91).<sup>601</sup>

Попут Хермана, и Рајан (2001: 91) истиче еколошку природу света приче као резултата активности читања, издвајајући четири кључне особине такве репрезентације – скуп повезаних објеката и индивидуа, животно окружење, разумљив тоталитет за спољне посматраче, поље активности за његове становнике.<sup>602</sup> Другим речима, свет приче је, захваљујући имагинацији читаоца, онтолошки попуњен простор приче.

---

<sup>600</sup> У основи исту тврдњу понавља и Х. Портер Абот (2009: 55), када расправља о томе да увођење нових догађаја у наратив не повећава степен његове наративности; Абот, међутим, сматра да је појам наративности дискутабилан.

<sup>601</sup> „The idea of textual world presupposes that the reader constructs in imagination a set of language independent objects, using as a guide the textual declarations, but building this always incomplete image into a more vivid representation through the import of information provided by internalized cognitive models, inferential mechanisms, real-life experience, and cultural knowledge, including knowledge derived from other texts. The function of language in this activity is to pick objects in the textual world, to link them with properties, to animate characters and setting—in short, to conjure their presence to the imagination.”

<sup>602</sup> Рајан (2001: 92) сматра да се разлика између светова које реципијент твори тумачећи фикционалне и нефикционалне текстове огледа у њиховој функцији: „Разлика између фикције и нефикције није питање приказивања слике света наспрам приказивања самог овог света, пошто обе пројектују слику света, већ

Приступи Монике Флудерник, Дејвида Хермана и Мари-Лор Рајан јасно показују преоријентацију наратолошких истраживања од текстоцентричних, формалних модела ка изучавању споне између когниције и наратива.<sup>603</sup> Ова релација се креће у оба смера: проучавање наратива као моћног „оруђа мишљења” (Herman 2003) отвара простор за проучавање организације људског ума/мозга, чиме се наратологија умрежава са другим когнитивним дисциплинама, неуронаукама, психологијом и теоријом еволуције.<sup>604</sup> У српској науци о књижевности ово је пут који је у последње две деценије прећен од *Фигура приповедања* Адријане Марчетић (2003) до *Фигура читања* Снежане Милосављевић Милић (2013), и који је настављен низом монографских и серијских публикација у којима се, нарочито од 2015. године, редефинишу традиционални наратолошки проблеми и уводе нови.

Последице промене наратолошке парадигме, у коперниканском заокрету који се у овој дисциплини одиграо деведесетих година 20. века, суштинске су и далекосежне:

1. С обзиром на то да се наратив сада посматра као когнитивни стил (Herman 2004: 300), проучавање се помера од текста ка дискурсу, и од дискурса ка менталним репрезентацијама које посредују у разумевању дискурса;

---

ствар функције која се приписује слици: у једном случају, контемплација текстуалног света је циљ сам по себи, док се у другом текстуални свет мора проценити у смислу његове тачности у односу на спољашњи референтни свет познат читаоцу преко других канала информација.” [„The difference between fiction and nonfiction is not a matter of displaying the image of a world versus displaying this world itself, since both project a world image, but a matter of the function ascribed to the image: in one case, contemplating the textual world is an end in itself, while in the other, the textual world must be evaluated in terms of its accuracy with respect to an external reference world known to the reader through other channels of information.”]. Примећујемо да овај закључак умногоме одговара разликовањима поетског од других типова дискурса код Ј. Мукаржовског и Р. Јакобсона.

<sup>603</sup> Снежана Милосављевић Милић (2015: 13) издваја три кључне концептуалне парадигме у оквиру когнитивне наратологије: оквире и сценарија (скрипта), скаларни приступ и укидање бинарних опозиција, уз свет приче.

<sup>604</sup> „[К]огнитивна наратологија је по обиму трансмедиаљна; она обухвата везу наратије и ума не само у штампаним текстовима већ и у интеракцији лицем у лице, у филму, радио емисијама, компјутерски посредованим виртуелним окружењима и другим медијима за приповедање. Заузврат, ‘релевантност ума’ се може проучавати у односу на вишеструке факторе повезане са дизајном и интерпретацијом наратива, укључујући активности приповедача који стварају причу, процесе помоћу којих тумачи дају смисао наративним световима (или ‘световима прича’) изазване наративним представама или артефактима, и когнитивним стањима и диспозицијама ликова у тим световима прича. Поред тога, веза ума и наратије може се проучавати дуж две друге димензије, утолико што приче функционишу и као (а) мета интерпретације и (б) средство за стицање смисла искуства – ресурс за структурирање и разумевање света самог по себи.” (Herman 2013). [„As this definition suggests, cognitive narratology is transmedial in scope; it encompasses the nexus of narrative and mind not just in print texts but also in face-to-face interaction, cinema, radio news broadcasts, computer-mediated virtual environments, and other storytelling media. In turn, ‘mind-relevance’ can be studied vis-à-vis the multiple factors associated with the design and interpretation of narratives, including the story-producing activities of tellers, the processes by means of which interpreters make sense of the narrative worlds (or ‘storyworlds’) evoked by narrative representations or artifacts, and the cognitive states and dispositions of characters in those storyworlds. In addition, the mind-narrative nexus can be studied along two other dimensions, insofar as stories function as both (a) a target of interpretation and (b) a means for making sense of experience—a resource for structuring and comprehending the world—in their own right.”].

2. Из истих разлога тежиште истраживања се помера од наратива ка наративности, од бинарне категорије (*narrativehood*) ка скаларној когнитивној категорији;

3. „Наративни преокрет” донео је и преокрет ка проучавању дискурса као *процеса*, место проучавања текста као *продукта* („process turn”)<sup>605</sup>, јер се приче виде као когнитивни артефакти („Отуда наративи поседују специфичан двоструки статус, јер постоје негде између материјалне и менталне области или, тачније, кроз узајамно дејство семиотичких (материјалних) знакова и глобалних и локалних менталних репрезентација проузрокованих и организованих тим знацима” – Милутиновић 2015: 524). У средиште пажње стављене су менталне репрезентације са квалитетом наративности, пре него сами наративи;

4. Сходно томе, посебно се наглашава херменеутика тумачења, тј. њено ослањање како на знање вишег реда (дугорочно знање), тако и на епизодно, краткорочно знање произведено током читања;

5. Корпус истраживања се, у оквиру посткласичне наратологије, проширује – проучава се наратив остварен у различитим медијима, а не само текстуалном.

Иако ћемо у овом истраживању претпоставити (на линији промишљања хумора код Анрија Бергсона и Владимира Пропа, и на линији промишљања наративности код Монике Флудерник) да наратив мора имплицирати антропоморфизовану свест како би имао потенцијал да произведе хуморни ефекат, искуственост нећемо узети као довољан услов наративности. Позивајући се на концепт минималних прича код Марка Тарнера, Аботову (Abot 2009: 37, 38) дефиницију (минималног) наратива („*narativ označava predstavljanje jednog ili više događaja*”; „*smatram da je sposobnost predstavljanja događaja rečima ili nekim drugim sredstvima ključna, jer čini osnovni element strukture, koji istovremeno služi i kao materijal za izgradnju mnogo složenijih formi*”)<sup>606</sup> те на истраживања идентитета као обавезно наративног (Recouer 1991, Schacter 2011, Bamberg 2012, пре тога Бахтин), сматрамо да се искуственост и догађајност уопште не могу узети као дискретне категорије да би дистинкција између њих могла послужити за нову формулацију појма наративности. Уместо тога, прихватамо Херманов концепт света приче, сматрајући да: 1. овај појам боље објашњава процес „деиктичког

---

<sup>605</sup> Пребацивање тежишта проучавања на процес представља, према М. Јану (1999: 169), главни преокрет од класичне ка посткласичној наратологији, и паралелан је тенденцијама које су се одиграле у савременим когнитивнолингвистичким истраживањима, дискурсној анализи и лингвистичкој стилистици.

<sup>606</sup> Абот у наративе сврстава реченице са минимум једним догађајем, попут *Мог пса је ујела бува*, али не и реченице без догађаја, попут *Мој пас има буве* (2009: 37).

премештања” (енгл. *deictic shift*) при читању, тј. процес урањања (енгл. *immersion*), будући да се свет приче концептуализује као еколошка структура са високим степеном корелације са стварним светом (принцип минималног одступања [енгл. *principle of minimal departure*] – Ryan 1980); 2. дати појам има шири хеуристички потенцијал, и у домену наратологије и на трансдисциплинарном плану.

У основи појма *света приче* налази се онтолошко схватање наратива<sup>607</sup> и претпоставка да наратив представља глобалну когнитивну способност или стратегију за креирање *менталних модела* која омогућава читаоцу/интерпретатору да информације које су експлицитно и имплицитно укључене у наративни дискурс учини смисленим, тј. разуме шта је неко учинио некеме у свету приче, са ким, када, где, како и зашто (Herman 2004). На овом месту треба имати у виду то да је *ментална репрезентација* кровни термин којим се обухватају различити концепти, те да је исти истраживан кроз теорију когнитивног оквира, психолошке теорије схемате, теорију менталних модела и њој сродне теорије, у студијама медија, антропологији итд. Уколико менталне репрезентације разумемо као „физички реализоване структуре у уму које садрже информације које нам омогућавају да перципирамо, учинимо смисленим, процесуирамо, разумемо и присетимо се свих стимулуса” (Krcmar & Haberkorn 2020)<sup>608</sup>, онда дозвољавамо простор да управо световима прича доделимо статус посебног типа менталне репрезентације (са квалитетом наративности), а тиме и когнитивној наратологији завидну позицију научне дисциплине која за предмет узима базичну људску способност наративизације. Штавише, можемо утврдити да предмет когнитивне наратологије представљају *ментални модели* у смислу у којем их дефинише Вилијам Ф. Бруер (Brewer 2003: 3846), у *Encyclopedia of Cognitive Science* [Енциклопедија когнитивних наука]: „ментални модел је облик менталне репрезентације за механичко-каузалне домене који пружа објашњења за ове домене.

---

<sup>607</sup> „Концепт структуре у наратологији осцилира између два јасно различита теоријска става, односно оперативне и онтолошке концепције (Reis and Lopes 2000: 146). С једне стране, структура је синоним за модел, апстрактни производ који је резултат поређења неколико феномена, чија хеуристичка вредност лежи у њеном капацитету да представља скуп универзалних карактеристика и комбинаторних правила. С друге стране, термин ‘структура’ се посматра из органске перспективе, означавајући уређену целину, конкретан објекат који се може описати у терминима јединица и односа.” (Ermida 2008: 115). [„The concept of structure in narratology has oscillated between two clearly distinct theoretical stances, namely an operational conception and an ontological one (Reis and Lopes 2000: 146). ). On the one hand, structure is a synonym for model, an abstract product resulting from a comparison between several phenomena, whose heuristic value lies in its capacity to represent a set of universal characteristics and combinatorial rules. On the other, the term ‘structure’ is seen from an organic perspective, designating an ordered whole, a concrete object describable in terms of units and relations.”].

<sup>608</sup> „More precisely, mental representations are information-containing, physically-realized structures in the mind that allow us to perceive, make sense of, process, understand, and recall all stimuli.”

[...] Ментални модели садрже менталне репрезентације објеката у простору и узрочне везе међу објектима.”<sup>609</sup> Аутор додаје да „[м]ентални модели доводе до феноменолошког искуства менталних слика, а процес утврђивања узрочно-последичних односа менталног модела често се описује као ‘провођење модела у умном оку’.” (2003: 3847)<sup>610</sup> Позивајући се на Розмари Ј. Стивенсон (Stevenson 1996: 56), Д. Херман (2004: 18) наглашава да су ментални модели нелингвистичке репрезентације ситуација остварених у дискурсу, структурално сличније деловима света него лингвистичким структурама. С обзиром на то да се дати термин може односити и на знања похрањена у дугорочној меморији и на „привремене специфичне менталне репрезентације конструисане током разумевања одређених догађаја у свету” (Brewer 2003: 3847)<sup>611</sup>, можемо закључити да исти укључује континуум од когнитивних скриптова (оквира) до сложених менталних модела – светова приче. Дакле, становишта смо да је наративност одређена догађајношћу, а не, на пример, искуственошћу, и у том смислу остајемо на позицији раних наратолога (нпр. Bremond 1964, Barthes 1966, Greimas 1971, Prince 1973). Сагласни смо са Х. П. Аботом (2009: 37) у погледу тога да је „oblast narativnog do te mere bogata, da bi bilo pogrešno sužavati je na definiciju koja zahteva postojanje više od jednog događaja ili uzročno-posledične veze među događajima”. Наведеном структурално-когнитивном услову додајемо и један (чисто) когнитивни, а он се тиче преузимања перспектива уграђених у причу као основе за интерпретацију неког стимулуса као наративног: „Да би разумели причу, тумачи морају бити у стању да схвате начин или начине филтрирања перспективе који у њој преовлађују”, због чега се наратив може дефинисати „као дискурзивни жанр и когнитивни стил који се суштински ослања на преузимање перспективе” (Herman 2004: 22, 300).<sup>612613</sup> Овај је

---

<sup>609</sup> „Analysis of the mental model construct as it is used across a wide range of fields shows that it is a complex construct, but suggests enough agreement to provide a general definition: a mental model is a form of mental representation for mechanical– causal domains that affords explanations for these domains. This type of mental model can be thought of as a subtype of naive theories of the physical world. Mental models contain mental representations of objects in space and the causal relations among the objects.”

<sup>610</sup> „Mental models give rise to the phenomenological experience of mental images, and the process of working out the causal relations of a mental model is often described as ‘running the model in the mind’s eye’.”

<sup>611</sup> „The term ‘mental model’ is used to refer both to general model-based knowledge in long-term memory and to temporary specific mental representations constructed in the course of understanding particular events in the world.”

<sup>612</sup> „To comprehend a story, interpreters must be able to grasp the mode or modes of perspectival filtering that predominate within it.” „I characterized narrative as a discourse genre and a cognitive style that relies fundamentally on perspective taking.”

<sup>613</sup> Овде се може пронаћи један од разлога због којег је идентитет увек наративни: формирање сопственог идентитета немогуће је без угледања на туђе идентитете, односно, момента саживљавања са туђом перспективом. У том смислу индикативна је Лаканова „фаза огледала”, а у том контексту може се поставити и питање: да ли се улазак у симболички поредак може изједначити са нашом способношћу да наративизујемо, или је наративизација предсимболичка способност? Уколико јесте, онда се дијапазон

услов у блиској вези са скаларном формулацијом наративности као фази скупа који садржи девет услова, постављене од стране Мари-Лор Рајан (2006: 7–10). Дати услови су распоређени унутар три семантичке димензије (просторне, темпоралне, менталне) и једне прагматичке: наратив мора говорити о свету насељеном индивидуама, тај свет мора бити временски лоциран и подвргнут променама, неки од учесника морају бити интелигентна бића са духовним својствима и емоционалним реакцијама, неки од приказаних догађаја морају бити сврховити и мотивисани циљевима или намерама учесника, секвенце збивања морају сачињавати јединствени узрочни ланац који води ка њиховом крају, бар неки догађаји у свету приче морају бити прихваћени као чињеница, прича мора имати неко значење за реципијента (према: Милосављевић Милић 2016: 16). Наведени услови неумитно се везују за процес урањања – деиктичког премештања, транспорта, премештања – у друго (виртуелно) простор–време и перспективе за њега везане. Перспективизација догађаја, као минимални (и довољни?) услов наративности, дозвољава и укључивање момента медијације (уп. Abot 2009: 38), као и просторне и временске организације (уп. „narrativ [је] osnovni način na koji ljudska vrsta organizuje svoje shvatanje vremena” – Abot 2009: 27). Дато одређење наратива одговарало би, у грубим оквирима, пољу наративних граматика, уз ту разлику да је исто осетљиво на когнитивне (и контекстуалне) варијације.

Иако језик јесте кључна веза или спојница између наратива и когниције читаоца/интерпретатора, овај однос није једносмеран, као што се то углавном подразумева у лингвистичким приступима дужим хумористичким наративима. Како примећује Роберт Виленски (Wilensky 1982: 423, 428), методологије које за циљ имају проналажење граматике наратива су погрешне јер наративе и реченице виде као чланове исте категорије; упркос томе што наратив користи језик као форму изражавања, наратив није исто што и текст и не може се просто тумачити као језичка јединица више категорије. Аналогија је фундаментално лоша јер су реченице лингвистички објекти („појам реченице односи на објекте сачињене од речи или других лингвистичких објеката”), а наративи екстралингвистички објекти: „[...] појам приче односи се на акције, догађаје, циљеве и друге менталне објекте” (Wilensky 1982: 423, 425). Изабел Ермида (2008: 117) истиче да анализа наративне структуре мора подразумевати „удаљавање од идеја да је текст, као органски и динамички скуп,

---

ентитета који су наративни шири и на сликовне схеме. Опет, с обзиром на то да се појам сликовних схема односи, заправо, на преконцептуалне структуре, те да се, када се једном ступи у симболички поредак, заувек губи аутентични приступ предсимболичком, дато је питање заправо апорија.

састављен од независних јединица. Ове јединице су супрасинтаксичке, што имплицира одбацавање реченице као аналитичког и операционог елемента”. С тим је уско повезан и проблем виртуелних наратива јер свака прича, у мањој или већој мери, има квалитет виртуелног: „Коначни učinci [virtuelnih narativa – *prim. O. M.*], kao i uslovi njihovog prepoznavanja, nisu u lingvističkim markerima, već u čitaocu, u njegovim kognitivnim mapama koje se aktiviraju u interakciji sa tekstem” (Milosavljević Milić 2016: 25). Маркус Хартнер (Hartner 2012: 89) истиче да „[у] већини случајева менталне репрезентације светова прича немају облик апстрактних пропозиција; као што ће многи читаоци потврдити из свог личног читалачког искуства, они су обично холистичке природе.”<sup>614</sup> Дискутујући о предностима когнитивнолингвистичког приступа значењу у односу на генеративне и конструкционе приступе, Роналд Ланакер (2014: 210) наводи да „[с]ложени слојеви ‘грађења значења’ редовно посредују између лексичког значења и сложених менталних конструкција које су неопходне за кохерентно разумевање читавог израза”. Валтер Неш, у контексту студија хумора, истиче да „лингвистика у свом најстриктнијем виду можда не разуме хуморне активности језика” [„linguistics in the strictest sense may not comprehend the humorous activity of language”] (1985: 12). У реторичко-нараторолошкој (прагматичкој) традицији Вејна Бута (Booth), Џејмса Фелана (Phelan) и Питера Рабиновича (Rabinowitz), наратив се схвата као конкретни говорни акт, реализован у конкретној ситуацији, ради конкретне сврхе и са усмерењем на конкретну публику. Надовезујући се на појам полифоније М. Бахтина, те разумевање етичности наратива код В. Бута, Фелан посебно истиче везу између наративног дискурса и вредности уграђених у њега („слушати причу је, делимично, слушати вредности повезане са датим начином говора” – Phelan 1996: 43 [to listen to narrative is, in part, to listen to values associated with a given way of talking”]). Разумети наратив значи ситуирати се у причи, што је могуће само уз лудичку трансформацију читаоца који се препушта игри препознавања, прихватања, процењивања, одбацавања и размене информација и вредности уграђених у причу и остварених преко вишеслојних наративних стратегија. Дакле, не поседује свака концептуализација квалитет наративности, али она врло лако „исклизава” у домен наративног: чим почнемо да мислимо о КО, С КИМ, ШТА, КАД, ГДЕ, ЗАШТО категоријама, улазимо, макар гранично, у домен наративног.

---

<sup>614</sup> „In most cases the mental representations of storyworlds do not take the form of abstract propositions; as many readers will confirm from their personal reading experience, they are typically of a more holistic nature.”

Филип Н. Џонсон-Лерд (Johnson-Laird), који је у когнитивне науке увео појам менталних модела како би семантичку теорију учинио психолошки адекватном (1980: 85), истиче да је основна разлика између менталних модела и пропозиционалних репрезентација у њиховим функцијама (и степену примарности). Наиме, уколико је пропозиционална репрезентација дескрипција, тачна или нетачна, она своју валидност може мерити не према свету, него према репрезентацијама које имамо о свету (менталним моделима света), будући да људска бића свет не схватају директно (Johnson-Laird 1980: 98). У том смислу Д. Херман (2004: 12) може бити у праву када као прави задатак наративне анализе издваја пописивање ограничења за променљиве шаблоне преко којих се текстуални знакови мапирају у менталне представе које чине светови прича („to chart constraints on the variable patterning of textual cues with the mental representations that make up storyworlds”). Речју, текстуални знакови служе као индикатори за грађење менталних модела света приче, али ти текстуални знакови су пропуштени кроз „филтер” нашег когнитивног апарата, а будући да исти није *tabula rasa*, датим процесом управља мање или више неуређен контекстуални универзум сачињен од читаочевих предзнања и других прагматичких фактора. Резултат мапирања речи у свет приче никада није „један на један”, већ квалитативно нова структура.

Наратив, укратко, даје опраштајуће, флексибилне ментално пројектоване светове – једине светове које свако од нас икада може да упозна. Проблемом везаним за то шта наратив чини наративом [...] стога се не може бавити на нивоу појединачних пропозиција или пропозиционих оквира. Уместо тога, овим проблемом се мора бавити на вишем нивоу наративне структуре – то јест, нивоу комбинација кодова. (Herman 2004: 49).<sup>615</sup>

Напомињемо да је Херманова монографија *Story logic* [Логика приче], на коју се у великој мери ослањамо у овом поглављу, инспирисана моделом процесуирања дискурса као менталног модела Ван Дијка и Кинсича (Van Dijk & Kintsch 1983), односно моделима анализе дискурса Ван Дијка (1981, 1985). Поменути аутори претпостављају да се током процесуирања дискурса изграђују ментални, односно ситуациони модели:

---

<sup>615</sup> „Narrative, in short, furnishes a forgiving, flexible mentally projected worlds – the only worlds, arguably, that any of us can ever know. The problem of what makes a narrative a narrative [...] thus cannot be addressed at the level of individual propositions or propositional frames. Instead it must be addressed at a higher level of narrative structure – that is, the level of coding *combinations*.” Уп. „Every time we look at discourse comprehension, it is a little bit different. What one needs to deal with this situation is a framework for studying it, a set of principles and analyses that can be applied to concrete cases. The application will always work out a little differently in each case, but because the same building blocks are used every time, we can go beyond ad hoc, arbitrary miniature models, which might be very simple and even elegant, but which merely serve to deceive us about the real complexity of comprehension processes.” (Van Dijk & Kintsch 1983: 383).



Главна карактеристика нашег модела је претпоставка да разумевање дискурса укључује не само представљање текстуалне базе у епизодној меморији, већ, у исто време, активирање, ажурирање и друге употребе такозваног модела ситуације у епизодном памћењу: ово је когнитивни приказ догађаја, радњи, личности и уопште ситуације, о којој се ради у тексту. (Van Dijk & Kintsch 1983: 11)<sup>616</sup>

Даље, аутори инсистирају на стратегијама разумевања које управљају свим нивоима језичких јединица, а које нису искључиво лингвистичког типа, већ се односе и на индивидуална интересовања и циљеве тумача, односно, представљају отворени скуп нашег општег знања или модела света. Слични модел постулира Херман када говори о микро– и макродизајну света приче управљаном, пре свега, жанровским стратегијама разумевања, тј. константним упоређивањем онога што већ знамо о једном жанру (али и поетици једног писца или епохе, као и општијим моделима света) са наративним инпутом (уп. „То значи да је разумевање ограничено на процену текстуалне базе не само у погледу локалне и глобалне кохерентности, већ и у односу на њен одговарајући ситуациони модел. На тај начин знамо не само шта текст концептуално значи, већ и о чему се референцијално ради.” – Van Dijk & Kintsch 1983: 12)<sup>617</sup>. Поред тога, Херманов жанровски систем преференција може се упоредити са „контролним системом” Ван Дијка и Кинсича (1983: 12–13). Задатак контролног система је, слично контекстуалним оквирима код К. Емот, да „надгледа” обраду дискурса у краткорочној меморији, активира потребна епизодна и општија знања, координира различите стратегије, одлучује о томе које информације из краткорочне меморије треба да пређу у епизодно памћење, води претрагу релевантних информација, и све то на основу специфичних информација о врсти ситуације, типу дискурса, општим циљевима интерлокутора, макроструктурама попут теме текста.<sup>618</sup> На крају, од суштинског значаја за разумевање функционисања контролног система јесте когнитивна организација знања, односно флексибилан теоријски модел такве организације, који ће аутори обликовати према претпоставци да је употреба знања стратешка, па ће, у складу са тим, пажњу усредсредити на *стратегије*, пре него *форме* организације. С тим у вези треба

---

<sup>616</sup> „A major feature of our model is the assumption that discourse understanding involves not only the representation of a textbase in episodic memory, but, at the same time, the activation, updating, and other uses of a so-called situation model in episodic memory: this is the cognitive representation of the events, actions, persons, and in general the situation, a text is about.”

<sup>617</sup> „This means that understanding is restricted to an evaluation of the textbase not only with respect to local and global coherence, but also with respect to its corresponding situation model. In this way, we know not only what the text means conceptually, but also what it is about referentially.”

<sup>618</sup> У психологији се ови проблеми тичу ефекта првенства и ефекта недавности (енгл. *primacy effect*, *recency effect*) и тиче се начина на који складиштимо информације у дугорочној и краткорочној меморији (Glanzer & Cunitz 1966). Истраживања су показала да постоје правила преференција када је способност памћења и пажње у питању, тј. да су ове спостобности најизраженије на почетку и на крају серије информација (отуда се дати ефекти још називају и ефектом серијске позиције, енгл. *serial position effect*).

нотирати и наслове поглавља код Ван Дијка и Кинсича: они се тичу пропозиционалних и локалних стратегија, макростратегија, стратегије схеме, стратегија продукције и употребе општег знања, уз завршно поглавље које се бави управо когнитивним моделима.

Прихвативши Херманов модел света приче, сада можемо ближе одредити задатак нашег истраживања: спецификовање стратегија грађења света приче за дуже литерарне наративе хуморног типа. Међутим, пре него што приступимо овом задатку, неопходно је да издвојимо кључне стратегије при грађењу света приче уопште. Дистинктивни моменат између света приче (који се тиче координата *ко*, *шта*, *када*, *где*, *зашто*, односно конституенте који се тичу агенаса, догађаја, времена, простора и узрочности) и других типова менталних модела везан је, као што је претходно напоменуто, за моменат прихватања перспектива уграђених у наратив, из чега следи да је процес ураћања у причу неопходан услов за разумевање света приче који је њиме енкодиран, те да адекватан модел приче мора укључити и специфичности датог процеса. Свака добра прича учи нас да прихватимо стратегије одређене перспективама уграђеним у текст; како бисмо схематизовану структуру наратива (коју, наравно, процесуирамо линеарно) учинили кохерентном холистичком структуром (менталним моделом), морамо испратити промене тачке гледишта и фокуса које наратив намеће. Поред тога, свака прича је виртуелни наратив бар у том погледу у којем од тумача захтева менталну симулацију туђе перспективе, јер не постоји извесност у погледу реализације света приче.<sup>619</sup> Будући да је прича увек посредована (медијација), она увек охрабрује, отворено или не, да своја искуства поредимо са искуствима *другог*. Афективна компонента стога није факултативан, већ обавезан чинилац доживљаја приче.<sup>620</sup>

С тим у вези Дејвид Мајл (Miall 1989) критикује примене модела когнитивних схема у наративним граматицама јер оне умањују или чак искључују емотивни аспект когнитивних процеса и радњи, укључујући ту и процесуирање књижевног текста, тако што аналитичким процесом парцелисања наративне структуре и категоризацијом

---

<sup>619</sup> Уп. „Kao što između aktuelnog i virtuelnog domena ne postoji popustljivost (Lewis 2011: 95), tako se ni likovi i njihovi hipotetički dvojници ne mogu nikada sresti. [...] Pa ipak, oni su delovi narativnog univerzuma (priče), zajednice svih njegovih jedinki koja funkcioniše kao faktor kohezije. Zato se njihovo dalje susretanje, pa i preplitanje i povezivanje, dešava u jednom drugačijem, takođe 'virtuelnom prostoru', u umu čitaoca.” (Milosavljević Milić 2016: 118)

<sup>620</sup> Недељка Бјелановић (2022: 30, 24) примећује да „[н]ема емоције очишћене од мисли, али ни мисли која не утиче на емотивни живот”, и закључује да је прича нераздвојива од емоције: „Ми наративни сентимент посматрамо као усложњен, нераздјелив феномен интеракције унутрашњих осјећајних структура текста и емотивних одговора читаоца”.

наративних елемената врше неутемељену генерализацију структуре приче према специфичним и уским правилима закључивања. Овакви приступи су, између осталог, предвидљиви, што значи да не могу да ухвате кључне особине читања и наше могућности лаког прелажења преко њених разновсних домена и симултаног умрежавања. Дакле, афективно разумевање води општи процес разумевања књижевних текстова; захваљујући афективном читању, наративни текст препознајемо као текст богате структуре. Мајл наглашава да лични афекти – и афекти изазвани наративом – омогућавају шири, самореференцијални извор контекстуалних информација, дозвољавају прелаз преко домена приче и њихово уланчавање и услов су наше могућности антиципације даљег наративног тока. У складу са тим, овај аутор закључује да је читање вежбање или испробавање импликација за себе кроз наратив.

Патрик Колм Хоган (Patrick Colm Hogan), један од најзначајнијих представника афективне нараторологије, расправља о „менталном лексикону”, „мнемоникону” или „естетикону” који садрже сва наша искуства („перцептивна, вербална, емоционална [искуства] остављају свој представљачки и емотивни траг у нама”) и који се у естетском искуству сусрета читаоца са светом приче изнова активира (Милосављевић Милић 2016б: 14). За његов приступ наративу посебно је значајан појам *rase*, сентимента у тексту, који се „односи на непарафразирајућу ‘сугестију’ речи или израза”: „Три су разлога за немогућност парафразе: неограничено гранање сугестивног својства, немогућност замене другим текстом, непостојање стабилног истинитог значења. Зато *rasa* није само семантички, већ и афективни феномен.” (Милосављевић Милић 2016б: 14). Према Хогану, свако лексичко знање повезано је са прототипским микорнаративима, из чега следи да „постоји блиска релација између емоционалног ефекта и значења наратива, односно, вредновања приче” (Милосављевић Милић 2016б: 15). Подсећамо да овакви закључци одговарају закључцима изведеним у оквиру теорије перцептивних симбола, према којој информације на вишим когнитивним нивоима настају као резултат компилације информација нижих когнитивних нивоа – перцептивно-телесних, али и емоционалних доживљаја. Дати закључци се уклапају и у основни постулат теорије вишеструко утемељене семантике, наиме, да процес семиозе зависи и обухвата више онтолошких нивоа утемељења, те да нижи нивои – физиолошки, сликовносхематски и афективни – ограничавају формирање значења на конотативном, елаборираном културолошком и индивидуалном плану.

Емотивни моменат у вези са тумачењем приче не мора нужно водити ка интензивном облику наративне емпатије, али свако ураћање у свет приче подразумева

неки облик идентификације са перспективама уписаним у текст, односно, читаочево емотивно опредељење за перспективу кроз коју ће свет приче моделовати. Наративну емпатију разумемо као когнитивно-емоционалну реакцију (која се огледа у дељењу осећања и преузимању перспективе) реципијента на ситуацију и стање другог, побуђену менталном симулацијом наратива, која је усмеравана текстуалним стратегијама наратива (Keen 2013). У основи, приступи наративној емпатији су увек и приступи реторичкој структури приче, будући да се баве ефектима наративне конструкције (в. Phelan 2017: 192).

За процес усвајања перспектива уграђених у наратив неопходна је ментална симулација приче посредством широког инвентара менталних репрезентација похрањених у дугорочној меморији (однос између тог инвентара и наративног инпута је реципрочан, тј. оба *система* и посредују и усмеравају интерпретацију), укључујући ту, поред емоционалног, и просторно и темпорално насељавање света приче (Ryan 2001). Мари-Лор Рајан (2001: 93) заснива своју *поетику урањања* на увидима из когнитивне психологије (метафорама о премештању и губљењу у свету књиге) и психологије (менталној симулацији), аналитичке филозофије (концепцији могућих светова) и феноменологије (промишљању наше могућности да концептуализујемо „као да” сценарије).

Једна од представница еконартологије, Ерин Џејмс, посебно истиче еколошки квалитет светова приче као менталних модела: насељавање и моделовање света приче је инхерентно „environmental process”, односно, доноси искуство другачијег времена и простора од оног које доживљавамо у непосредном окружењу.<sup>621</sup> За Мари-Лор Рајан (2001: 103) моменат просторног и временског премештања у виртуелну средину јесте „рецентрирање” (енгл. *recentering*), које она разуме као неопходан услов (д)оживљавања фикционалног света као могућег. Аутори који расправљају о процесу урањања истичу да је у питању *полувиртуелни* облик искуства, при којем се читаочева свест о аспектима стварног света у тренутку рецепције замагљује. Према психолозима Мелани Грин и Тимотију Броку (Green & Brock 2000), три су последице урањања: 1. субјективни осећај удаљавања од стварности; 2. снажне емоције и мотивације; 3.

---

<sup>621</sup> „Indeed, reading—or any type of narrative comprehension—is a virtual form of environmental experience, in which interpreters of narratives access mental models of material contexts they otherwise would not know. Every narrative contains a virtual environment that readers must come to know and inhabit if they are to understand that narrative’s story. Reading narratives thus demands more than simply encountering a setting. It involves transporting yourself to an alternative, imagined environment that simulates the surrounding context of narrators and/or characters. In this sense, the storyworld is an important reading strategy for ecocritical approaches to literature as it foregrounds the virtual environments that readers must model and inhabit to understand narratives.” (James 2015: 11).

промена реципијента као резултат транспортовања. Сходно томе, ураћање јесте предуслов разумевања наратива (в. Gerrig 1993, Miall 2009), а *свет приче важна стратегија читања* (James 2015: 9).

Наративи имају моћ да однесу читаоце на различита места и времена или у алтернативне универзуме. Читаоци упечатљивих прича могу изгубити појам о времену, пропустити да посматрају догађаје који се дешавају око њих и осећају да су потпуно уроњени у свет нарације [...] Попут буквалног путника, пренети читалац губи приступ аспектима света порекла (Green 2004: 247–248).

Реторичка наратологија поетици ураћања приступа посебно наглашавајући процесе одоздо – нагоре.<sup>622</sup> Како сваки наратив утврђује сопствени вредносно-етички систем, читалац мора уронити у текст тако што ће разумети његова комуникативна правила и сврху; дакле, будући да захтева активно учешће читаоца у наративној прогресији, оваква комуникација је рекурзивна. Осим тога, везе у наративу нису стабилне и једнозначне,<sup>623</sup> већ постоји тензија у знању, вредностима, судовима, мишљењима, веровањима и осећањима различитих гласова или наративних инстанци уграђених у текст, на нивоу приче и на нивоу дискурса, па се читалачка активност огледа у препознавању, усвајању и усаглашавању различитих наративних перспектива. Џ. Фелан (2006: 307–308) наративну прогресију дефинише као „синтезу унутрашње динамике кретања текста од почетка до краја са развојним одговорима ауторске публике на то кретање.” Упрошћено, динамика наративне прогресије може се схватити као кретање наративне публике (позиција коју реални читалац заузме у наративном свету као посматрач) према перспективи ауторске публике (идеални ауторов читалац – читалац који, према Изеру (Iser 1978: 29), врши целокупну потрошњу текста).

Концепт наративне прогресије обухвата синтезу текстуалне и читалачке динамике, односно динамике приповедања и динамике заплета, на једној, и временске димензије искуства са наративом, односно путање одговора/реакција публике у односу на текстуалну динамику, на другој страни. На динамику заплета непосредно утичу нестабилности у односу између ликова и динамика приповедања, односно „прогресивно откривање” узрока нестабилности. Нестабилности у домену приче и нестабилности у дискурсу последицу имају тензије (tensions) у процесу читања. Док у домену приповедања наратор обелодањује чињенице, на нивоу читања читалац (током играња улога интендираних текстом) доноси судове – интерпретативне, етичке, естетске. (Бојанић Ћирковић 2017: 171).

---

<sup>622</sup> Треба нагласити да Џејмс Фелан (2006: 296–297), најзначајнији представник ове гране наратологије, сматра да се реторички приступи наративу разликују од структуралистичких, *когнитивних* и идеолошких приступа причи у томе што покушавају да ускладе улоге сва три елемента реторичког троугла (аутор, текст, читалац) у производњи значења наратива, и због тога што се не усредсређују на инваријантна правила приче.

<sup>623</sup> Фелан (2006) разликује нестабилности на нивоу приче (неразрешене моменте везане за догађаје и јунаке у наративном свету) и тензије присутне на нивоу дискурса (на пример, неусклађеност перспектива и вредности, различита знања приповедача и различитих типова публике).

С обзиром на то да различити типови публике (стварни читалац, ауторска, наративна и иделана наративна публика, наратор) прате наративну прогресију приче („the movement of instabilities and tensions”), Фелан (2006: 308) разликује три типа интересовања наративне публике која усмеравају читалачки процес (миметичка – интересовања за јунаке, тематска – интересовања за идеје, вредности и схватања света уписана у причу, синтетичка – интересовања за причу као вештачку творевину). „Како публика развија ова интересовања пратећи унутрашњу динамику приче, она се ангажује у многим врстама конкретнијих одговора: процењивању ликова, развијању нада, жеља и очекивања за њих и конструисању пробних хипотеза о целокупној форми и правцу приче.” (Phelan 2006: 308).<sup>624</sup>

Са друге стране, искуство света приче бива могуће само посредством искуственог универзума које реципијент поседује, тј. урањање је управљано општим принципом минималног удаљавања („Овај принцип каже да кад год тумачимо поруку која се односи на алтернативни свет, ми реконструирамо овај свет као најближи могући стварности коју познајемо. – Ryan 1980”).<sup>625</sup> Терминолошка одредница урањања у свет приче може се повезати са теоријом појмовног сажимања, где се урањање може замислити као процес формирања вишедимензионалног макробленда који настаје у менталном простору реципијента. С тим у вези може се повући паралела између принципа минималног одступања и онога што Фоконије и Тарнер одређују као главни задатак појмовног сажимања, стварање бленда по мери човека (Фоконије и Тарнер 2014: 381).

Неуролошку слику урањања потврђују експериментална истраживања корелације читања (наративне емпатије за јунаке) и неурона огледала (Rizzolatti et al. 1988), улоге људске способности читања ума, односно низ истраживања која указују на то да симулирање приче активира исте зоне мозга као и код доживљаја (живих бића, догађаја, ситуација) у стварном свету (Zwaan et al. 2002; Pulvermüller 2005; Mar & Oatley 2008<sup>626</sup>, Speer, Reynolds et al. 2009)<sup>627</sup> На овом моменту базирају се и

---

<sup>624</sup> „As audiences develop these interests through following the internal dynamics of a narrative, they engage in many kinds of more specific responses: judging characters, developing hopes, desires, and expectations for them, and constructing tentative hypotheses about the overall shape and direction of the narrative.”

<sup>625</sup> „This principle states that whenever we interpret a message concerning an alternate world, we reconstrue this world as being the closest possible to the reality we know.”

<sup>626</sup> Mar & Oatley (2008: 180) истичу даимагинарни фикционални пејзажи и јунаци вероватно активирају исте зоне мозга као и код вршења паралелних акција.

<sup>627</sup> „Региони мозга укључени у праћење различитих димензија читаочевих модела ситуације треба да одговарају регионима који имају улогу у виђењу и извођењу сличних активности у стварном свету. [...] Ова конвергенција је у складу са идејом да читаоци конструирају симулације ситуација док читају текст, и да је овај процес сличан онима при подсећању на претходне ситуације или замишљању потенцијалних

истраживања потенцијала наратива да поспеши психичко здравље, процесе социјализације, усвајање одређених етичких норми и ставова и сл.<sup>628</sup> Лиза Заншајн (Zunshine 2006) је при ставу да разумевање наратива почива на нашој способности читања ума других, али и да читање фикцијских наратива може побољшати те способности и у том смислу бити образовно средство. Према Б. Вермјулу (Vermeule 2010), привлачност наратива почива на могућности да путем њих унапредимо наше способности читања ума и тестирамо различите друштвене сценарије у сигурном, виртуелном окружењу, помажући нам тако да, преко дељења емоција са другим, промишљамо друштвени уговор према којем водимо свој живот.<sup>629</sup> Миметичко-педагошка функција наратива долази, дакле, од тога што концептуализација света приче у извесној мери не зависи од структуре наративног инпута, већ од рецепијентовог личног меморијског фонда. Кохеренција текста, тј. мапирање текстуалних означитеља у означенике света приче стога директно зависи од менталних образаца на свим нивоима онтолошке осе утемељења рецепијента. Рајан (2001: 121) примећује да је спацијално ураћање у свет приче често резултат прустовског „ефекта мадлене”, јер зависи „више од случајне резонанције текста са личним сећањима читаоца него од уопштавања текстуалних својстава”<sup>630</sup> Најинтензивнији случајеви просторног ураћања за резултат имају светове приче у којима су спојени (блендовани) рецепијентови интимни пејзажи са географијом текста, чиме се развија лични однос према окружењу у причи и осећај присутности у сцени представљених догађаја (Ryan 2001: 122). Дистанца између дискурсног простора и времена приче и простора и времена света приче може бити ублажена различитим формално-наративним средствима, „спајајући свест читаоца и приповедача у исти чин перцепције” (Ryan 2001: 132).

---

ситуација.” (Speer, Reynolds et al. 2009). [„The brain regions involved in tracking different dimensions of a reader’s situation model should correspond to regions that have a role in seeing and acting out similar activities in the real world. [...] This convergence is consistent with the idea that readers construct simulations of situations as they read a text, and that this process is similar to those of recalling previous situations or imagining potential ones.”].

<sup>628</sup> „Читање романа може учествовати у социјализацији и моралној интернализацији која је потребна за трансмутацију емпатичне кривце у просоцијалну акцију.” (Hoffman 2000, нав. према Keen 2007: 170). [„Novel reading may participate in the socialization and moral internalization required for the transmutation of empathic guilt into prosocial action.”].

<sup>629</sup> Уп. „Читаочева перцепција фикционалности текста игра улогу у накнадном емпатичном одговору, ослобађајући читаоце обавезе да се заштите кроз скептицизам и сумњу.” (Keen 2007: 170). [„Readers’ perception of a text’s fictionality plays a role in subsequent empathetic response, by releasing readers from the obligations of self-protection through skepticism and suspicion.”].

<sup>630</sup> „Spatial immersion is often the result of a ‘madeleine effect’ that depends more on the coincidental resonance of the text with the reader’s personal memories than on generalizable textual properties.”

При том је имагинарни пренос виртуелног тела читаоца у сцену или догађаје омогућен, или олакшан, различитим наративним стратегијама које су често виђене као супротност другим наративним поступцима. На пример: сцена насупрот сажетом прегледу, унутрашња и променљива насупрот спољашњој фокализацији, дијалог и доживљени говор насупрот стилски неутралном индиректном говору, проспективно приповедање у првом лицу (из перспективе јунака или наратора), насупрот нараторовом ретроспективном приповедању, потпуно обликовани и видљиви приповедачи насупрот „бледоликим” приповедачима, приказивање насупрот казивању. Међу овим стратегијама најважније су оне које позивају читаоца да се премести у само средиште збивања. Сигнали тог позива су различите језичке деиктике који функционишу као пребацивачи: глаголи, глаголска времена, заменице, које указују непосредно на перспективу учесника унутар сцене (Рајан 2001: 133). (Милосављевић Милић 2014: 22).

Рајан прави разлику између просторно-временског урањања, које нас подстиче да успоримо читање и уронимо у/конструираемо хронотоп наративног света, и чисто темпоралног урањања, које од читаоца захтева да читање убрза, мотивисан жељом за сазнавањем: „Уопштено говорећи, темпорално урањање је укљученост читаоца у процес којим прогресија наративног времена дестилује поље потенцијала, бирајући једну грану као стварну, ограничавајући друге на област заувек виртуелног или контрачињеничног, и као резултат ове селекције непрестано генерише нове опсеге виртуелности.” (Руан 2001: 141).<sup>631</sup> Мишљења смо, међутим, да је дистинкција између просторног и временског урањања више методолошка него суштинска; случајеви темпоралног премештања које наводи Рајан никада не искључују и имагинацију простора, чак и ако симулација простора света приче остаје у позадини (зато што је, на пример, у датом тренутку наративне прогресије небитна за логику приче). Чини се редунантним реферисати, у 21. веку, на ауторе који су се бавили људским искуством простор-времена. Чак и Рајан (2014), у свом тексту о простору у наративу, указује на ову нераздвојивост, упућујући, само у оквиру хуманистичких наука, на Кантове категорије времена и простора, Бахтинов појам хронотопа, Женетову дијегезу и Херманов свет приче. И у случајевима реализације, у оквиру света приче, примарних метафора попут ГОРЕ ЈЕ БОЉЕ, тешко је замислити изоловани простор или чисти гешталт који би обухватао само просторну схему. Иако виртуелни наратив није темпорално ситуиран на нивоу приче, његова дискурсна репрезентација није без квалитета темпоралности.<sup>632</sup> Речју, чини се да појам темпоралног урањања имплицира, парадоксално, класичне наратолошке бинарне опозиције, а у том се случају боље га је

---

<sup>631</sup> „Generally speaking, temporal immersion is the reader’s involvement in the process by which the progression of narrative time distills the field of the potential, selecting one branch as the actual, confining the others to the realm of the forever virtual, or counterfactual, and as a result of this selection continually generates new ranges of virtualities.”

<sup>632</sup> О темпоралности виртуелних наратива в. више у Milosavljević Milić 2016: 91–100.



заменити Фелановим (2007) типовима наративне прогресије (комбинацијама текстуалне динамике или динамике приче са динамичком читања, на нивоу приче и дискурса).

О просторном, временском и емоционалном урањању у свет приче подробније ћемо говорити у контексту хуморних наратива, посебно у вези са менталном (имагинативном) симулацијом свести фигура уграђених у текст и проблемом перспективе (фокуса и тачке гледишта).

На овом месту ћемо истаћи за ово истраживање корисна методолошка оруђа: први се тиче дистинкције између пет категорија наративног простора (Ryan 2014), а други се тиче модалитета приповедног света (Doležel 1998 [2008]). Оба приступа наративу полазе од идеје да је прича макроструктура одређена узајамним процесима означеним као „worlding the story” и „storying the world” (Herman [2013] 2017).

М. Рајан (2014) разликује пет категорија наративног простора: просторне оквири (енгл. *spatial frames*), окружење (енгл. *setting*), простор приче (енгл. *story space*), свет приче, наративни универзум (енгл. *narrative universe*). Просторни оквири су експлицитно задати у тексту и у њима се одиграва радња; окружење се односи на шири просторни, историјски и друштвени контекст који релативно јасно уоквирује текст;<sup>633</sup> простор приче је простор релевантан за заплет, мапиран поступцима и менталним активностима јунака (сачињен од спацијалних оквира и свих локација које су поменуте у тексту али нису локације на којима се одиграва радња); свет приче је простор приче допуњен читаочевом имагинацијом; наративни универзум представља свет (у просторно-временском смислу) актуелизован текстом, заједно са свим виртуелним наративима уведеним у текст. Потреба за увођењем методолошких разлика између типова простора произлази из варијација у актуелизацијама просторних оквира задатих текстом. У супротном, редундантно би било разликовање просторних оквира и простора приче као текстуалних конструкта, будући да су исти неизоставно допуњени активношћу читања и реализовани као светови прича.<sup>634</sup> Други разлог због којег су поменуте дистинкције корисне за наративну анализу је тај што се њима у пунијој мери адресира семантичка сложеност светова приче: једна прича може евоцирати више референтних светова, актуелизованих и виртуелних – делове наративног универзума, оживљеног и допуњеног, у различитим степенима и на различите начине, од стране реалног читаоца.

---

<sup>633</sup> Ц. Принс (2011: 179) дефинише овај појам као „[p]rostorno-vremenske okolnosti u kojima se odigravaju događaji i prirovesti”, што одговара просторним оквирима према типологији М. Рајан.

<sup>634</sup> Нејасно је, међутим, зашто Рајан тврди да је окружење „релативно стабилна категорија” у односу на просторне оквири, уколико је категорија која заузима лимиални простор између текста и читаоца.

Л. Долежел (Doležel [1997] 2008) разматра облике уређења *приповедног света*, што је такође категорија која се налази између простора приче, наративног универзума и света приче.<sup>635</sup> У овом истраживању говорићемо о приповедним модалитетима простора приче и, по екстензији, света приче<sup>636</sup>, уместо о приповедном свету, али ћемо задржати Долежелово разликовање алетичких, деонтичких, аксиолошких и епистемичких модалитета који могу, с обзиром на опсег квантификације над светом приче, генерисати светове приче различитих квалитета. Алетички модалитети одређују могућности, немогућности и нужности у свету приче, одређујући његова суштинска својства (простор-време, каузалност, способности фикционалних јединки). Деонтичка ограничења „utiču na oblik fundamentalnih svetova kao proskriptivne i preskriptivne norme; određuju koje vrste radnji su zabranjene, obavezne ili dozvoljene” (2008: 131). Аксиолошка ограничења односе се на валоризације које доносе егзистенти света приче (појединци, друштвене групе), при чему је „sveukupno aksiološko strukturiranje fikcionalnih svetova proizvod [...] različitih kombinacija i subjektivnih [...] operatora” (2008: 134). На крају, епистемичка ограничења одређују епистемички поредак света приче – шта се може, а шта се не може знати у простору приче. У свим случајевима, Долежелови модалитети одређују не само КО, С КИМ, ШТА, ГДЕ, КАДА, КАКО и ЗАШТО димензије простора приче, већ и димензије наративног универзума у целости.

## 7. 2. КА ПРОЦЕСУИРАЊУ ХУМОРНОГ НАРАТИВА

„Укратко, ми очекујемо да будемо изненађени.” (Абот 2009: 106)

### 7.2.1. УВОД

Циљ нашег проучавања јесте утврђивање дистинктивних квалитета менталних модела које реципијент изграђује при енкодирању дужег литерарног наратива хуморног типа, тј. светова приче са хуморним потенцијалом. Ради методолошког уједначавања са

---

<sup>635</sup> Ослањајући се на семантику могућих светова, Долежел развија семантичку теорију књижевног текста полазећи од идеје да она мора бити заснована на моделу вишеструких светова, при чему могући светови у оквиру приповедног света не подразумевају онтолошку једнообразност. Под појмом приповедног света, Долежел схвата макроструктуру чије је устројство одређено глобалним ограничењима (Doležel 2008: 124), тј. моделативним оквирима који додељују различите типове поредака фикционалном свету (што је у основи потенцијала приповедног света да генерише приче).

<sup>636</sup> Појам света приче боље наглашава улогу читаоачеве активности у откривању и креирању семантике књижевног текста.

претходним делом истраживања, свет приче посматрамо као вишедимензионалну менталну репрезентацију амалгамског типа, коју читалац конструише на основу у наративу садржаних микро и макростратегија или упутстава за његово изграђивање/реконструкцију<sup>637</sup>, као и на основу сопствених знања, искустава, преференција (књижевних компетенција и општих модела света). Осим тога, покушаћемо да у примени метафоре умрежавања заобиђемо чисто просторне импликације, односно нагласимо темпоралност процеса урањања у свет приче, посебно имајући у виду изненађење као неопходан услов препознавања стимулуса као смешног.

У случају хумористичког наратива, свет приче је енкодиран на такав начин да су поједина места у наративу маркирана како би произвела хумористичке ефекте (тј. такав наратив укључује маркиране конструкције значења). Стога ће и пажња модела који полази од хумора у наративу бити на: 1. поменути маркираним местима у наративу и њиховој вези са ефектом изненађења; 2. начинима на које та маркирана места комуницирају са другим, условно речено немаркираним, деловима наративима, тј. 2. а) на то како потенцијално хумористичке маркиране конструкције значења *језгровито* енкодирају координате наративног света, и 2. б) како наративни свет омогућава допуну и разраду тих маркираних места, и, евентуално, интензификацију њиховог хуморног ефекта. Другим речима, наш метод анализе инсистира на херменеутичком приступу, одозго нагоре и обратно, те као централне поставља следеће проблеме:

1. структуру потенцијално хумористичких маркираних места у наративу (процес композиције);

2. допуну и разраду таквих места путем процеса урањања, тј. преко реконструкције текстуалних информација, као и укључивање оних екстратекстуалних.

Анализа сва три процеса може нам пружити неке одговоре на питања о улогама које се таквим маркираним местима додељују на нивоу наратива, као и функцијама које им читалац претпоставља и приписује (и, сходно томе, културолошким и индивидуалним мотивацијама читаоца). **Имајући у виду принцип кохерентности, претпоставићемо да сваки хумористички литерарни наратив садржи једну или неколико маркираних глобалних концептуалних метафора у ширем смислу, тј. мрежа појмовног сажимања, које енкодирају базичне координате света приче.** На површинском нивоу ове се метафоре могу реализовати на начин који производи

---

<sup>637</sup> Под микродизајном света приче подразумевамо супрасегменталне аспекте наратива, док преко појма микродизајна испитујемо могућност разумевања наратива на претпостављеним нижим ступњевима структуре. У контексту наше анализе хуморних наратива, макродизајн света приче је везан за функционисање конкретне централне хуморне метафоре на плану читавог текста.

хуморне ефекте. Процеси композиције, допуне и разраде такве маркиране метафоре могу укључивати и друге маркиране механизме конструкције значења попут маркиране метонимије или замене фигуре и позадине.<sup>638</sup> Постулирањем овакве тезе одржавамо континуитет са лингвистичким приступима дужим хуморним наративима: тезом о постојању хуморних чворних тачака К. Холкомба, главних скриптова и распршених окидача код В. Клопицког, те супраскриптова код И. Ермиде. Разлика је у томе што маркирана мрежа појмовног сажимања може адекватније да опише динамички процес семиозе, укључујући ту и повратна пресликавања из амалгама у улазне просторе, флуидне промене хијерархије менталних простора појмовне мреже, укључивање нових улазних простора, проминентност нивоа утемељења у процесима допуне и елаборације, и слично, истовремено све време држећи на окупу претходно исказана значења. С тим у вези друга је важна разлика садржана у томе што мрежа појмовног сажимања дозвољава укључивање и динамичку разраду релевантних елемената света приче, укључујући ту јунаке, приповедаче, адресате и перспективе. И. Ермида успоставља аналогију према којој су маркиране хуморне тачке у наративу попут Бартових језгара, постављених спрам нехуморних, неутралних елемената наратива – катализатора; у нашем моделу наратив није атомистички замишљен, јер маркирана мрежа појмовног сажимања може истовремено бити „неутрална” и садржати потенцијал за хуморну реализацију, што значи да је она интегрални део света приче. На крају, и у складу са *Закључком I: хумор*, уместо да останемо у домену бинарног приступа, хумор стављамо у њему надређен оквир инконгруенције, а не у простор антитетички постављених когнитивних оквира. У дужем литерарном хуморном наративу опозитна значења не морају да се нужно „потиру”: она много чешће творе амалгаме, сложене мреже значења.

С обзиром на природу предмета који истражујемо (особености света приче конструисане према наративном, књижевном, хуморном тексту), и наш метод анализе биће полуформални, у смислу да не трагамо за алгоритмом који би обухватио све жанровске варијације овог типа наратива, иако ћемо постулирати модел хуморног (комичког) наративног жанра.<sup>639</sup> Датим моделом пробаћемо да обухватимо средишња својства хуморних наративних жанрова која су у дијахронијској рецепцији показала

---

<sup>638</sup> Све време имајући когнитивистичку перспективу, настојимо да проблем поставимо широко, какмо бисмо дозволили укључивање других методолошких парадигми (нпр. прагматике) и теоријских оквира (нпр. теорију релеванције), као и различите нивое описа (нпр. на површинском нивоу текста реализација хуморне метафоре може се довести у везу са хомонимијом или полисемијом).

<sup>639</sup> Алтернативни термин „комички жанр” прихватамо имајући у виду традицију проучавања хуморних наративних књижевних текстова као *комичких*.

највећу постојаност (шаллива прича, хумористички роман, комичка драма – сва три, према Н. Фрају: архетипска комедија; уз пародију), односно, прецизније, константе рецепције једног наратива као хуморног. Како овај конструкт постулирамо на основу опсервирања хуморних текстова различите жанровске припадности, из њега неће нужно моћи да се изведу постојећи хуморни жанрови, а посебно не подржанрови (жанровске школе), али исти ће моћи да се подведу под модел, као предмети који претежно одговарају његовим прототипичним деловима. Речју, с обзиром на разноврсност феномена обухваћених дужим хуморним наративима, у постулирању модела у великој мери се ослањамо на метод абдукције, што значи да само вршимо апроксимацију истраживаног предмета (преко система правила преференција).

## 7. 2. 2. АФЕКТИВНЕ ОСНОВЕ ХУМОРНИХ НАРАТИВА

У области проучавања дужих хуморних литерарних наратива постоји консензус у погледу тога да је хуморни карактер таквог наратива садржан у његовом потенцијалу да перманентно руши очекивања успостављена линеарним секвенцама догађаја. Међутим, иако се овакав закључак чини интуитивно тачним, тј. одговара нашим искуствима процесуирања таквог наратива, он је недовољно специфичан (и негде на граници између наратологије и естетике). Х. П. Абот (2009: 104–105) сматра да постоје две супротне тенденције које одређују наше интересовање за наратив *уопште*, те уживање у њему: тежња да задовољимо своја очекивања у погледу завршавања наратива на нивоу хоризонта очекивања (на нивоу система наративних жанровских кодова) и њој антитетичка жеља да наша очекивања буду осујећена.<sup>640</sup> Другим речима, свака добра прича почива на перманентној могућности новог обрта, тј. стварању напетости: „Ефекат изненађења, који је својствен svakom uspešnom narativu, јавља се управо онда када се догађаји у извесној мери одвијају другачије од онога што очекујемо.” (Абот 2009: 105). Као што смо претходно навели, исту идеју има и Д. Херман, када расправља о разлици између наратива и скрипта. Петер Хун (Hühn 2013) говори (донекле на трагу Барта 1966 [1971]) о два типа догађаја у причи: догађајима општег

---

<sup>640</sup> Тако Џ. Принс (Prins 2011: 80) појам изненађења одређује као „[о]сећање које се јавља када се очекивања у веzi с будућим zbивањем наруше onim што се uistinu desi. Proizvodnja iznenađenja smatra se naročito uspešnom kada je ono што се iznenađa desi, premda наруši очекивања, čvrsto utemeljeno u prethodna zbivanja. Uzajamno preplitanje iznenađenja i napetosti tradicionalno predstavlja važno svojstvo dobrog fabuliranja.”.

типа (свака промена стања експлицитно или имплицитно представљена у тексту) и догађајима који испуњавају услове релевантности, неочекиваности и необичности. Разматрајући како темпорална организација догађаја утиче на кључне моменте читаочевог праћења структуре приче, Мајр Стендберг (Sternberg 1978, према Kukkonen 2014) издваја три главна когнитивна облика ангажовања читаоца: изненађење (када читаоци открију празнину у својој хипотези), радозналост (када се празнина ретроспективно открива у претходним догађајима) и неизвесност (када се празнина налази у догађајима који следе – проспекција). Према Џ. Фелану (2006: 308), инхерентна реторичка природа наратива у целисти је одређена умножавањем, усложњавањем и често само делимичним разрешавањем нестабилности и тензија у њему.

Уколико је смењивање „осећања напетости и изненађења која код нас изазивају нестрпљење, чуђење и делимичан осећај задовољства” моменат који сваком „наративу даје живот” (Abot 2009: 102), онда у хуморним литерарним наративима ова осећања морају бити бар донекле специфичне природе. Тако В. Чејф (Chafe 2007: 137) сматра да се „[с]мех и хумор не могу разумети без осећања која се крију иза њих. Из тог осећања произлазе и смех и хумор”<sup>641</sup>, и износи став да би фокус студија хумора морао бити управо на афективним основама датог феномена. С тим у вези прво се наше питање односи на тип напетости и изненађења који се у хуморном наративу везује за његову *глобалну структуру*, тј. жанровску схематизацију. На овом месту нам се појам прототипичних микронаратива П. К. Хогана (Hogan 2003) чини адекватним.

Емоционални прототипи

за читаоца представљају неку врсту водича или навигације у погледу различитих квалитативних својстава приче. Иако у суштини постоје наративи за сваку емоцију, Хоган издваја срећу и тугу као генералне ознаке за позитивна осећања, што одговара телесним сензацијама задовољства и бола. Заправо, срећу издваја као доминантну емоцију на којој су базиране прототипске приче, док се туга може схватити као облик девијације. Два кључна прототипа среће су романтично сједињавање заљубљених и постизање друштвено-политичке моћи на личном и колективном плану. (Милосављевић Милић 2016б: 15).

Хуморни жанрови су повезани са општијим когнитивним оквиром за хумор. Како когнитивни оквири око себе окупљају информације из различитих извора, и будући да је доживљај хумора физиолошко-афективна реакција, **наш доживљај хуморног наратива повезан је са емоционалним и прототипичним причама.**

---

<sup>641</sup> „Laughter and humor cannot ultimately be understood apart from the feeling that lies behind them. Both laughter and humor are derived from that feeling, which ought to be a major focus of investigations in this area.”

**Осећања напетости и изненађења у хумору су, дакле, специфичне природе јер се везују за бенигне ситуације (приче) које су повезане са доживљајем осећања среће** (осећањем које обухвата читав низ уже диференцираних емоција – в. Слика бр. 5). Осећање напетости и изненађења које изазива, на пример, хорор прича, биће повезани са другим деловима емотивно-информацијског „менталног лексикона”, и, сходно томе, таква прича ће бити схваћена и вреднована у одговарајућем когнитивном кључу. Када је реч о хуморним књижевним наративима, сматрамо да **њихова типична структура одговара фрајовској структури постојање складног поретка – нарушавање склада – повратак складног поретка**. Оваква прототипична прича није случајна: она одговара нашим еволуцијским, а затим и културолошким предиспозицијама да осећање среће вежемо за слику индивидуалног и друштвеног склада:

[К]онцепти среће условљени [су] не само нашим личним хоризонтима и поимањем, него и више или мање диференцираним друштвеним перспективама. Угрубо говорећи, што је друштво окренутије принципима унутрашњег уређења, односима и правилима између сопствених чланова, то више полаже на спољашњу слику среће и више о њој и говори у својим причама, и срећа се често посматра као заузимање правилног мјеста у хијерархији или успон у истој [...] Такви наративи махом се не баве унутрашњим миром протагониста, њиховом процјеном задовољства сопственим животом. Уклопљеност у правилност ширег контекста основни је предуслов унутрашњег мира. (Бјелановић 2022: 206–207).

Удаљавање од прототипичне схеме комедије у хуморној књижевности 20. и 21. века, преминање на црног хумора, одраз је ширих политичко-економских и друштвено-културолошких померања (светски ратови, капиталистичка економија, капиталистички тип демократије, велике класне неједнакости, империјалистичке и неоимперијалистичке политике итд.), која у средиште стављају индивидуу, сукоб померају од конкретног ка апстрактном, и показују суштинско неповерење у структуру.<sup>642</sup> Црни хумор представља „хумор изгубљених норми, изгубљеног самопоуздања, хумор дезоријентације” (O’Neill 1983: 154). Уколико је црни хумор и даље подврста хумора, то је због тога што задржава, макар виртуелно (можда преко негације) везу са прототипичном комичком причом и когнитивним оквиром за хумор; она не изазива очајање, јер се још увек везује за осећање „игривости”, али не ни производи ни осећај „чисте среће” код читаоца који више не може бити, како тврди Умберто Еко, *наиван*. Дакле, не мислимо да је на ширем културолошком плану дошло до реорганизације оквира за хумор у смислу да се црни хумор приближио центру или

---

<sup>642</sup> Чини се да су ова померања започета неколико векова раније, парадоксално – у епохи просветитељства, када долази до слома „средњовековне слике света и последичне интензификације дискрепанције између реалности и идеала” (O’Neill 1983: 155).

заузео прототипично место. Ако хумор постоји као дискрепанција између немаркираног и маркираног, норме и кршења, тј. „реалног и идеалног” (O’Neill 1983: 158), онда он суштински изражава веру у ред, представља афирмацију позитивног начела. На том темељу хумор гради и своје дидактичке функције и ефекте хуморног/комичког растерећења.

Иако веома често препознаје схему приче, хуморне или не, читалац доживљава осећања напетости и изненађења преко прогресије приче, односно дискурсне реализације задате схеме.<sup>643</sup> Међутим, у случају хуморног наратива, срећан крај нас не изненађује, такав крај је пожељан и са собом носи „отпуштање од напетости” – али не и хумор. Овде, дакле, правимо разлику према *локализованом* изненађењу које постоји при остварењу/допуни/развијању централних метафора или евентуално долази од шала које су расуте по тексту (без везе са централним метафорама), и које се можда понајбоље може описати као изненадно ослобођење од тренутне напетости. Будући да људски ум воли кохеренцију, таква се напетост везује за присуство локалне хуморне инконгруенције, која се треба разрешити у име склада. Међутим, треба нагласити да осећање напетости и њеног отпуштања, у оба наведена облика, нису независна једна од другог: жанровски систем правила преференција активира оквир за хумор и отвара пут за тумачење локалних инконгруенција као хуморних; локалне инконгруенције потврђују хоризонт читалачких очекивања стављајући у покрет дијалектичку игру потврђивања и осујећивања очекивања везаних за хуморну наративну схему.

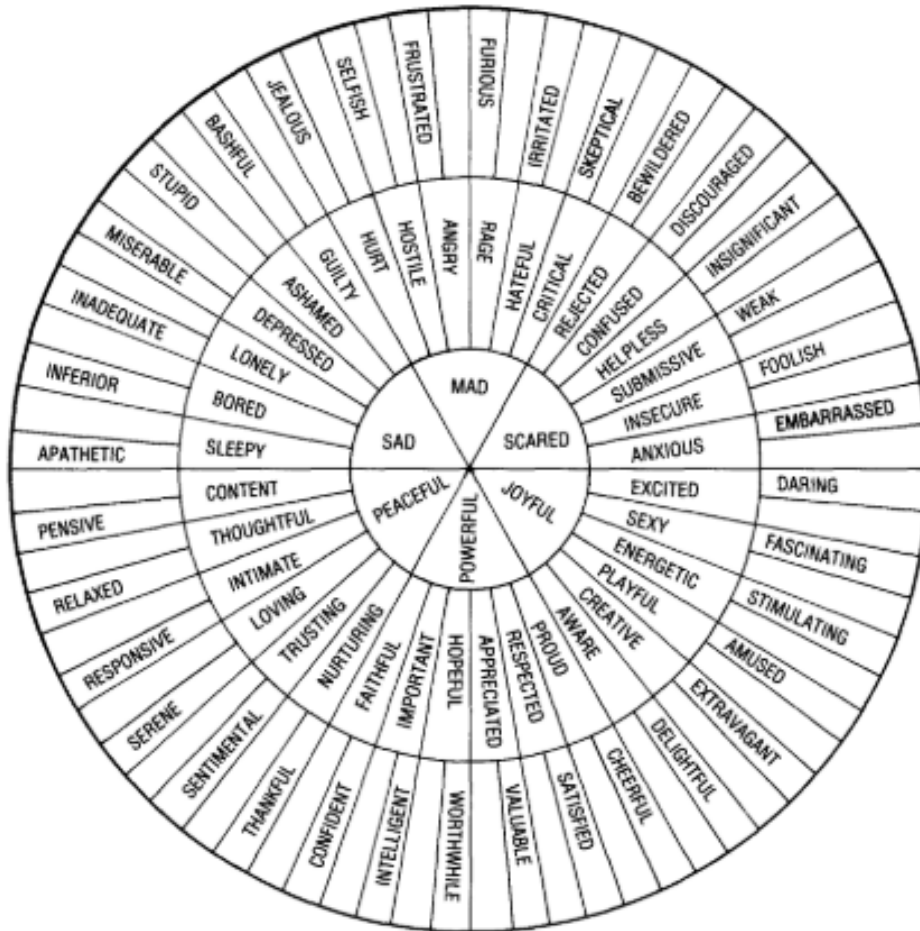
Као што смо претходно нагласили, прототипична комичка схема (дате жанровске области) повезана је, преко оквира за хумор, за шири дијапазон осећања среће.<sup>644</sup> Слика бр. 5 представља једну варијанту „точка емоција” којим се диференцирају неколика основна људска осећања.

---

<sup>643</sup> Изабел Ермида уочава да се током процеса читања догађаји у причи означавају као истакнути и добијају на значају због очекивања дефинисаних оквирима. Конкретно, користимо оквире као део наше књижевне компетенције да из фиктивних наратива реконструишемо светове прича описане у тим наративима. Они омогућавају читаоцима да попуне празнине у световима прича.

<sup>644</sup> С тим у вези овде напомињемо да смо у претходном делу истраживања недовољно смо подвукли чињеницу да је доживљај хумора пре свега телесно искуство.





Слика бр. 5. Точак емоција.  
 Преузето од: Willcox 1982: 276.

Из приложене илустрације и других доступних варијанти може се видети да се хумор може везати за следеће емоције: разиграност (узбуђеност, дрскост), задовољство (ослобођеност, веселост), заинтересованост (радознаlost, љубопитљивост), понос (понос због успеха, самопоуздање и сигурност), прихваћеност (због поштовања и додељивања вредности), снагу (храброст, креативност), смиреност (нежност, захвалност), поверење (осетљивост, присност), оптимистичност (бити пун наде, инспирисан). *Ведри смех* потврђује, дакле, српску народну пословицу *Ко се смеје зло не мисли*, а прототипична хуморна прича можда јесте прича о складу/срећи. На овом месту очито залазимо у подручје хипотеза и индиректно изведених закључка. Како показују студије из области еволуционе биологије, вокализација налик људском смеху јавља се код примата (орангутана, шимпанзи, бабуна и горила) као реакција на голицање, што упућује не само на заједничку филогенетску основу ових вокализација, него и на филогенетски континуитет емоционалних експресија код свих пет врсти (Ross, Owren, Zimmermann 2010). Дати континуитет може бити много шири, будући да је способност

смејања потврђена код чак шездесет и пет животињских врсти. Смех код животиња је често присутан у игри, и можда представља сигнал који олакшава међусобну интеракцију и спречава ескалацију игре у агресивни чин (Winkler & Brayant 2021):

Вокализације у игри код примата и других сисара често укључују звукове дахтања, подржавајући теорију да је људски смех еволуирао из аудитивних знакова отежаног дисања током игре. Људска друштвена сложеност је омогућила да смех еволуира из вокализације специфичне за игру у софистицирани прагматични сигнал који је у интеракцији са великим низом других мултимодалних друштвених понашања, како у унутаргрупном тако и у међугрупном контексту.<sup>645</sup>

Уколико се смех – и потом и хумор – развио из игре, онда су агресивни облици хумора еволуционо можда настали касније. У том се случају агресивни, супериористички хумор може схватити као борба заоденута у маску игре.<sup>646</sup> У контексту Хоганових прототипских микронаратива, агресивни облици смећа могу се везати за функције повратка равнотеже (индивидуалне и/или друштвене).

Како сматрамо да исти ментални капацитети омогућавају наш доживљај хуморног у стварном животу и у уметности, концепт искуствености код М. Флудерник чини се zgodним да опише овај континуитет; тј. искуствени се код може довести у везу са когнитивним мегаоквиром за хумор. На нивоу наратива постоји низ окидача који нам сигнализују да управо овај когнитивни оквир представља одговарајући рецепцијски рам захваљујући којем се дати наратив разуме адекватно: почев од паратекстуалних елемената (име аутора, наслов, корице књиге, предговор), преко комичких јунака (типских јунака попут тврдице и мегапрототипа попут Дон Кихота), наративних формула карактеристичних за комичке жанрове (попут приче о сукобу старих и младих), до појединачних сегмената приче као што су шале. Од тренутка када један наратив препознамо као хуморно кодиран, тј. почнемо да га тумачимо посредством глобалног (искуственог) оквира за хумор, успостављамо рецепцијски хоризонт у чијој се основи налази, као што стоји у моту овог поглавља, очекивање да

---

<sup>645</sup> „Play vocalisations in primates and other mammals often include sounds of panting, supporting the theory that human laughter evolved from an auditory cue of laboured breathing during play. Human social complexity allowed laughter to evolve from a play-specific vocalisation into a sophisticated pragmatic signal that interacts with a large suite of other multimodal social behaviours in both intragroup and intergroup contexts.”

<sup>646</sup> Према Ервину Гофману (Goffman 1974 [1986]), постоје две врсте когнитивних оквира, примарни (природни и друштвени) и секундарни (увек друштвени), који структурирају људско искуство, дозвољавају перцепцију, идентификацију и означавање потенцијално бесконачног број конкретних појава. Секундарни оквир представља групу конвенција захваљујући којима се неке активности, већ смислене у терминима једног примарног фрејма, трансформишу (делимично према матрици коју прописује примарни фрејм) у нови тип догађаја/активности (Goffman 1986: 43–44). На пример, игре животиња, посматрана од стране човека, баш као и многе игре у друштвеном животу, делимично користе матрицу борбе, али овај модел се не следи у потпуности, већ се у процесу превођења примарног у секундарни фрејм уводе и нова правила разумевања на основу којег се закључује да је реч о поменутој активности.

ћемо се у тексту сусретати са хуморним инконгруенцијама. Овај хоризонт очекивања неодвојив је од прототипичних микронаратива (Хоган) или *non-bona-fide* модуса тумачења (Раскин, Атардо), тј. њиме се омеђава фонд осећања које наратив у нама примарно треба да изазове, и интерпретације које та осећања воде. В. Чејф (Chafe 2007: 137) расправља о „осећању неозбиљности” као менталном стању „у коме су људи спречени да неки догађај или ситуацију схвате озбиљно, што ће рећи да их искључују из свог нагомиланог знања о томе какав свет заиста јесте” [„This feeling, called here the feeling of nonseriousness, is a mental state in which people are inhibited from taking some event or situation seriously, which is to say that they exclude it from their accumulating knowledge of how the world really is.”].<sup>647</sup>

Како је когнитивни оквир за хумор флексибилан и културолошки порозан (дакле, и повезан са комичким жанровским матрицама), свет приче за хуморни наратив остварује се на међи између осујећивања и задовољавања очекивања, кроз хуморне инконгруенције као стожерне тачке које воде процесуирање приче. Овај закључак у основи се не разликује од закључака других теоретичара хуморних наратива. Међутим, иновативност нашег приступа огледа се у 1. јасном повезивању структуре таквог наратива са менталним оруђима реципијента (успостављање релације између појмовне и појавне димензије проучаваног предмета); 2. подвлачењу афективне основе жанрова хуморног типа (веза између афеката и система жанровских преференција); 3. наглашавању вишедимензионалности процеса процесуирања таквог наратива (света приче), место анализе која замишља хуморну причу као низове појединачних шала (дакле, наглашавамо темпоралност м. спацијалности доживљаја света приче); 4. сагледавању таквог наратива као органске целине у њеној синтаксичкој, семантичкој и прагматичкој димензији (наглашавање контекстуалне варијабилности). Поред тога, наш приступ није опречан проминентним закључцима који долазе из области (когнитивне) лингвистике, а у вези са дужим хуморним наративима, у смислу да се може повући паралела између макроскриптова текста (Атардо, Клопицки, Ермида) и централних хуморних метафора. Међутим, док је појам макроскрипта статична категорија, преко

---

<sup>647</sup> Чејф такође наглашава да је „овај осећај [...] повезан са јединственом комбинацијом физиолошких стања и процеса за које се претпоставља да су под контролом структура и догађаја у мозгу. Иако је јединствен, он дели општа својства са другим емоцијама, међу којима су чињеница да је изазвана нехотице спољашњим догађајима, да се јавља у различитим јачинама, да бледи релативно споро, да је заразна, да је универзална, и да је тешко описати језиком.” [„This feeling is associated with a unique combination of physiological states and processes that are presumably controlled by structures and events in the brain. Although it is unique, it shares general properties with other emotions, among which are the fact that it is elicited involuntarily by external events, that it occurs in varying strengths, that it fades relatively slowly, that it is contagious, that it is universal, and that it is difficult to describe with language.”].

централних хуморних метафора могу се описати специфичности структурално-функционалних аспеката (де)кодирања дужег хуморног књижевног наратива, укључујући ту и контекстуалне допуне и текстовне и извантекстовне елаборације такве метафоре.

### 7.2.3. ЦЕНТРАЛНЕ ХУМОРНЕ МЕТАФОРЕ

Постулирамо тезу да сваки хумористички литерарни наратив садржи једну или неколико глобалних метафора у ширем смислу, тј. мрежа појмовног сажимања (од којих су све или неколико хуморног типа). Ове метафоре су централне за тај наратив због свог учесталог јављања (у истом или разрађеном облику), и зато што у себе инкорпорирају координате света приче који је уписан у тај наратив и које су неопходне за његову реконструкцију. С обзиром на то да је предложени модел анализе полуформални, нећемо покушати да до краја дефинишемо параметре на основу којих ће читалац доносити *исправне* одлуке о томе које су метафоре централне за појединачни текст, те како су изграђене. Другим речима, иако сматрамо да треба правити отклон од постмодерне пролиферације интерпретативних могућности, заснованој на претпоставци о непостојању трансцеденталног означитеља, ограђујемо се и од структуралистички усмерених читања наратива која претпостављају могућност „исправног” и „коначног” значења наратива као тачке у којој се кохерентно укрштају интенције аутора, текста и читаоца. Одабир централних метафора у једном тексту увек је резултат појединачних инференција, тј. појединачне реконструкције света приче – интерпретације локалног и глобалног дизајна света приче, синхронијске и дијахронијске. Делимична произвољност таквог одабира не дисквалификује сам метод анализе; штавише, дати метод укључује могућност интерпретативног лутања, одабира централних метафора за које ће се кроз анализу испоставити да су више периферне него централне за дати свет приче и, сходно томе, каснији одабир адекватнијих централних метафора. Дакле, одлука о централности метафоре доноси се на нивоу појединачног света приче, одређена је појединачним читањем и индивидуалним идентитетским одликама и мотивацијама тумача, те културно-историјским контекстом у који је наратив уроњен. Будући да је тумачење ограничено стратегијама којима наратив усмерава читање, одабир централних метафора није у потпуности слободан, те **зависи**

**од следећих фактора** (овај списак нипошто не мора бити коначан). Таква мрежа појмовног сажимања:

1. као учеснике (агенсе) има главне јунаке у свету приче;
2. укључује догађаје који се могу узети као тежишта наративног тока;
3. инкорпорира у себе главне перспективе које обликују свет приче (било да су у питању перспективе приповедача или јунака); ове перспективе су у антитетичком односу;
4. треба пружити могућност екстраполације других аспеката света приче на основу којих се конструише његово глобално значење (на пример, различите типове публике као стратегије које управљају (ре)конструкцијом света приче);
5. јесте хуморно маркирана, у складу са надређеним системом жанровских правила текста чији је део.

Другим речима, овакве централне мреже појмовног сажимања треба да језгровито укажу на то „*ko/šta, sa kim, kada, gde, zašto i kako je neko nešto uradio u svetu u koji se recipijent prenosi*” (Milosavljević Milić 2016: 13), функционишући као централни интерпретативни оквири.<sup>648</sup> Будући хуморно маркиране, ове метафоре могу се допуњавати и разрађивати у тексту на начин који ће производити додатне хуморне ефекте, потенцијално у вези са свим елементима које таква појмовна мрежа (инпути, бленд) садрже.<sup>649</sup> Како се одлуке о јунацима и њиховим улогама у свету приче додељују на основу реципрочног односа између приче и јунака<sup>650</sup>, те жанровских кодова које су уграђене у наратив и које им читалац приписује, све или већина централних метафора препознатих у једном литерарном хуморном наративу биће метафоре хуморног типа. **Хуморну метафору разумемо као маркирану метафору, тј. метафору у оквиру које конституитивни улазни простори нису сливени већ јукстапозиционирани, тако да је урањање у исту праћено перманентним семантичким скоковима.** Изненадно препознавање неочекиваности таквог споја за последицу има промену активираних когнитивних оквира, односно реинтерпретацију иницијалне мреже појмовног сажимања у складу са релевантним локалним информацијама у причи. Препознавање једног споја (бленда) као више или мање

---

<sup>648</sup> С тим у вези може се успоставити паралела између нашег појма и тумачења оквира као метаконцепта код Вернера Волфа (Wolf 2006, нав. према Милосављевић Милић 2016ц: 710): „[...] pošto interpretacija uvek uključuje koncepte, može se reći da su ‘okviri’, kao ‘ključevi’ interpretacije, u najmanju ruku „metakoncepti”: koncepti koji regulišu primenu ostalih konceptata.”

<sup>649</sup> Подсетимо се неочекиваног – и, понекад, немотивисаног – окретања хуморне оштрице према јунаку који је у причи носилац нормативне перспективе.

<sup>650</sup> Евентуална опасност своцирања бинарних опозиција при читању заобилази се на основу самог текста који није увек – или готово никада није – бинаран.

смешног зависи од степена удаљености стварног од очекиваног значења појмовне мреже, односно од удаљености стварног значења од прототипичног центра активираниог домена. Притом, спој између домена мора бити снажно маркиран двама типовима веза – дисаналогијом и аналогијом, при чему је наша претпоставка да хуморна појмовна мрежа двоструко „подвлачи” или активира аналошки тип везе – први пут у вези са „маскирањем” неочекиваности споја, а други пут у процесу поновне анализе, када се препознаје аналогична „рубних” аспеката активираних домена. На нивоу хуморне приче као метафоре, удвостручавање аналошких релација обезбеђује вероватност срећног завршетка, тј. измирење супротстављених страна у причи – бар у случају фрајевске архетипске комедије.

Успостављање тачке гледишта и фокуса које намећу стратегије уграђене у наратив подстичу читаоца да литерарни наратив хуморног типа ишчитавају кроз стално враћање једном од јукстапозиционираних улазних домена мреже. Заправо, у нашем моделу анализе тачка гледишта и фокус односе се на менталне просторе из којих се приступа, односно, у којима се конституише значење централне мреже појмовног сажимања, што значи да се структурна својства такве мреже (јукстапозиционираност улазних простора) изједначава са тачком гледишта/фокусом. Ради поједностављивања анализе, тј. мреже појмовног сажимања, и у складу са закључцима које ћемо у наставку текста изнети у вези са виртуелним карактером хуморног књижевног наратива, смањујемо број улазних домена према формули преузетој од Нортропа Фраја, разликујући перспективе оних учесника света приче, приповедача, адресата који су на „нормалној линији живота” и оних који су „сишли са нормалне линије живота”. Као што смо претходно напоменули, разграничење долази отуда што наративи хумористичког типа замену фигуре и позадине увек праве у односу на неку нормативну перспективу (која се у појединачном наративу може премештати), односно, у терминима GVTH, такви наративи у најширем смислу претпостављају „мету” хумористичке оштрице.<sup>651 652</sup> Даље, избор маркиране метафоре као предмета наше

---

<sup>651</sup> Скрећемо пажњу на то да постојање агона у хуморном књижном наративу не валидизује нужно теорију супериорности у хумору као универзалну за хумор. Мишљења смо да хумор није само средство исказивања супериорности сопствене перспективе, већ и начин на који индивидуа и друштво воде конструктивни дијалог преко којег разрешавају унутрашње конфликте (а такав дијалог дозвољава много разноврсније приступе од прости експропријације на основу доминације).

<sup>652</sup> Хумор може циљати на неког јунака или групу јунака, и на неке вредности, знања, инситуције. Међутим, како је један од услова наратива антропоморфизовани јунак, апстрактније вредности против којих је усмерена хумористичка поента обично се везују за јунака/групу јунака, чак и уколико су те вредности расуте у тексту, односно не везују се све за истог јунака или групу. Оно што држи на окупу тако расут циљ хуморне инвективе јесте нормативна перспектива, везана за јунака и/или приповедача и/или различите типове публике.

анализе дозвољава нам да пренебрегнемо опасности атомистичке језичке анализе књижевног наратива: иако ћемо у апликацију модела укључивати и појединачне реченице (као облик исказивања неке централне метафоре), идеја модела јесте да су за један свет приче централне метафоре глобалног типа „распршене” у наративу и да њихов хуморни карактер није строго ограничен језичком формом (као што је то случај код Атарда (2001)).

#### 7.2.4. ХУМОРНИ КЊИЖЕВНИ НАРАТИВИ И ВИРТУЕЛНОСТ

Истражујући наративе уопште, Мари-Лор Рајан (Ryan 1999: 116–117) посебно истиче виртуелни карактер репрезентација стања ствари у наративном свету, тј. чињеницу да су такве репрезентације својеврсни „вртови са стазама које се рачвају”, будући да садрже потенцијално много наративних линија (или стања ствари). Уколико је наративна виртуелност потенцијалност која се може актуелизовати на много начина, онда морамо приметити да хуморним наративима ово обележје виртуелности у извесној мери недостаје: да би испунио свој хуморни потенцијал, такав наратив мора бити актуелизован на ограничен број начина (односно, такав дискурс се може виртуелизовати на *прилично ограничен* број начина). Другим речима, како би задржао свој карактер хуморног, дати тип наративног дискурса мора прилично једнострано усмеравати читање тако да се потенцијално хуморно маркирана места у њему могу актуелизовати. Уколико су хуморни ефекти у наративу махом оријентисани око јунака, онда ће проширење виртуелног домена за тог јунака (на пример, продубљивањем могућих мотивација које се за њега везују) умањити или укинути хуморни ефекат. Дати поступак се заправо може схватити као девијација прототипичне жанровске матрице. Међутим, ако на хоризонталном нивоу структуре хуморни наратив усмерава читање према принципу грађења хуморне инконгруенције/изненађења (рушењу очекивања, као и разрађивању већ постојећих хуморних језгара), виртуелни карактер такав наратив добија на вертикалном нивоу или нивоу макроструктуре, где се функције хумора могу актуелизовати на више различитих начина. **Инконгруенција увек указује, по принципу негације (в. Милосављевић Милић 2016: 51–66), на конгруенцију, и у том смислу она има функцију оператора којим се спецификују модуси постојања ствари у наративном свету.** Дакле, хуморна инконгруенција у дужем хуморном наративу има доминантно две функције: истиче у наративном свету актуелизовано

стање ствари; указује на неактуелизовано, али, по принципу негације, могуће стање ствари. На ове се функције надовезује обogaћивање нарaтивнoг потенцијaлa причe, штo је у уској вези са ширим доменом прича које се тичу „тема грешке, преваре, неуспеха, прекршених обећања, прекршених забрана и циљева постигнутих на неочекиване начине [*a које*] су суштински продуктивније од својих супротности јер трасирају најмање два пута на нарaтивној мапи” (Ryan 1999: 118).<sup>653</sup> На опсервацију да хуморна језгра посебно наглашавају актуелизовано стање ствари надовезује се и наша опсервација да хуморна маркирана места језгровито енкодирају координате нарaтивног света. Управо је ова корелација оно што изостаје из лингвистичких приступа дужим хуморним нарaтивима.

Могуће је и другачије разумевање релације виртуелност – хумор. **Уколико је лакуна неопходна да би моменат хуморног изненађења/инконгруенције био остварен, онда се хуморни књижевни нарaтиви доминантно ослањају на свој виртуелни потенцијал.** Читамо Плаутову *Аулуларију* и знамо да ће Еуклијон у свакој новој ситуацији потврдити улогу алазона, односно свој тврдичлук; хуморно-виртуелно у тексту не налази се у актуелизованом тврдичлуку главног јунака (одразу његовог страха да остане без стеченог блага), већ до самог краја приче неактуелизованом стању нормале приказаног света.<sup>654</sup> Процеп између приказаног и пожељног поретка нарaтивног света – и, не мање важно, поретка стварног света – и константан поступак поређења који тај процеп производи, налазе се у основи хуморног књижевног текста. Случај у којем у оквиру нарaтивног света приказани, непожељни свет нема свој позитивни виртуелни пандан који ће се до краја приче актуелизовати (као и приче у којима нема наговештаја да ће се тај поредак актуелизовати, тј. одсуство *анагнорисиса*), помера причу ка другим жанровима, односно ка црнохуморним, иронијским или трагичким ефектима. Дакле, иманентна виртуелност хуморног књижевног текста у спрези је са *non-bona-fide* модусом тумачења; прича усмерава читање ка процесу константног поређења двеју перспектива енкодираних у њој. На овај се начин може успоставити спона између формалних особености хуморног текста и његовог реципијента и говорити о *non-bona-fide* стратегијама читања уграђеним у хуморну причу, односно о виду *нарaтивног уговора* за хуморне/комичке књижевне нарaтиве. Даље, дате стратегије (утемељене у виртуелном карактеру приче) одржавају стање

---

<sup>653</sup> „As I have suggested elsewhere (1991), the themes of error, deceit, failure, broken promises, violated interdiction, and goals achieved in unexpected ways are intrinsically more productive than their opposites because they trace at least two paths on the narrative map.”

<sup>654</sup> Наравно, уз напомену да је овај Плаутов текст до нас дошао у фрагменту.



напетости у процесуирању (омогућавају изградњу и разградњу очекивања), јер цео наративни свет представља глобалну метафору за „нормалну линију живота”. **За хуморни ефекат неопходне лакуне остварују се, дакле, преко централних хуморних метафора: таква метафора енкодира „погрешно стање ствари” да би указала на „нормалан” или пожељан поредак.** На овом месту може се тражити и одговор на питање зашто хуморни књижевни наративи често лако „клизе” ка некомичким жанровима или, свакодневним језиком, зашто се може рећи *Да није смешно, било би трагично* (или, нешто сложеније, зашто *У свакој шали има пола истине* – уз темељну претпоставку да хумор искључује озбиљност).

### 7.2.5. ХУМОРНИ НАРАТИВИ И РЕКУРЗИВНОСТ

Позивајући се на проблематизацију рекурзивности наратива код Мари-Лор Рајан (Ryan 1999), централну хуморну метафору можемо концептуализовати и као централни оквир који конструкцију света приче стално враћа на значења која су њоме задата – због чега управо ове централне метафоре обезбеђују осећај кохезије при тумачењу.

Феномен уграђивања [или уоквиравања – прим. О. М.] би се такође могао описати кроз компјутерски инспирисану метафору слагања и пратеће операције гурања и искакања: сваки пут када текст уђе на нови ниво, он „гура” причу на гомилу наратива који чекају завршетак; сваки пут када се прича заврши, „искаче” и пажња се враћа на претходни ниво. Сви нивои ове гомиле [наратива] морају бити когнитивно доступни читатељки – иначе она не би могла да формира глобалну представу наратива нити да адекватно процени функцију тренутног нивоа – али је само највиши ниво наративно активан, у смислу да он мора бити завршен на задовољавајући начин пре него што се дискурс може вратити на репрезентацију претходног нивоа. (Ryan 1999: 121, в. Ryan 1991).<sup>655</sup>

Како наглашава С. Милосављевић Милић (2016а: 27–28) замена термина „оквир” и „уоквиравање” термином „рекурзивност” није номинална, већ сигнализује промену теоријског приступа. Наиме, док уоквиравање, у смислу у којем о овом појму говоре рани нараторологи, садржи статичну просторну конотацију, рекурзивност уводи темпоралну димензију у проучавање и импликује динамичку перспективу. За наше истраживање то је посебно важно јер захваљујући темпоралној димензији

---

<sup>655</sup> „The phenomenon of embedding could also be described through the computer-inspired metaphor of stacking and the accompanying operations of pushing and popping: every time the text enters a new level, it ‘pushes’ a story on a stack of narratives awaiting completion; every time a story is completed, it is ‘popped,’ and attention returns to the previous level. All the levels of the stack must be cognitively accessible to the reader – otherwise she could not form a global representation of the narrative or adequately assess the function of the current level – but only the top level is narratively active, in the sense that it must be brought to a satisfactory closure before discourse can return to the representation of the preceding level.”

рекурзивности „могуће је сада описати структуру очекивања које настаје у процесу текстуалних само-репликација” (Milosavljević Milić 2016: 28).

Рајан уочава два облика маркирања поступка рекурзије у наративном дискурсу: промену говорног чина (илокуторна трансгресија), уз пратећу промену наратора, и трансгресију онтолошког нивоа. Не само да су оба поступка присутна у дужим хуморним књижевним наративима, већ су оваква места обично и хуморно обележена јер јукстапозиционирају две перспективе (на нивоу приче: између јунака; на нивоу дискурса: приповедач према јунацима или према нараторима). **Наша је теза да се главни облик рекурзије у хуморном наративу остварује као допуна и као разрада централних хуморних метафора:** промена стилског регистра, понављање фраза које се за те метафоре везује, промена темпоралног тока – посебно итерација на плану догађаја и ситуација, промена тачке гледишта или фокуса, стављају у предњи план управо централну хуморну метафору. Такве допуне и разраде понекад производе и ефекат *наратива-замки* и *реченица-замки*, захтевајући реанализу значења. Опет, враћајући се на закључке М. Јана, те нашу тезу да се централне хуморне метафоре не налазе на неком ексклузивном онтолошком нивоу света приче, треба подвући то да суштина рекурзије, баш као и код *garden-path* структура као ужег феномена, лежи у *процесу откривања*, а не нужно самом открићу: њима се увек богати свет приче.

Треба такође уочити и то да допуна и елаборација централне хуморне метафоре не производи нужно хуморне ефекте, посебно када је реч о савременој рецепцији текстова који су у књижевној традицији недвосмислено типологизовани као комички. У овом случају централна хуморна метафора остала је као глобални жанровско-интерпретативни оквир, али нема изненађења које се везују за „мале приче” (путем којих се централна метафора разрађује у тексту), тј. ове приче се не препознају као хуморно маркиране. Наратив не успева да осујети наша очекивања тако што ће произвести напетост (и изненађење), јер наш искуствено-читалачки фонд садржи довољан број прича које почивају на истој или сличној централној хуморној метафори. Ипак, прича задржава спону са глобалним когнитивним оквиром за хумор (и прототипичним микропричама) јер је и дати когнитивни оквир попуњен информацијама из културе – због чега причу ипак доживљавамо као ведру, иако не урнебесно смешну. На овом месту можемо говорити и о уоквиравању текста путем преплетених поступака *mise en cadre* и *mise en abyme* (Wolf 2010), у смеру споља – унутра и обратно (Milosavljević Milić 2016: 29). *Mise en cadre* може се везати за, на пример, паратекстуалне елементе наратива који активирају когнитивни оквир за хумор

(и комичке жанрове), док се поступак *mise en abyme* везује за текстуалне сигнале захваљујући којима читалац жанровски идентификује текст и активира систем правила преференција који се за њега везује. На пример, име Бранислава Нушића у српској култури ће евоцирати оквир за аутора комедије и за комички жанр, баш као ће слика жаба које се са корица књиге смеју код неког радозналост читаоца произвести жељу да књигу прочита, у нади да ће га иста насмејати и развеселити (*Жаба, Дерета*) (*mise en cadre*). Проседе комичке приче биће активиран сценом у којој се слуга жали на свог господара, љубавни пар у старцу проналази препреку за остварење своје љубави или ће, просто, бити резултат читаоцевог препознавања шале (*mise en abyme*).

Са друге стране, у причама у којима није доминантна тенденција произвођења хуморних ефеката пре можемо говорити о рекурзивности у другом смислу: ако наратив садржи мноштво малих прича на које се повремено враћамо (јер не могу све истовремено и у сваком тренутку бити у нашем фокусу), онда шале у нехумористичкој причи можемо схватити као „мале приче”.<sup>656</sup> „U rekurzivnim strukturama male priče su elementi veći celina, pa njihovu kogniciju prati osećaj prekida – svaka nova priča 'gurnuta' je ka skupu drugih nedovršenih delova i tek kada čitalac dobije potpunu informaciju, može se vratiti i smisao završiti prethodne narativne delove.” (Milosavljević Milić 2016: 28). Дакле, мале приче могу имати вишеструке функције у тексту (промена наративног тока, карактеризација, отварање нових рукаваца приче, подвлачење неког идеолошког става и сл.), али оне не утичу на жанровску категоризацију приче као чисто или доминантно хумористичке. Нас ће у овом истраживању интересовати само први од два издвојена типа наратива. Напомињемо, ипак, да овај облик хуморне приче може укључивати и други тип рекурзивности – у случајевима када хуморно место у тексту не произлази из централне метафоре, било да представља „шалу ради шале”, или је део ужег или ширег дискурзивног екскурса (на пример, у виду приче о споредном јунаку, као у романима Хенрија Филдинга). Изузетно, хуморни романи попут *Тристрама Шендија* Л. Стерна или *Жака фаталиста и његовог господара* Д. Дидроа, као

---

<sup>656</sup> М. Рајан (Ryan 1999: 124) уочава неколика питања у вези са другим схватањем рекурзивности: одређење различитих наративних стилова, од равне наратије као у хроници до дубоко рекурзивног приступа у барокном роману (фр. *roman à tiroirs*); читаоцев смисао за наративно „сада” и са тим повезане дистинкције између догађаја стављених у први и у други план (фигура и позадина); когнитивно процесуирање наратива (колико таквих прича које су у позадини може да чува људска меморија); приповедачеве стратегије за појачавање читаоцевог осећања за прекид наративног тока који је креиран путем рекурзије; питање наративне телеологије – када рекурзивна наратија испуњава своју експланаторну улогу и када се, по испуњавању своје функције, враћа у позадину; релевантност појма скаларности при описивању природе читаоцевог учешћа у причи (да ли се читалац углавном фокусира на велики наратив на макронивоу, или се текст чита зарад малих прича).

случајеви тзв. „романа са фиокама” (фр. *roman à tiroirs*) у целини су засновани на другом типу рекурзивности. Међутим, и у овом случају је могуће постулирати глобалну централну хуморну метафору: у два наведена случајева она се може формулисати као „приповедачева расправа са читаоцем” у погледу конвенција читања; овим проблемом ћемо се шире бавити у апликативном делу истраживања.

#### 7.2.6. ДОГАЂАЈНОСТ И ХУМОР. УЛОГЕ ЈУНАКА. ФУНКЦИЈЕ ХУМОРА

У досадашњем делу истраживања вишеструко смо се дотакли проблема догађајности у хуморном књижевном наративу. Наше инсистирање на троделној структури овог типа наратива утемељено је у структуралистичкој традицији промишљања радње као конфигурације распореда догађаја у приче; она је директно преузета из приступа комичким жанровима Н. Фраја у оквиру архетипске критике (1957), али се може везати и за *Морфологију бајке* Владимира Пропа (1928) и *Поетику* Цветана Тодорова (1971), тј. његову троструку наративну схему *равнотежа – поремећај равнотеже – враћање равнотеже*. Дата структура одговара већини опсервираних хуморних књижевних текстова у овом истраживању, што указује на то да је у питању тип радње овештан традицијом комичке књижевности, али и на могућност да је таква структура еволутивно (дакле и когнитивно) одређена. Иако је одступање од поетике срећног краја (према датој схеми: повратак равнотеже у свет приче) у европској књижевности све учесталије од средине 19. века, ово се одступање препознаје као нарушавање очекивања, што можда није само потврда снаге комичке литерарне традиције. У нашем приступу хумору претпоставили смо да је исти резултат нарушавање очекивања установљених когнитивним матрицама, што по екстензији упућује на минималну схему хуморне ситуације засноване на норми и нарушавању норме. Дизајн хуморног наратива, тј. наративна конфигурација одређена према стратегији произвођења хуморних ефеката код читаоца, упутила нас је на потребу да догађајност промишљамо и у темпоралној димензији. У том погледу полазимо од схватања наративне прогресије код Ц. Фелана (1996, 2007), схватајући предност датог приступа у повезивању текстуалне динамике (на нивоу приче) и динамике читалачког

одговора (на нивоу приче и дискурса).<sup>657</sup> Разумевање догађаја и улога које јунаци имају у њима, те њихових мотивација тако је одређена и текстуалним стратегијама и извантекстуалним процедурама које читалац поседује у свом искуственом фонду, и креира вишеструке рукавце света приче (менталне моделе у мрежи појмовног сажимања) према схеми наративног комуникационог чина. Хуморне метафоре у дужем литерарном наративу су истакнуте у смислу у којем П. Хун говори о „другом типу догађаја” као догађајима који су маркирани условима релевантности, неочекиваности и необичности.

Херманово полазиште (2004: 27) при разматрању наративних догађаја (тј. стања, догађаја и акција) јесте да су они извори за микродизајн наратива. Како бисмо разумели наратив, морамо разумети мотивације и циљеве учесника света приче, односно теличност догађаја (Ryan 1991: 124–147). Овај услов је директно повезан са преузимањем наративних перспектива приликом урањања у свет приче, а исти неопходан за разумевање шала које су у наратив уграђене. Полазећи од тога да се догађаји могу онтолошки диференцирати с обзиром на то како се енкодирају на површини текста, те да наратив на различите начине енкодира догађаје како би изградио богате, веома диференциране репрезентације временских прогресија у свету приче (Ryan 1991: 127–128, нав. према Herman 2004: 32), Херман (2004: 35) износи тезу да наративни жанрови представљају системе преференција у примени наративних стратегија или инструкција садржаних у наративу, који управљају начином на које разумемо догађаје у њима. Жанр се стога може одредити као скуп стратегија за изграђивање сцене (укључујући ту и догађаје), а а „[s]тепен активирања strategija u konkretnom slučaju povezan je sa relacijom koju priča uspostavlja prema određenom žanru” (Herman 2004: 165, нав. према Milosavljević Milić 2016: 14).

Догађаји се могу, према класификацији Зена Вендлера (Vendler 1967)<sup>658</sup>, поделити на процесе, постигнућа, достигнућа и стања, у зависности од тога који део тзв. *временске схеме* (енгл. *time-schemata*) „покривају” (због чега су догађаји спацијално-темпоралне, а не само темпоралне категорије).<sup>659</sup> Херман (2004: 37) дату

---

<sup>657</sup> Уп. „Događaj u tekstu je premeštanje lika preko granice semantičkoga polja. Iz ovoga proizlazi da se nijedan opis neke činjenice ili radnje u njihovome odnosu prema realnome denotatu ili semantičkome sistemu prirodnoга jezika ne može da odredi ili negira kao događaj sve dotle dok se ne reši pitanje njegovoga mesta u drugostепеноме структурном семантичком пољу, које одређује тип културе.” (Lotman 2021: 360).

<sup>658</sup> Vendler, Z. (1967). *Linguistics in Philosophy*. Ithaca: Cornell University Press.

<sup>659</sup> Ако временску схему замислимо као одсечак времена са почетком и крајем, стања би се односила на догађаје чије временско трајање одговара сваком тренутку између почетне и завршне тачке (*Ја сам човек*), постигнућа (енгл. *accomplishment*) су догађаји са фокусом на завршној тачки (*Дотрчала је на циљ*), достигнућа (енгл. *achievement*) су догађаји који се одигравају између две тачке у времену, али уз

класификацију повезује са жанровским категоријама, закључујући да су епски жанрови такви наративи који читање усмеравају у правцу интерпретације догађаја превасходно као постигнућа, затим достигнућа или процеса, и на крају стања; у причама о духовима, са друге стране, догађаји ће се пре тумачити као процеси, односно стања, а тек напослетку као постигнућа и достигнућа. Следећи ову линију истраживања, можемо постулирати тезу да ће се догађаји инкорпорирани у наративе који су претежно хумористички најчешће тумачити према следећем систему преференција: пре као достигнућа него постигнућа, а затим пре као процеси него стања. Оваква теза је донекле комплементарна закључцима који долазе из историјских поетика комичког жанра, наиме, да је прототипична тема комичких жанрова сукоб старих и младих, те да се наративи везани за њих заснивају на схеми забрана/препрека и њено кршење/превладавање. Међутим, и ако наш горњи закључак можда делимично и одговара систему правила преференција комичких жанрова, њиме се не покрива читава наративна структура књижевног хумористичког текста. Специфичност наратива хуморног типа огледа се у томе што они енкодирају два система правила преференција, с обзиром на то да се у оквиру њих сучељавају две групе јунака/вредности, тј. две перспективе. Као што смо претходно напоменули, дате перспективе категоризујемо као „нормална линија живота” и „испадање са нормалне линије живота”, па системи правила преференција у вези са типовима догађаја могу изгледати овако: 1. „Преферирај да разумеш догађаје као достигнућа; уколико не као достигнућа, онда као процесе; уколико не као процесе, онда као постигнућа; ако не као постигнућа, онда као стања.” („нормална линија живота”); 2. „Преферирај да разумеш догађаје као стања, ако не као стања, онда као процесе, ако не као процесе, онда као постигнућа, ако не као постигнућа, онда као достигнућа.” („испадање са нормалне линије живота”). Овај систем преференција се додатно усложњава с обзиром на прототипичну троделну структуру хуморног наратива. Позитивни јунаци (носиоци нормативног поретка) наилазе на препреку постављену од стране алазона, и ту препреку савладавају (*достигнуће*); решавање задатка који јунаку поставља алазон може се разумети и као *процес*, а напослетку и као *постигнуће*. Будући да је позитивни јунак динамички принцип у причи, спрам алазона који је опседнут својим „хумором” или стањем,<sup>660</sup>

---

фокус на завршној тачки (*Она је освојила трку*), а код процеса се уопште не наглашава почетак или крај јер се односи на било коју тачку временске схеме (*Она је трчала*). У српском језику ова подела је и морфолошко-синтаксички реализована (глаголски вид: перфективни и имперфективни глаголи).

<sup>660</sup> Ако Вендлерову класификацију употпунимо класификацијом догађаја код Вилијама Фраулија (Frawley, W (1992). *Linguistic Semantics*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum), онда добијамо следећу

његово делање ће се понајмање интерпретирати као *стање*. Са друге стране, алазон треба, према прототипичној комичкој схеми, доћи до анагнорисиса, што значи да се поремећај равнотеже у наративном свету поклапа са алазоновим *стањем*, а повратак равнотеже са *процесом* или *постигнућем* или *достигнућем* долажења до самоспознаје.

Горње хипотезе проверићемо методом индукције. Основна фабула Аристофанове комедије *Жабе* јесте Дионисов одлазак у Хад како би пронашао правог песника и вратио га међу живе; на почетку текста Дионис сматра да је то Еурипид, да би се напослетку испоставило да је Есхил најподобнији песник за решавање тренутне кризе у атинском полису. Према Вендлеровој категоризацији, дата се схема може интерпретирати као *достигнуће* (Дионис одлази у Хад по песника, и излази из њега са песником), али се може интерпретирати и као *процес* (Дионис сматра да је прави песник Еурипид, да би потом схватио, у *агону*, да је тај песник заправо Есхил). Нормативна перспектива у тексту захтева да препознамо етичко-дидактичку усмереност Есхилових трагедија као позитивну вредност, и софистичку подлогу Еурипидових трагедија као негативну. Ова перспектива (и јунаци који су њени носиоци) не доживљава промену у тексту, те се пре може одредити као *стање* или *постигнуће*, него као *достигнуће* или *процес*. Са друге стране, промена Дионисове искривљене перспективе најадекватније се може интерпретирати као *процес* или као *постигнуће*. За дати текст се, дакле, испоставља да је наша горња хипотеза погрешна или бар не у целости тачна. Поред тога, очигледно је да типови догађајности у дужој наративној структури бар донекле зависе од личне одлуке тумача. У Плаутовом *Златном ћупу* (а имајући у виду претпоставке о завршетку комедије засноване на сачуваним фрагментима) алазонов тврдичлук се може представити као *стање* (део схеме „поремећај равнотеже”), или као *постигнуће* (схема „поремећај равнотеже – повратак равнотеже”). Нормална перспектива поново не доживљава промену, односно може се интерпретирати као *стање*. Бокачова новела о *утеривању ђавола у пакао* инкорпорира нормативну перспективу преко приповедача и његових претпостављених адресата, док су носиоци нарушеног поретка оба главна јунака. Алибех одлази Рустикку желећи да научи како да прославља бога, и одлази из његове аскетске насеобе мислећи да је тај задатак остварила (*достигнуће*), да би на крају приче схватила да је преварена (*процес* или *постигнуће*). Прича о Рустикку као превареном преваранту креће се од

---

таксономију површинске манифестације догађаја: стања су статични, хомогени догађаји, док су процеси, постигнућа и достигнућа нестатични, хетерогени догађаји. Ова таксономија одговара горе наведеном систему правила за разумевање догађаја у наративу хуморног типа, односно улогама које се у свету приче хуморног књижевног текста типично додељују групама јунака.

*постигнућа* (превара) преко *стања* (двострука превара). Сервантесова прича о Дон Кихоту одвија се, у најгрубљем облику, као прича о *постигнућу* или *процесу* (јунак препознаје, након низа пустоловина своје искривљено схватање стварности). И нормативне перспективе у овом тексту доживљавају извесне преображаје, односно могу се разумети у контексту *процеса*. На овом месту можемо приметити да Херманова апликација Вендлера 1. није довољно специфична, односно, иста се наративна ситуација може тумачити на два или више начина, 2. њоме се не могу описати шире наративне структуре, већ само њени појединачни делови (и то не увек); 3. она је прихватљивија за описивање жанрова једноставније структуре (нпр. народна бајка, еп, прича о духовима, новинска вест). Даље, наративни свет у класичној комедији *Сан летње ноћи* В. Шекспира онтолошки је раслојен и садржи неколико група јунака, од којих свака група поседује одређена нормативна правила. Улогу комичких алазона играју појединачни јунаци или читаве групе, а надређени систем модалитета за читав свет приче тешко је постулирати без искључивања неког битног аспекта приче. Прича о љубавним паровима (сукоб стари (отац, и, преко Тезеја, симболички Отац) – млади) остварује се као схема *достигнућа* (али и као *процес* – сазревање јунака и њихова иницијација), али је прича о љубавном пару Титанија – Оберон остварена као *постигнуће* (са Обероном као агенсом). Паково делање такође се може окарактерисати као *достигнуће* (помирење љубавних парова и помирење младих и старих), а с обзиром на његову маску лакрдијаша и као *стање*. Ликови занатлија у потпуности се остварују у ситуацијама које се везују за *стања*, што се може објаснити и њиховом улогом у свету приче (генерисање хумора) и у наративном свету (супериористички остварен хумор), као и спољашњим друштвеним контекстом у којем је настала драма. Горњу тезу је још теже доказати преко хуморних текстова који у већој мери одступају од класичне комичке схеме. Како окарактерисати причу о Молијеровом Дон Жуану – као *стање* или *постигнуће*? Који типови догађаја се понајвише везују за Дон Жуановог комичког пара, Зганарела? Да ли прича о комичном друштву у Гогољевом *Ревизору* јесте прича о *достигнућу* или *стању*? Како другачије описати догађаје везане за Филдинговог јунака Тома Џонса осим као *процес*? И какав је онда систем преференција за изграђивање сцена у роману *Тристрам Шенди*? Хуморни наративи 20. века додатно усложњавају дати проблем, јер инвертују системе преференција догађајности за хумористичке наративе на семантичком и прагматичком плану. Испуњавање комичке схеме се доживљава као њено изневеравање јер се иста остварује у иронијском коду или коду црне комедије. Да закључимо, Херманов предлог, иако занимљив, не може



бити основ за описивање суштинских карактеристика жанра. Овај предлог може бити користан при описивању микројединица наратива, али остаје проблем прелаза са микро на макронаративну структуру.

Са друге стране, чини се препоручљивим да се приликом спецификације менталних простора појмовне мреже хуморног типови учесника света приче не означавају просто као „агенси” или „пацијенси”, као што је то обично случај са студијама које користе исти теоријско-методолошки модел. Пре свега, семантичке улоге агенса и пацијенса на синтаксичком се нивоу не пресликавају увек као субјекат и објекат. На вишем (наративном) нивоу, овај проблем је још сложенији јер један учесник света приче може имати више тематских улога. На крају, и број тематских улога учесника света приче спецификован је типом догађаја који им се приписује, што значи да је тај број значајно већи од пара агенс – пацијенс. У овом контексту поменућемо и поделу *процеса* (свих елемената синтаксе који спецификују време) коју предлаже М. А. К. Холидеј (Halliday 1994)<sup>661</sup> у оквиру своје функционалне граматике (1. акције; 2. ментални процеси: перцепција, реакција, когниција, вербализација; 3. релациони процеси: идентификација, атрибуција)<sup>662</sup>, односно Херманову типологију процеса, наративних жанрова и учесника света приче која се на њу ослања (Табела бр. 4). Херманова је теза, дакле, да ће различити наративни жанрови имати различите *preference-rule* системе за доделу улога учесницима света приче:

Проширивањем (или, боље, скалирањем) идеје тако да се фокус помера са клауза на приче, функционалистички приступ наративним жанровима сугерише да разлике између врста прича могу бити повезане са контрастним рангирањем преференција за типове процеса. Даље, типови процеса се сами могу окарактерисати као стратегије кодирања у којима су различите врсте улога и односа учесника канонске или префериране. Стога начин на који се дата прича уклапа у шири систем наративних врста укључује јаче или слабије рангирање преференција за додељивање улога учесницима света приче. (Herman 2004: 143).<sup>663</sup>

---

<sup>661</sup> Halliday, M. A. K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.

<sup>662</sup> Холидеј полази од претпоставке да језички систем трасира начине на које градимемо менталне моделе о различитим типовима догађаја, и у вези са тим, начин на који ћемо кодирати улоге учесника у тим менталним моделима.

<sup>663</sup> „By extending (or, better, rescaling) the idea such that the focus is shifted from clauses to stories, a functionalist approach to narrative genres suggests that differences between kinds of stories can be correlated with contrastive preference rankings for types of process. Further, process types can themselves be characterized as coding strategies in which different sorts of participant roles and relations are canonical or preferred. How a given story fits into the larger system of narrative kinds thus entails stronger or weaker preference rankings for role assignments vis-à-vis storyworld participants.”

Табела бр. 4. Типологија процеса и са њима повезаних улога.

Type of Process	Roles
<b>1. Material processes (processes of doing)</b> a) Dispositive (processes directed towards someone/thing: „doing to”): <i>She [Actor] put the book [Goal] on the table.</i> b) Creative („bringing about”): <i>She [Actor] wrote the book [Goal].</i>	Actor Goal
<b>2. Mental processes (processes of sensing)</b> a) Cognitive: <i>His behavior [Phenomenon] puzzled me [Senser].</i> b) Affective: <i>The tree [Phenomenon] pleased me [Senser].</i> c) Perceptive: <i>I [Senser] saw the tree [Phenomenon].</i>	Senser Phenomenon
<b>3. Relational processes (processes of being)</b> a) Intensive: <i>The cat [Carrier] is finicky [Attribute].</i> b) Circumstantial: <i>The cat [Carrier] is by the window [Attribute].</i> c) Possessive: <i>The cat [Carrier] has white fur [Attribute].</i> + Dva načina: attributive, identifying ( <i>Oglethorpe [Identified] is the villain [Identifier]; The white fur [Identified] is the cat’s [Identifier].</i> )	Carrier Attribute Identified, Identifier
<b>(4.) Behavioral processes</b> („processes of (typically human) physiological and psychological behavior”: <b>on the border between material and mental processes</b> ): <i>Oglethorpe [Behaver] grumbled.</i>	Behaver
<b>(5.) Verbal processes</b> („processes of saying situated <b>on the border between mental and relational processes</b> ”): <i>I [Sayer] tried to tell everyone [Target], but only Oglethorpe [Receiver] heard me.</i>	Sayer Receiver Target
<b>(6.) Existential processes</b> („which represent that something exists or happens and occupy <b>the border between material and relational processes</b> ”): <i>There is a cat [Existent] by the window.</i>	Existent

Адаптирано према: Herman 2004: 141–142.<sup>664</sup>

Наративни жанр ће усмеравати читање тако да се учесници света приче у глобалу пре везују за неке типове процеса тј. улоге. Иако се у току читања такве улоге вероватно додељују и на нивоу реченице, и константно мењају, за разумевање наратива/изградњу менталних репрезентација света приче битна је глобална тенденција додељивања улога на дискурсном нивоу. Опште говорећи, јунацима–алазонима биће својствени следећи процеси и улоге: пре материјални процеси (*Actor*) него релациони/вербални процеси, пре релациони (*Carrier, Attribute*) или вербални процеси (*Sayer, Receiver, Target*) него ментални, пре ментални процеси него бихејвиорални процеси, пре бихејвиорални него егзистенцијални процеси. Атрибутивни модус и

<sup>664</sup> Табела представља комбинацију типова процеса и улоге учесника света приче коју Дејвид Херман развија на основу типологије М. А. К. Холидеја (прва верзија 1969, допуна 1994), и даје у табелама 6 и 7 (Herman 2002: 141, 142).

модус идентификације, у вези са релационим процесима, одређује улоге књижевним јунака преко перспективе, тј. с обзиром на то да ли је јунак тај који доживљава (да ли је његова тачка гледишта у датом тренутку наративне прогресије привилегована) или се јунаку приступа из менталног простора приповедача/наратора/јунака који су му опонирани. Проблеми са овим приступом су, међутим, слични као и код примене Венлдерове таксономије на догађајност у хуморном наративу, будући да пружају врло опште – и магловите – представе о жанру. И без датог приступа је јасна тенденција да се психологија јунака са маском алазона не приказује до детаља, јер би се фокус приче померио, резултујући заостравањем етички супротстављених ставова или ублажавањем неопходне дистанце према јунаку, подстичући емпатијски одговор читаоца. Такође, ако је алазон смешан због сопственог *dérailson*-а, онда је јасно и да ће своја схватања покушати да наметне околном свету, тј. да ће превасходно бити обележен материјалним процесима. Основна разлика између алазона и бомолокоса стога је у опсегу утицаја које радње које предузимају имају на свет у којем егзистирају, док би разлика између алазона и еирона као јунака који смишља „начин на који јунак побеђује” (Фрај 2007: 206) била у деонтичком домену (евентуално заиста као разлика између диспозитивних и креативних материјалних процеса).

О улогама јунака у хуморном наративу детаљније ћемо говорити у поглављу о књижевним јунацима; овде ћемо дати само неке општије напомене. Пре свега, поново ћемо претпоставити да се доминантни типови процеса и са њима повезани типова улога морају поделити у две групе, у вези са јунацима који заузимају надређену (обично нормативну) перспективу и онима против којих је усмерен хумор. Још важније, морамо претпоставити постојање дискрепанције између улога које јунаци (посебно они који нису на „нормалној линији живота”) приписују себи, и улога које им се приписују други јунаци и приповедач, као и то да се дате перспективе оснажују путем активације различитих типова адресата.<sup>665</sup> С тим у вези важно је истаћи то да код јунака хумористичких жанрова преовлађује, према класификацији Џејмса Фелана (1989), пре тематски аспект (јунак као носилац неке карактеристике, идеје итд.) него миметички (јунак као реална особа)/синтетички (јунак као вештачки конструкт). Фелан у везу доводи односе између публике (Phelan 1996), нарочито ауторске публике, јунака и процене приче (интерпретативна, етичка, естетска). У комичким жанровима ауторска

---

<sup>665</sup> Уп. „Although he differs from Barthes in many regards, Lotman (1970), in a similar vein, describes character as a sum of all binary oppositions to the other characters in a text which, together, constitute a paradigm. A character thus forms part of a constellation of characters who either share a set of common traits (parallels) or represent opposing traits (contrasts).” (Jannidis 2009: 16–17) .

публика ће преваходно усмеравати читање ка формирању етичких процена о јунацима и наративном току. У терминима Лубомира Долежела, такав приповедни свет је преваходно одређен деонтичким и аксиолошким приповедним модалитетима. Дакле, у случају када наративни текст наглашава тематски аспект јунака, под истим ћемо подразумевати приписивање симболичких значења јунаку с обзиром на његове улоге у наративном свету. Овај аспект можемо означити и као вертикалну димензију јунака, с обзиром на то да се иста тиче метафоризације и метонимизације јунака у наративном универзуму. Са друге стране, хоризонтална димензија тичала би се миметичких аспеката репрезентације јунака. Паралелно са истоврсном димензијом простора у наративном тексту (Ryan 2014), вертикална димензија јунака се тиче и проблема онтолошких слојева унутар наративног света – односно присуства варијанти јунака у актуелизованим и виртуелним причама. Металепса у наративном универзуму није обележена само идентитетским трансформацијама јунака, већ и прераспоређивањем атрибута који се јунаку приписују на вертикалној оси. Нова попуњавања когнитивног оквира за јунака повратно се мапирају у надређену мрежу појмовног сажимања за дати наративни свет, односно одређују приповедне модалитете који тај свет уређују. На исти начин хоризонтална и вертикална просторна организација наративног света утиче на интерпретацију и структурирање оквира за јунака (индиректна карактеризација првог и другог реда).

Наш закључак овде ће бити врло сведен. **Уколико се за читаву жанровску област хуморних наратива треба утврдити одређени тип догађајности, онда би се њихова структура морала свести на врло уопштену схему глобалне супротности: јунак А у свету приче крши норму Б. Другим речима, догађајност/улога јунака у свету приче је у служби креирања хуморне инконгруенције садржаној у централној хуморној метафори.** Природа, класификација и, уопште, смисао дате схеме може се утврђивати само појединачно, с обзиром на укрштање вишеструких дискурских равни, тј. његове синтаксичке, семантичке и прагматичке димензије.

С тим у вези подсећамо да Аристотел хумор види као део области ружног, па и комедију дефинише као подражавање ружног, а не рђавог. У *Реторици*, Аристотел лексему *kakía* тумачи и као „’kukavičluk, nepravednost, neumjerenost, lakomost, škrtost, ulagivanje, mlitavost’” (Dukat 1983: 94). Према томе, комедија се везује за приказивање смешних мана и погрешака (*hamártema*): „Smiješno je, naime, neka pogreška ili neka ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast: primjer je koji se koji se odmah nameće komička maska koja je ružna i izobličena, ali ne iskazuje bol.” (Aristotel 1983: 17).

Аристотелов најбољи ученик, знаменити Теофраст, у својим *Карактерима* није хуморно осликао само неморалне, већ и смешне карактере и облике понашања (нпр. „Досађивање”, „Брбљивост”, „Тупавост”, „Прљавост”, „Неодгојеност”,<sup>666</sup> „Позноукост”). Дакле, ако је кршење норме у основи догађајне структуре дужих хуморних наратива, појам норме треба поставити аристотеловски врло широко, као нешто што није у пуном обиму оно „*što je rđavo, nego [ono] što je ružno*” (Aristotel 1955: 11). На пример, Аристофанова јетка критика декаденције атинске државе остаје у границама смешног јер фокус *није на последицама* рушења норме. Дионис у *Жабама* не представља узвишени карактер трагедије чији је заштитник, већ њеног страственог читаоца, па га недостатак критичког отклона срозава са нивоа бога – субјекта на ниво човека (нижег карактера) – објекта. Тек у продужетку Дионисово неимање мере постаје алегорија за некритичко прихватање софистичке демагогије као једног од узрока пропадања полиса. Менандрове комедије и римска палијата у још већој мери задржавају хуморну дистанцу према кршењу норме, утолико што је *kakía* овде спуштена на приватни живот града – и то не Рима. Плаутова комедија одличан је представник хуморне књижевности неоптерећене приказивањем кршења моралних норми (генеричка веза са ателаном, првобитно драмског облика народне књижевности, фарсичних својстава). Прескачући огроман период, упућујемо још на барокне аспекте Шекспирове драме и дидактичка својства дворске, класицистичке драме Молијерове; драматуршки опус обојице писаца обухвата и оне текстове чија се припадност комичком жанру проблематизује због тога што се централни преступи у њима осећају као значајни морални преступи, преступи који би, према Аристотелу, прешли из домена ружног у домен злог (најочитији примери свакако су *Млетачки трговац* и *Дон Жуан*). **У најширем смислу, прототипични хуморни жанр(ови) можда само треба да наговести(е), по принципу негације, „идеални поредак”.** Као што смо претходно нагласили, уколико се хумор заснива на односу између дифолт, немаркираног и маркираног значења, онда је јасно да се он може манифестовати кроз широк дијапазон функција који се крећу од комичког растерећења, преко дидактичких и сатиричних функција, све до функција које Н. Фрај везује за другу ироничку фазу комедије, а које се тичу уклањања моралистичке позиције из текста и констатације рушења нормативног поретка. На овом месту од огромне нам помоћи може бити сјајна студија

---

<sup>666</sup> Ово поглавље почиње индикативно: „*Ako bismo hteli definisati neodgojenost, bila bi to ona vrsta orphođenja koja, doduše, izaziva neugodna osećanja, ali ne pričinjaва izravno štetu, a neodgojena čoveka karakterišu sledeće osobine [...]*” (Teofrast 1999: 50, *подвукла О. М.*). Ако је ауторов циљ био да исмеје погрешке и мане карактера, он их није везао само за огрешења о морал, већ и за читаву област ружног.

*The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humour* (Комедија ентропије: контексти црног хумора) Патрика О'Нила (O'Neill 1983), чије релевантне постулате дајемо у наставку.

Задржавајући као одређујуће факторе појам инконгруенције (и то између *идеалног* и *реалног*) и важност рецепцијског одговора, О'Нил констатује постојање две групе хумора: бенигног и подругљиво-агресивног хумора, са једне стране, и црног хумора, са друге. Разлика између двеју група тиче се фона на којом се инконгруенција препознаје: бенигни и подругљиво-агресивни хумор замишља уређени свет, па се и инконгруенције могу разрешити унутар уређеног света („хумор извесности, хумор космоса” [„the humour of certainty, the humour of cosmos”]), док црни хумор захтева претпоставку неуређеног света, односно може се дефинисати као „хумор изгубљених норми, изгубљеног самопоуздања, хумор дезоријентације” [„the humour of lost norms, lost confidence, the humour of disorientation”] (O'Neill 1983: 154). Иако су и бенигни и подругљиви хумор у основи оптимистични, први тип је прослава неугрожених вредности и реда, „топао, толерантан, симпатетички, хумор сензибилности и осећајности, речју, хумор неугрожених норми” [„benign humour is warm, tolerant, sympathetic, the humour of sensibility and sentiment, the humour, in a word, of unthreatened norms”], док је други активан и агресиван јер почива на осећању угрожених вредности и реда, због чега је „хладан, нетолерантан, несимпатетички, хумор одбацивања или корекције, хумор брањених норми” [„derisive humour is cold, intolerant, unsympathetic, the humour of rejection or correction, the humour of defended norms”] (O'Neill 1983: 154, 161). Оба облика, а посебно бенигни хумор, нагласак стављају на реално (у пару реално – идеално) и смеју се његовим манама (O'Neill 1983: 158).

Иако сваки од ових хуморних облика изражавања има своје варијетете, О'Нил се усредсређује само на скаларне димензије црног хумора. Према О'Нилу, постоји пет облика артикулације црног хумора – сатирични, иронички, гротескни, апсурдни и пародијски. Док је апсурдни хумор увек, а гротескни хумор најчешће црнихуморни, сатирични и иронични хумор се могу скалирати тако да неки њихови аспекти припадају првом типу, хумору извесности, а пародијски/метахумор стоји између два типа, бивајући „весело афирмативан, али оно што потврђује је ништавило” [„it is joyously affirmative though what it affirms is nothingness”] (O'Neill 1983: 161).

Према О'Нилу, сатира је у основи израз подругљивог хумора и корен црног хумора, и може бити исказан као бенигна, подругљива и црна или *ентропична сатира*. Разлика између два пола сатиричног хумора је разлика између горе датих типова

хумора: бенигна сатира је чврсто утемељена у свом систему вредности, одликује је самопоуздана вера у моралну ефикасност и могућност спајања реалног и идеалног, док црнохуморни сатирични хумор показује тријумф нереда („визија максималне ентропије”), односно одликује га недостатак вере у ефикасност моралног васпитања. Средишњи облик, подругљива сатира у ужем смислу, блиска је подругљиво-агресивном хумору, односно наглашава моменат кажњавања кршења нормe. Прототипична функција сатире је, дакле, корективна: сатирични хумор покушава да споји реални и идеални пол.

Као што се може видети, Патрик О’Нил (1983: 158) сврстава иронију у ред хуморних феномена. У погледу свог предмета, иронија *инсинуацијом* маркира *јаз* између реалног и идеалног, усмерава се на „оно што није тачно” и тиме подрива („потцеђује”) „идеално”. Као таква, она редовно премошћује разлику између комичног и трагичног, и зато је често катализатор црног хумора. Такође, иронију одликује одвојеност смејача од предмета смеха („detached observation”), то јест, у питању је „интелектуални смех”. Што се хијатус између идеалног и реалног више проширује, то се реално више доживљава као истинито и стога неспојиво са идеалним, и тиме приближава гротески. И гротеска (O’Neill 1983: 158–160) подвлачи јаз између идеалног и реалног, али како је њен темељни поступак хиперболизација, пропратни ефекат је увек изненађење, везано за осећај отуђења – дискрепанција између реалног и идеалног је овде неразрешива јер се заснива на репрезентацији ослабљеног и уништеног природног поретка. Као таква, гротеска је увек и знак угрожене индивидуе, па је повезана са осећањима страха и ужаса (према В. Кајзеру, гротеска указује на „нељудски понор”). Други, комични моменат у гротески је, према О’Нилу, резултат интеракције између гротескног и ироничног модуса.

Ако се црни хумор, историјски, можда развио из сатире, он свој прототипични вид остварује у тзв. апсурдном хумору. На овом месту губи се дистинкција између идеалног и реалног јер идеалног више нема; констатује се празнина, „највиша шала”: „Све што је остало од наше игре реалног и идеалног је јаз у центру, зев, пауза – заједнички корен ове три варијације празнине такође даје и четврту: ‘хаос’.” (O’Neill 1983: 160) [„All that is left of our play of real and ideal is the gap in the centre, the yawn, the hiatus – the common root of these three variations on emptiness also informs a fourth: ‘chaos’.”]. Будући да наглашава хијатус, апсурдни хумор је „чисти смех”, „дијаноетички смех”, и увек се препознаје као хумор, чак и када наглашава трагичан моменат.

На крају, метахумор, саморефлексивни хумор, враћа, као у/на Мебијусовој траци, слављењу космичког реда, будући једини облик који почива на истински активном принципу. Заправо, исправније је метахумор видети као облик који се делимично преклапа са црним хумором (јер црни хумор увек садржи клицу метахумора), него црни хумор у пуном свом облику: „Црни хумор је хумор дезоријентације: метахумор је хумор пародијске ре-оријентације.” (O’Neill 1983: 162) [„Black humour is the humour of disorientation: meta-humour is the humour of parodic re-orientation”]. Најпунји облик метахумора је пародија, која „се смеје дијаноетичким смехом, али [...] није у питању пасивни смех једноставног признавања постојања ‘највише шале’, то је активни смех прећутног допуштања, настављања са шалом, обележен суштинском неаутентичношћу” (O’Neill 1983: 162).<sup>667</sup> Другим речима, у питању је „смех који се смеје смеху”, и као такав он је и деструктивни и апсурдни. Пародија о којој говори О’Нил заправо је прогресивна пародија; она самосвесно посматра пародирање јер разуме сопствену провизорност. Регресивна пародија, са друге стране, и даље рачуна са позитивном (рађајућом нормом) и у име тога је деструктивна. Хумор дезоријентације не може бити ни *млад* ни *наиван*.

Вратимо се сада нашим горњим разматрањима. Аристотелово схватање предмета смеха позиционира хумор између бенигног и подсмешљиво-агресивног: он не изазива бол и не води у пропаст јер, у О’Ниловим терминима, почива на пуном поверењу у уређеност космоса. Аристофанове *Жабе* сатирички приказују урушавање норми, али не постоји сумња у погледу постојања позитивне норме и могућности њене ревитализације. Римска комедија, као израз империјалног самопоуздања, у још већој мери наглашава веру у постојаност реда. Из друге онтолошко-епистемичке позиције, то поверење је присутно и у средњовековним и ренесансним (хуморним) карневалским облицима. Гротескни реализам карневала заиста се разликује, како наглашава М. Бахтин (1978: 56), од схватања гротеске код Волфганга Кајзера (Kaiser 1957), који је гротеску осиромашао ограничивши је на оно шта она историјски јесте тек од 18. века, када је и дошло до дегенерације и осипања карневала и карневалског.<sup>668</sup> Карневалски смех стога никада не може бити ироничан, али иронија може бити аспект гротескног.

---

<sup>667</sup> „All of these, in their various ways, laugh the dianoetic laugh, but in each case it is not the passive laughter of simply acknowledging the existence of the ‘highest joke’, it is an active laughter of connivance, of keeping up the joke, marked by an essential inauthenticity.”

<sup>668</sup> „По својој идеји Кајзерова knjига треба да да општу теорију гротескног, да разоткрије саму суштину те појаве. А у ствари она даје само теорију (и кратку историју) романтичарске и модернистичке гротеске, строго говорећи – само модернистичке, јер романтичарску гротеску Кајзер види кроз призму модернистичке и зато је shvata и ocenjuje donekle pogrešno. Кајзерова теорија апсолутно је неприменљива на hiljadugodišnji razvoj doromantičarske гротеске [...]” (Bahtin 1978: 56).



Шекспирова драма, класицистичка драма, енглеска драма рационализма и класицизма крећу се углавном између функција бенигног и агресивног хумора, али никаква свирепост (прелазак у аристотеловски домен „рђавог” – злог, као у *Млетачком трговцу*), нити гротеска (као у *Бури*) не поништава позитивну функцију „хумора извесности”. Међутим, ако исте ове *драме* сагледамо из савремене позиције, позиције отуђености и дезоријентације, завршетак *Жаба* делује горко иронично, а *Млетачки трговац* и *Бура* су црнохуморна, гротескно-апсурдна остварења у којима је тријумф злог само одложен. Верска хипокризија Тартифа и Дон Жуана, односно божанска интервенција на крају истоимених комедија, добијају карактер црнохуморне сатире, а тако нам може деловати, у оквиру српске књижевности, и завршница Домановићеве сатире *Марко Краљевић по други пут међу Србима*. Ситуација је још јаснија ако узмемо у обзир роман *Квака 22* Џозефа Хелера, *Бледу ватру* Владимира Набокова или *Изгубљен у кући смеха* Џона Барта. Да ли је могуће смејати се после Холокауста? Ако је веровати О’Нилу, могуће је; треба само проћи кроз период пародијске реоријентације и вратити се, као на Мебијусовој траци, ако не увек бенижном модусу хумора, онда бар подругљиво-агресивном.

У контексту нашег модела анализе дужих хуморних књижевних наратива, треба још нагласити то да горњи преглед указује на важност контекста— оригиналног контекста у којем је наратив настао и оног у којем се тумачи (синтагматичких и парадигматичких особина прагматичког нивоа) – при разматрању функција хумора у њему. Како тип хуморног ефекта зависи од фона претпоставки које реципијент има, анализа хумора може, преко хијатуса између интендираног ефекта/функције и савремене рецепције, открити пуно о експлицираним и неексплицираним знањима, ставовима, вредностима и претпоставкама на којима наратив почива, односно о књижевноисторијском и друштвеноисторијском контексту у којем је настао и у којем се преноси. Са друге стране, такво истраживање у основи почива на структуралистичком појму система, с обзиром на претпоставку да синхронијски пресек показује „редистрибуцију одређених универзалних опција, тј. парадигматске могућности присутне у аисторијској, универзалној теорији” [„In this kind of diachronic research, change is thus nothing but the redistribution of certain universal options, i.e., of the paradigmatic possibilities present in the ahistorical, universal theory”] (Steinby & Mäkikalli 2017: 15). Заправо, когнитивна наратологија би требало бити и аисторијска и историјска (контекстуална), будући да способност наративизације (и, у случају нашег истраживања, разумевања хумора) узима као надисторијску, универзалну људску

способност чија конкретна реализација зависи од тренутног контекста. У том смислу коначни циљ наратологије (и студија хумора) би био, како сматра М. Флудерник (2009: 110), описивање „свих замисливих врсти наратива” [„every conceivable kind of narrative”] (односно, свих замисливих врсти хуморних наратива).

У оквиру проблема односа хумора и виртуелног, можемо преформулисати и допунити О’Нилову типологију: **ако је прототипично језгро когнитивног оквира за хумор бенигни облик хумора, где реално и идеално добијају један вид** (као у ритуалном смењу као темељу карневалског смења), **свако удаљавање од тог језгра измешта норму која се крши у подручје виртуелног**, демаркира тако да она коначно не постоји у равни дискурса приче, већ у универзално виртуелном подручју – имагинацији читаоца. А ово је подручје можда неограничено.

### 7.2.7. ЗАКЉУЧАК

Сада можемо приступити и ближем одређењу светова приче за дуже хуморне књижевне наративе. Јасно је да овај процес започиње од препознавања парактекстуалних елемената приче као сигнала за активирање одређеног интерпретативног оквира – уже, у вези са културолошком базом комичких жанрова и шире, у вези са когнитивним мегаоквиром за хумор. Процесуирање наратива за резултат има постепено грађење менталног модела (овде концептуализованог преко теорије појмовног сажимања) који ће укључивати оне елементе наративног универзума које читалац препознаје као релевантне, а тај процес селекције биће управљан и формалним стратегијама.<sup>669</sup> То значи да ће свет приче бити конструисан као најмање двојак – онтолошки, аксиолошки, епистемолошки и/или деонтички. Тако моделована репрезентација трасира пут за даље распоређивање елемената приче у (најмање две) јукстапозициониране позиције у свету приче (два улазна простора појмовне мреже), при чему ће места у тексту у којима та јукстапозиционираност нарочито долази до изражаја производити смену тачке гледишта и фокуса у односу на претходни наративни сегмент и, сходно томе, семантичке скокове. Релација се овде може

---

<sup>669</sup> „Читање наративног текста се (може) схватити као сложена, вишестепена активност обраде информација, почевши од речи на страници која као свој коначни производ пружа представу, у нашем уму, основних компоненти света приче [...]” (Margolin 2007: 76). [„Reading a narrative text is (can be) understood as a complex, multistage activity of information processing, starting with the words on the page and yielding as its final product a representation in our mind of the basic components of the storyworld.”]

успоставити са проучавањем *наратива-замки* код М. Јана: наративна прогресија подразумева померање елемената приче (као и уметнутих прича) у први или задњи план. Једном када се централна хуморна метафора препозна, биће олакшан пут за гомилање хуморних ефеката у причи, путем допуне и разраде и метафоре. Овде се, заправо, може приметити нераскидив однос између жанра као система преференција и централне хуморне метафоре: први члан овог односа фокусира пажњу на хуморне метафоре, док други члан регулише примену осталих елемената света приче и усмерава читање у одговарајућем жанровском коду. Дакле, стратегије читања хуморног књижевног текста перманентно маркирају дистанцу између антитетички постављених улазних простора појмовне мреже (централне метафоре и, по екстензији, света приче) и не дозвољавају да се читање просто определи за једну или другу страну, тј. да се у потпуности разреши дискрепанција. Читалац гради своја очекивања око једног улазног простора (или, уже, око тренутно активираних менталног простора – било да је у питању когнитивни оквир или не), да би потом текстуални знакови произвели „скок” према другом улазном простору. Дакле, метафора се константно *де-конструира* у процесу читања, због чега је ефекат делимичног разрешења инконгруенција присутних у свету приче „скопчан” са ефектом напетости – осећање задовољства у читању долази од немогућности да се дефинитивно и у целости определимо за једну верзију наративног света. Процес де-конструкције је регулисан општијим онтолошким предусловима семиозе (постоји изванредан ред на хипостазираној онтолошкој оси утемељења). То значи и да се наративна прогресија, окупљена око разраде централних хуморних метафора, не изводи само линеарно, већ преко померања оквира на различитим нивоима уземљења.

Елементе мреже појмовног сажимања која је предмет наше анализе разрадићемо преваходно се служећи проучавањима светова приче као когнитивних дискурзивних модела. Треба имати у виду то да се теорија појмовног сажимања у литератури пре свега илуструје примерима на нивоу реченица (на пример, метафоричких исказа типа *Мој хирург је касатин*)<sup>670</sup>, и веома ретко на примеру (дужих) наратива, попут приповедака, романа и филмова. У појединим случајевима такве анализе нагињу

---

<sup>670</sup> „A theory of cognitive semantics, mental space theory locates meaning in speakers’ mental representations, and construes linguistic structures as cues that prompt speakers to set up elements in referential structure. Elements in mental spaces refer to objects in the world only indirectly, as objects in speakers’ mental representations, real or otherwise. Initially devised to answer questions about indirect reference and referential opacity, mental space theory has proven to be useful for describing various sorts of semantic and pragmatic phenomena (see Fauconnier 1997 or Fauconnier and Sweetser 1996 for review).” (Coulson & Oakley 2000: 176).

дескриптивном методу, тј. теорија појмовног сажимања се користи као средство њене привидне формализације (на пример, в. Oakley 1998). Наша употреба теорије менталних простора у основи садржи настојање да се избегне замка дескриптивног приступа књижевног наратива<sup>671</sup>, односно утврде неке константе наративног пријема с обзиром на кровни постулат да исти ментални механизми учествују у различитим облицима семиозе. Обратно, како је семиоза веома често обележена поступком наративизације, неопходно је детаљније испитати могућности инкорпорирања наратологије у теорију појмовног сажимања.

Као релевантне елементе улазних простора мреже појмовног сажимања узимамо следеће: агенс, пацијенс, атрибут, догађај, простор, време, средство, узрок, циљ. С обзиром да мрежу појмовног сажимања прилагођавамо свету приче, дате елементе преводимо на следећи начин: агенси и пацијенси су књижевни јунаци, приповедачи и, у појединим случајевима, наратери; догађаји се евентуално могу, према потреби анализе, разумети као акције, стања, постигнућа и достигнућа; циљеви су мотивације учесника света приче; средства и узроци се могу везати за објекте у свету приче, јунаке или њихове атрибуте; атрибути се везују за горе наведене елементе. У наставку ћемо детаљније размотрити следеће проблеме: 1. проблем књижевних јунака у хуморном књижевном наративу; 2. проблем перспективе, 3. питање имплицитних аутора, 4. питање адресата. Како је предмет наше анализе наратив хуморног типа, и имајући у виду то да је свеукупна екологија света приче одређена реципрочним односом између текстуалних смерница о жанру и наших претпоставки и закључака које у току читања доносимо у вези са наративним светом (догађајима, јунацима итд.), посебно ћемо назначавати специфичности датих елемената с обзиром на хуморну жанровску област и хуморни наративни жанр (уз напомену да у даљим применама модела карактеристике различитих комичких жанрова могу бити узете у обзир и инкорпориране у модел).

---

<sup>671</sup> При чему смо дакако свесни тога да се, због природе испитиваног предмета дескриптивни приступ не може, и не треба, у потпуности заобићи.

### 7. 3. КОГНИТИВНИ ПРИСТУПИ КЊИЖЕВНОМ ЈУНАКУ

Схватање књижевног јунака у наратологији умногоме се померио од структуралистичких схватања датог концепта. Док се у оквиру структуралистичке наратологије јунак посматра као текстуална конструкција, с обзиром на улоге коју има у наративном тексту (функције јунака бајки код Пропа (1928), актанти и њихове површинске манифестације код Гремаса (1966))<sup>672673</sup>, преоријентације у конципирању наратива у оквиру посткласичних наратолошких приступа за последицу имају и то да се јунак схвата с обзиром на читаочеве менталне активности, у вези са јунаковим лиминалним статусом истовремено текстуалног инпута и јединке налик на људе: „Не више као текстуални ентитет, или инстанца, лик је у посткласичној наратологији постао кључни чинилац света приче, а на емпатији заснована интеракција читаоца са бићима попут нас у свету фикције, пресудна је за рецепцију наратива” (Милосављевић Милић 2020: 15). Постављајући питање о томе да ли је књижевни јунак особа, идеја или реч, све наведено или ништа од тога, Џејмс Фелан (Phelan 2006: 16) истиче да је почетак мудрости у препознавању постојања методолошки различитих, али једнако релевантних, могућности за описивања књижевног јунака. Сличну перспективу заузима и Јури Марголин (Margolin 2007: 66), указујући на то да се проблему књижевних јунака може приступити из различитих теоријских углова, од којих сваки даје другачију концепцију књижевног јунака. Овај аутор ће издвојити три групе схватања природе књижевног јунака у оквиру наратологије, према којима су јунаци: 1. схваћени као семиотички конструкти или књижевне фигуре, односно као уметнички производи које је аутор конструисао за неку сврху; 2. виђени као нестварне али добро спецификоване индивидуе које постоје унутар могућег света фикције; 3. схваћени као конструкти који су засновани на тексту или менталној слици конструисаној у уму читаоца. Према Фелану (2006), у оквиру наратологије могу се издвојити три доминантне групе

---

<sup>672</sup> Функционалистички приступ књижевном јунаку има корене у Аристотеловој *Поетици* јер се јунак посматра као ентитет подређен радњи.

<sup>673</sup> Свођење књижевног јунака на функцију упућује на маргинализован статус проучавања књижевног јунака у класичној фази наратологије, односно у науци о књижевности уопште. Сејмур Четмен (Chatman 1978: 107), на пример, примећује да је „[у]падљиво како је мало тога речено о књижевном јунаку у историји књижевности и књижевној критици” [„It is remarkable how little has been said about the theory of character in literary history and criticism”]. На настављање ове тенденције је у другој половини 20. века свакако је утицала и постструктуралистичка мисао о дискурзивној природи субјекта, те постмодерна књижевна пракса која ту мисао производи и прати. Са друге стране, пре 20. века коментарисање књижевног текста редовно се и понајвише везује за књижевне јунаке (чешће него за композицију, тематско-мотивски слој књижевног дела, хронотоп и сл.).

приступа: структурално-нараторолошки приступи који трагају за заједничким елементима које групе јунака имају на дубинском нивоу текста; когнитивнонараторолошки приступи (са два правца, предвођена Д. Херманом, са једне стране, односно М. Флудерник, са друге); идеолошки приступи (М. Бахтин, Џ. Фетерли (Fetterly 1978), А. Волох (Woloch 2003), Џ. Фелан (1989)).<sup>674</sup> Занимљиво је то да у оквиру ове типологије није експлициран приступ књижевним јунацима као нестварним јединкама у оквиру семантике могућих светова (Doležel 1983, 1989, 1998 [2008]; Ryan 1985, 2006; Pavel 1986; Margolin 1997; Danenberg 2008), који се показао истраживачки врло потентним будући да формулише различите случајеве односа јунака и њихових идентитета у истим и различитим наративним световима. О транссветовним моделима јунака ћемо посебно говорити у оквиру овог поглавља.

С обзиром на трансдисциплинарну природу овог истраживања, нећемо се одредити за један приступ књижевном јунаку. Уместо тога, покушаћемо да дамо неколике предлоге за спецификацију агенаса – парњака унутар мрежа појмовног сажимања, при чему ће употреба конкретне перспективе схватања књижевног јунака превасходно зависити од наратива који се анализира. У основи ћемо под књижевним јунаком, књижевним ликом или *учесником света приче* подразумевати индивидуални или колективни ентитет у наративној фикцији (односно, свету приче), који има одређене улоге у догађајима који свет приче обликују (Margolin 2007: 66).<sup>675</sup> Поред приступа Дејвида Хермана (који уводи појмове „учесник света приче” и „model person”), у дискусији ћемо се такође служити и студијама Јурија Марголина (Margolin 2007), Џејмса Фелана (Phelan 1989), Фотис Јанидис (2009, 2013), (у мањој мери) Лубомира Долежела (1998), као и когнитивнонараторолошким приступима који јунака моделују преко теорије когнитивног оквира. Како примећује Маркус Хартнер (Hartner 2012: 85), истраживачи данас и најчешће прате концептуални пут који је у вези са књижевним јунаком трасирао Јури Марголин (2007), односно комбинују елементе више школа теорије. С обзиром на то да су у средишту наше истраживачке пажње наративи чији се хуморни карактер може остварити само уз активну партиципацију читаоца, трансдисциплинарна усмереност нашег проучавања је неопходна: како примећује

---

<sup>674</sup> Fetterley, J. (1978). *A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington and London: Indiana University Press; Woloch, Alex. (2003). *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton University Press.

<sup>675</sup> „In the widest sense, ‘character’ designates any entity, individual or collective – normally human or human-like – introduced in a work of narrative fiction. Characters thus exist within storyworlds, and play a role, no matter how minor, in one or more of the states of affairs or events told about in the narrative. Character can be succinctly defined as storyworld participant.” (Margolin 2007: 66).

Јанидис (2013), одговор на питање о односу читаоца према књижевном јунаку може се добити само кроз истраживање које ће удружити текстуалну анализу и когнитивне науке.

Наш когнитивнонаратолошки приступ књижевном јунаку наглашава моменат процесуирања наративног текста/дискурса као вишестепене и, у основи, нелинеарне активности обраде текстуалних информација, њиховог извантекстуалног уоквиравања и допуне, односно, подвлачи резултат таквог процеса – сложену менталну репрезентацију света приче, укључујући ту и „текстуалне менталне моделе могућих појединаца, који се изграђују у уму читаоца током текстуалне обраде” (Margolin 2007: 76)<sup>676</sup>. С обзиром на изабрану теоријско-методолошку перспективу, овде ћемо нарочиту пажњу поклонити приступима који књижевног јунака концептуализују путем теорије когнитивног оквира. У том случају књижевни јунак се разуме као динамични „ментални фајл” који се постепено гради током читања, при чему је један од извора за овај процес (поред подразумеваног текстуалног инпута), као што предлаже Моника Флудерник (1996), когнитивни оквир за реалне људе („personhood”), људска способност читања ума (Ален Палмер – Palmer 2004)<sup>677</sup>, те база културолошки формираног знања (нпр. стереотиције везане за народе, културе, професије итд.) – укључујући и књижевну традицију, а посебно стереотипичне представе о књижевним јунацима (о књижевним типовима, као и појединачним јунацима – мегапрототипима попут Дон Кихота или Фауста). Когнитивно-психолошки приступ књижевном јунаку „не бави се толико ваљаношћу и специфичношћу било које менталне репрезентације, већ њеном текстуалном базом

---

<sup>676</sup> „The cognitive-psychological approach views characters as just that: text-based mental models of possible individuals, built up in the mind of the reader in the course of textual processing.”

<sup>677</sup> „У ствари, психолози су тврдили да је капацитет читања мисли, тј. е. атрибуција, објашњење и предвиђање менталних стања (емоција, планова и веровања), је фундаментална стратегија стварања смисла која лежи у основи свих облика друштвене спознаје (уп. Goldman 2006: 3). Истраживања показују да, када смо суочени са људима, аутоматски и несвесно активирамо стратегије чула и закључивања које се разликују од оних когнитивних процеса који се тичу непсихолошких објеката. Када имамо посла са људима, ми стога рутински приписујемо осећања, намере и стања знања како бисмо дали смисао дотичним особама и њиховим понашањима. Чинећи то, користимо наше способности читања мисли у комбинацији са скупом специфичних психолошких диспозиција и правила о преференцијама везаним за особу, на пример, као што је стратегија повезивања садржаја вербалних изјава са (личношћу) њихових говорника” (Hartner 2012: 91–92). [„In fact, psychologists have argued that the capacity of mindreading, i. e. the attribution, explanation, and prediction of mental states (emotions, plans, and beliefs), is a fundamental sense-making strategy underlying of all forms of social cognition (cf. Goldman 2006: 3). Research indicates that when we are confronted with people, we automatically and unconsciously activate sense-making and inferencing strategies that differ from those cognitive processes concerned with non-psychological objects. When dealing with humans we thus routinely attribute feelings, intentions, and states of knowledge in order to make sense of the respective persons and their behaviors. In so doing, we employ our mindreading capabilities in combination with a body of specific ‘person-related’ psychological dispositions and preference rules, for instance, such as the strategy to correlate the content of verbal statements with (the personality) of their speakers (cf. Cosmides/Tooby 2000, Zunshine 2006: 47ff.).”].

(знаковима, изворима), операцијама укљученим у њено формирање, принципима (правилима, правилностима) управљања или вођења ових операција и архитектуром коначног конструкта” (Margolin 2007: 76).<sup>678</sup> С обзиром на вишеструкост задатка који когнитивна наратологија поставља пред себе<sup>679</sup>, потреба за имплементацијом увида из других, некогнитивистички усмерених, домена наратологије не само да је пожељна, већ је и неопходна.<sup>680</sup> Било да је у фокусу истраживања текстуални инпут, извантекстуални контекст или релевантни културни кодови, оно што остаје, као обједињујући фактор при проучавању књижевног јунака, јесте усмереност на процес читања као урањање у свет приче, односно, у коначном, враћање менталистичкој перспективи при проучавању датог проблема. На крају, учесник света приче је увек лиминални конструкт – истовремено семиотички (непотпуни) знак, индивидуално и интересубјективно посредован – присутан искључиво у својој виртуелној специфичности.<sup>681</sup>

Полазећи од тога да целовит приступ концепту књижевног јунака као менталној репрезентацији мора укључити све горе наведене групе проблема, у нашој даљој дискусији исти ће бити условно организовани у две групе: 1. групу питања која се тиче менталних операција и принципа који воде процес концептуализације књижевног јунака и 2. изворе за концептуализацију књижевног јунака. Потоњи проблем заправо представља групу различитих аспеката кроз који се може „преломити” први наведени проблем, процес конструкције менталне репрезентације о јунаку. На уске корелације између читаочеве активности обраде (и, уопште узев, однос читаоца према јунаку) и текстуалних информација о јунаку, посебно указује Јанидис (2009: 15), издвајајући, као нарочито важне за дати однос, три фактора: „(а) пренос перспективе; (б) афективну наклоњеност читатељке према лику – на које утичу: (1) емоције јунака, било да су

---

<sup>678</sup> „This approach, unlike the previous two, is concerned not so much with the validity and specific nature of any given mental representation but rather with its textual base (cues, sources), the operations involved in its formation, the principles (rules, regularities) governing or guiding these operations, and the architecture of the final construct.”

<sup>679</sup> Истичући појачано интересовање когнитивних наратолога за мисли, осећања и перцепције књижевних јунака у свету приче, Маркус Хартнер (Hartner 2012: 85) именује, као централно за дату перспективу, схватање јунака као „фикционалног ума” (енгл. *fictional mind*).

<sup>680</sup> „На питање како се читалац односи према лику може одговорити само интердисциплинарно истраживање које спаја текстуалну анализу и когнитивне науке.” (Jannidis 2009: 27). [„The question of how a reader relates to a character can only be answered by an interdisciplinary research bringing together textual analysis and the cognitive sciences.”].

<sup>681</sup> Марголин (2007: 67) истиче да иако „постојање књижевних ликова зависи и од физичких објеката (текстова) и од појединачних стања ума, они се не могу свести ни на једно ни на друго” [„Accordingly, while literary characters depend for their existence on both physical objects (texts) and individual states of mind, they are not reducible to or identifiable with either”]. Из когнитивистичког угла, ова би констатација у извесној мери важила и за друге предметности фикције; разлику, дакле, прави принцип минималног одступања, захваљујући којима ћемо књижевног јунака увек довести у везу са когнитивним оквиром за реалне људе, а хронотоп са простор-временом које је својствено нашем искуству.



експлицитно описане или имплицитно пренете; (2) реакције читатељке на сопствене менталне симулације позиције лика; (3) начин на који су емоције представљене – и (ц) евалуација ликова у тексту.”<sup>682</sup>

У наставку ћемо две групе питања обрадити имајући у виду различите парадигме књижевног јунака, приказаћемо приступ јунаку у семантици могућих светова, да бисмо потом добијене закључке представили кроз теорију појмовног сажимања, и коначне закључке на крају спецификовали за проблем „комичкога жанра”.

*1. Процес.* Проблему књижевног јунака прићи ћемо у складу са нашим основним претпоставкама у вези са функцијама људске когниције: ментална обрада информација при креирању когнитивне репрезентације учесника света приче, а која се изграђује у процесу читања у уму читаоца, подлеже општим правилима когнитивне конструкције значења. Другим речима, ментална репрезентација јунака изграђује се кроз поступак прикупљања, обраде и структурирања информација о датом јунаку, у складу са принципима уоквиравања, категоризације и појмовног сажимања, и то као процес који иде (често симултано) одоздо навише (индуктивно) и одозго надолу (дедуктивно). Процес је одређен и другим општим својствима нашег когнитивног апарата, односно капацитетом дугорочне и краткорочне меморије, лимитима радне меморије, те моментом пажње. Треба, међутим, напоменути то да се у когнитивној наратологији на овај начин представљају и процеси изградње менталних модела других наративних ентитета, попут наративног времена и наративног простора (нпр. Ryan 2003), што указује на опасност да се књижевни јунак схвати као било која друга инстанца наративног универзума. Ову опасност заобилазимо тако што претпостављамо да је прототипични когнитивни оквир за јунака<sup>683</sup> увек формиран с обзиром на 1. наше знање о људима у стварном свету (ако наратив не каже другачије, јунака ћемо замислити као припадника људског рода, са типичним људским особинама), 2. нашу способност читања ума, односно способност да усвојимо и симулирамо туђе перспективе

---

<sup>682</sup> „Three factors in particular are relevant in this regard: (a) the transfer of perspective; (b) the reader’s affective predisposition toward the character—itself influenced by: (i) the character’s emotions, whether explicitly described or implicitly conveyed; (ii) the reader’s reaction to her mental simulation of the character’s position; (iii) the expression of emotions in the presentation—and (c) evaluation of characters in the text.” Приметно је да су ови критеријуми помешани и недовољни: читаочев карактер, укључујући његов емотивни профил, животна искуства и културолошке представе, непосредно утичу на природу афективног односа који ће имати према јунацима у причи.

<sup>683</sup> Вероватно активиран истовремено са почетком читања текста који припада фикцији – можда као обавезни део категорије/когнитивног оквира „фикција”. Когнитивни оквир за јунака је већ у иницијалној фази читања богат у случају јунака са трансфикционалним идентитетима (нпр. главних јунака донкихотијада).

(ментална репрезентација фикционалног ума). У том смислу надовезујемо се на мишљење Монике Флудерник (1996), према којем је разумевање наратива увек уоквирено неким „општијим” когнитивним оквирима, попут оног који се односи на личност/ индивидуу (енгл. *personhood*),<sup>684</sup> као и на појам оквира континуиране свести Алена Палмера (2004), који, примењени на дискурс, резултују „причом у причи” (енгл. *embedded narrative*).<sup>685</sup> Даље, будући да је читање динамичка и рекурзивна активност (читалац „трансформише” текст и текст може трансформисати читаоца), начелно ћемо о менталној репрезентацији за књижевног јунака говорити као о когнитивном оквиру. Когнитивни оквир за књижевне јунаке истовремено наглашава стабилност значења/идентитета које везујемо за једног јунака, и флексибилни и динамички карактер такве конструкције, тј. прилагођавање оквира информацијама које добијамо из текстуалног инпута. Међутим, сам процес изградње датог оквира одиграва се, с обзиром на различите типове текстуалних информација (које даје приповедач, други јунаци, јунак сам о себи итд.), те енциклопедијско знање путем којег вршимо актуелизацију и конкретизацију текстуалних информација, више као процес појмовног сажимања него (само) као уоквиривање. Међутим, с обзиром на културолошки стабилан статус когнитивног оквира за књижевног јунака, те релативно стабилне представе које о једном јунаку имамо у току читања, опредељујемо се за појам и нешто постојаније категорије когнитивног оквира.

Идеја о томе да се теорија когнитивног оквира може применити на проучавање менталних репрезентација књижевних јунака није нова. Према нашим сазнањима, овај предлог први је изнео Владислав Клопицки (Chloricki 2000), уводећи, у оквиру шире групе фрејмова специфичних за текст (енгл. *text-specific frames*), тзв. (*наративни, когнитивни*) оквир за књижевне јунаке (енгл. *character frame*).<sup>686</sup> Рад Клопицког, међутим, није наишао на пажњу већег броја истраживача, можда због тога што су његова проучавања махом сконцентрисана на хумористичке наративе; његови потоњи

---

<sup>684</sup> Према ауторкином моделу наративности, могући су наративи без радње, али не и наративи без људске (антропоморфиране) инстанце која доживљава, и која се учитава на било ком наративном нивоу: „Као што ћу тврдити, читаочеве визуализације искуствености нужно су повезане са постојањем људског субјекта, онога који доживљава. Тај субјекат може да оствари искуственост као агенс, као дискурзивна или рефлексивна инстанца (приповедач или 'ум' који спознаје), као посматрач и као свест која доживљава.” [„As I will argue, readers' visualizations of experientiality are necessarily linked to the existence of a human subject, the experiencer. That subject can realize experientiality as an agent, as a discursive or reflective instance (a teller or a 'mind' that cognizes), as an observer and as an experiencing consciousness.”]

<sup>685</sup> Читалац на располагању има сијасет информација на основу којих доноси и ревидира судове о фикционалним умовима. .

<sup>686</sup> Иако је миметичка концепција јунака присутна још од антике, наша се констатација односи на промишљање јунака у оквиру когнитивистичке теоријске парадигме.

радови о овом проблему (Chlopicki 2017) могу се посматрати у светлу истоврсних модела Ралфа Шнајдера (Schneider 2001) и Јурија Марголина (2007), на које се надовезују и други истраживачи когнитивне димензије књижевног јунака. Осим тога, сличан предлог, инспирисан наратолошким употребама теорије оквира од стране Манфреда Јана (Jahn 1996, 1999) и Дејвида Хермана (Herman 1997), дао је, али није и разрадио, Вилем Г. Вестстајн (Weststeijn 2004).

Приказ датог процеса дајемо према Ј. Марголину (2007), уз извесне допуне које се превасходно тичу општих механизма конструкције значења. Конструкција менталне репрезентације за књижевног јунака започиње идентификовањем референтног исказа који се на тог јунака односи и креирањем когнитивног оквира (у оквиру шире мреже појмовног сажимања која се односи на свет приче текста) за тог јунака. Ово је почетни корак у процесу карактеризације схваћене као „приписивања својстава властитим именима, који резултира тиме да агенци поседују ова својства у свету приче” [„the process of ascribing properties to names which results in agents having these properties in the storyworld”] (Jannidis 2009: 15). Притом, мишљења смо да Марголинове ознаке за дате менталне репрезентације, синтагме „ментални фајл” и „ментална датотека”, нису адекватне, јер су дате репрезентације заправо релативно добро уређена структура. Подсећајући се закључка Л. Барсалоа (1983, 1984) у вези са тим да и концептуализације за које претходно не постоје категорије подлежу општим принципима структурирања категорије, у смислу постојања прототипичног језгра и варијабилних периферних делова, и позивајући се на тезу да је прототипичан књижевни јунак обликован по моделу реалних људи, закључујемо да ће и когнитивни оквир за јунака имати јасно обележену структуру. Према мишљењу В. Клопицког (2017), оквири за јунаке представљају варијације когнитивних оквира за реалне особе<sup>687</sup>, што значи да такав фрејм има унапред одређену структуру са дифолт слотовима, те да су неки слотови унутар оваквог когнитивног оквира когнитивно истакнути, односно, имају право првенства при попуњавању.<sup>688</sup> Расправљајући о „фикционалним умовима” (енгл. *fictional minds*), Ален Палмер (2004: 176) каже да

---

<sup>687</sup> „This is a fictional character frame, but with very few changes it might be postulated for real characters too—without Narrator slot and with Reader Assessment changed to General Assessment.” (Chlopicki 2017: 149).

<sup>688</sup> Клопицки (2017: 149) сматра да ће слотови везани за пол и род, а потом и они везани за интересе и бриге јунака, бити попуњени први, осим у случају када те информације изостају из текста, што ће значити да је у том смислу текст маркиран. Подсећамо на тврдњу Мари-Лор Рајан (2006) да је један од услова наративности текста присуство интелигентних бића са одређеним духовним својствима у свету приче, те на разумевање наративности преко појма искуствености код Монике Флудерник (1996). Предлог нацрта за овај оквир од стране Клопицког дат је у Табели бр. 3.

Обрада фикционалних умова, а посебно примена различитих оквира и подоквирина који се односе на мисао, акцију, контекст, узрочност, и тако даље, двосмерни су и интерактивни у смислу да су токови информација и одозго нагоре и одоздо према доле. Оквир карактера се успоставља када их сретнете или чујете за њих по први пут (ово је одозго надолу). Затим се напада специфичним информацијама о лику из текста (ово је одоздо према горе). Читалац затим поставља неке почетне хипотезе (од врха према доле) које се модификују даљим информацијама (одоздо према горе) и тако даље пречишћавају и тако даље. Умови су мапирани од изворног домена (правог ума читаоца, а посебно њиховог знања о другим умовима) у циљни домен света прича унутар којег читалац опажа да фиктивни умови функционишу.<sup>689</sup>

Сличну тврдњу изнео је и Фотис Јанидис, уводећи појам „базичног типа”/„типа базе” (енгл. *basis type*):

Концепт основног типа усваја недавна сазнања из развојне психологије. Од самог почетка, људи разликују предмете од живих бића. Они на перцепцију ових последњих примењују теорију ума, приписујући јунацима ментална стања као што су намере, жеље и веровања. Када се ентитет у свету приче идентификује као лик, овај оквир се примењује на тај ентитет, па се на тај начин преко основног типа даје основни обрис лика: постоји невидљива „унутрашњост” која је извор свих намера, жеља итд, и видљива „спољашњост” која се може уочити. Сви аспекти основног типа могу бити негирани за одређени лик, али се то чини или експлицитно или преко жанровских конвенција (Jannidis 2004: 185–95; Zunshine 2006: 22–7). На другом, конкретнијем нивоу, знање о типовима специфичним за време и културу доприноси перцепцији ликована.<sup>690</sup>

Једном када је когнитивни оквир за једног јунака формиран у читаочевој меморији (краткорочној, у случају поменутих и мање важних епизодних ликована, односно дугорочној, у случају јунака који заузимају већи наративни простор), исти ће бити попуњаван информацијама, селектованим у складу са индивидуалним урањањем и оријентацијом у свету приче. У овом тренутку дати оквир вероватно нема јасно дефинисане прототипичне делове, с обзиром на недостатак информација на основу којег јунака можемо подвести под неку ширу категорију. Следећи корак наступа онда када читалац препозна довољан број текстуалних информација (о јунаку, али и о врсти

---

<sup>689</sup> „The processing of fictional minds, and in particular the applications of the various frames and subframes relating to thought, action, context, causation, and so on are bidirectional and interactive in that the information flows are both top-up and bottom-down. A character frame is established on meeting them or hearing of them for the first time (this is top-down). It is then fed by specific information about the character from the text (this is bottom-up). The reader then sets up some initial hypotheses (top-down) that are modified by further information (bottom-up) and so further refined and so on. Minds are mapped from the source domain (the real mind of the reader and in particular their knowledge of other minds) to the target domain of the storyworld within which the reader perceives the fictional minds to function.”

<sup>690</sup> „The concept of basis type adopts recent insights from developmental psychology. From early on, humans distinguish between objects and sentient beings. They apply to the perception of the latter a theory of mind which ascribes to them mental states such as intentions, wishes, and beliefs. Once an entity in the storyworld is identified as a character, this framework is applied to that entity, the basis type thus providing the basic outline of a character: there is an invisible “inside” which is the source of all intentions, wishes, etc., and a visible “outside” which can be perceived. All aspects of a basis type can be negated for a specific character, but either this is done explicitly or it results from genre conventions (Jannidis 2004: 185–95; Zunshine 2006: 22–7). On another, more concrete level, knowledge about time- and culture-specific types contributes to the perception of characters.”

наратива, жанру итд.), што ће повратно активирати „општу структуру знања ускладиштену у дугорочној меморији, под коју се ова својства могу подвести, структурирати и интегрисати у модел карактера” (Margolin 2007: 78), при чему процес прикупљања података о јунаку и потрага за општом категоријом (личности и књижевног типа) којој јунак припада може бити истовремена. Другим речима, когнитивни оквир, који је у овом тренутку још увек само рудиментаран (налик менталном простору, али са празним местима која захтевају попуњавање), „призива” екстратекстуално знање на основу којег се структура може учинити кохерентном. Онда када се између података и екстратекстуалних категорија успостави прекалапање,

долази до категоризације и читалац сада може да настави одозго према доле, интегришући све информације доступне до ове тачке, попуњавајући ментални модел, формулишући очекивања и објашњавајући сачуване информације, на пример тако што ће повезати акције појединца са намерама, уверењима или диспозицијама које су повезане са овом категоријом. (Margolin 2007: 78).

Другим речима, једном када је јунак уоквирен преко неке категорије, на снагу ступа процес подударности (Minsky 1975), односно текстуалне информације о јунаку интерпретираће се и допуњавати (конкретизовати) у складу са дозвољеним вредностима за терминале/слодове когнитивног оквира за јунака. Ричард Гериг (Gerrig 2010: 361) истиче да „читаоци рутински и без размишљања користе понашање књижевних јунака да их повежу са одређеним категоријама (нпр. категоријом људи који су опрезни, духовити или паметни)”.<sup>691692</sup> У неким случајевима подвођење јунака под одређену категорију може водити његовој деперсонализацији и стереотипизацији, па се јунак своди на функцију (у складу са доминантним жанровско-типолошким особеностима текста), а читалац позива да се у његовом домишљавању ослони на интертекстуалне<sup>693</sup> и извантекстуалне изворе знања, односно користи дедуктивним

---

<sup>691</sup> „Results of this sort indicate that readers routinely and unreflectively use characters’ behavior to link them to particular categories (e.g., the category of people who are cautious, funny, or smart). Thus, readers often don’t have to expend any effort to decide what type of person a character may be.”

<sup>692</sup> „На почетку презентације лика, текстуални знакови могу покренути различите типове категоризације: друштвени типови („учитељ”, „удовица”); књижевне врсте (херој у билдунгсроману); типови специфични за текст (ликови који се не мењају у целој причи).” (Jannidis 2009: 23). [„At the beginning of a character presentation, textual cues may trigger various types of categorization: social types (‘the teacher,’ ‘the widow’); literary types (the hero in a Bildungsroman); text-specific types (characters that do not change throughout the story).”].

<sup>693</sup> „У многим случајевима, текстови нуде читаоцу само фрагмент информације, подстичући га да на основу одговарајућег знања попуни делове који недостају. У анализи текста ова врста енциклопедије јунака чешће је релевантнија од друге две [моделу јунака у односу на базични тип и схематизоване карактеризације – прим. О. М.], а разлике у тумачењу знакова се често заснивају на чињеници да се прибегава различитим уносима из енциклопедије књижевних јунака.” (Jannidis 2009: 19). [„In many cases, texts offer the reader only a fragment of information, prompting the reader to fill in the missing parts based on the appropriate knowledge. In text analysis, this kind of character encyclopedia is relevant more often than the

приступом (одозго надоле).<sup>694</sup> Овај процес попуњавања оквира је неопходан, будући да су текстуалне информације о јунацима увек непотпуне.<sup>695</sup> Како истиче Ф. Јанидис (Jannidis 2009: 22), „чињеница [је] да су ликови део светова прича који нису самостални, већ комуникацијом посредовани. Претпоставке читалаца о томе шта је релевантно у процесу комуникације одређују обим и валидност закључака (Sperber & Wilson 1986).”<sup>696</sup> Једнако важно, јунака ћемо разумети као плаузибилног само уколико су наше репрезентације о истом сведене, бар донекле, на „људску меру”, и уобличене одговарајућим културним кодовима (принцип минималног удаљавања) – што значи да се дате репрезентације формирају увек с обзиром на миметички когнитивни оквир за јунаке, односно, према екстензији, према когнитивном оквиру за реалне људе. Процес супротан категоризацији јунака јесте *деперсонализација*, и дешава се онда када читалац не може интегрисати информације у постојећу категорију (Jannidis 2009: 23), већ гради представе о јунаку углавном индуктивним путем (одоздо нагоре).<sup>697</sup>

Даље процесуирање текста ићи ће у правцу потврђивања формираних очекивања о јунаку, модификације когнитивног оквира с обзиром на нове информације, замене категорије под коју се дати когнитивни оквир може подвести (у случају јављања нових, неконзистентних података) или потпуном укидању фрејма (на пример, у случају „неприродних” светова приче постмодерне). „Читање текста укључује стварање категоризованих или персонализованих ликова, али информације које се накнадно сусрећу у тексту могу променити њихов статус и евентуално декатегоризовати или деперсонализовати те ликове.” (Jannidis 2009: 23).<sup>698</sup>

---

other two, and differences in the interpretation of characters are frequently based on the fact that different entries from the character encyclopedia are resorted to.”].

<sup>694</sup> Дати модел изградње менталних репрезентација за јунака предложио је Ралф Шнајдер (Schneider 2001). Процес одозго надоле односи се у примену категорије на књижевног јунака, интегрисањем информација задатих текстом у категорију, док се процесом одоздо нагоре индивидуализована репрезентација јунака изграђује на основу текста (према: Jannidis 2009: 23).

<sup>695</sup> „За разлику од описа стварних особа у којима се може појавити празнина иако се претпоставља да је особа потпуна, ликови имају празнине ако опис не пружа потребне информације [...]” (Jannidis 2009: 17). [„In contrast to the description of real persons in which a gap may appear even though it is assumed that the person is complete, characters have gaps if the description does not supply the necessary information (Eaton 1976; Crittenden 1982; Lamarque 2003).”].

<sup>696</sup> „the fact that characters are part of storyworlds which are not self-contained, but communicated. Readers’ assumptions about what is relevant in the process of communication determine the scope and validity of inferences (Sperber & Wilson 1986).”

<sup>697</sup> Јанидис наглашава да персонализовани ликови такође могу бити чланови категорије, али то није фокус њиховог описа.

<sup>698</sup> „Reading a text involves building up either categorized or personalized characters, but information subsequently encountered in the text may change their status and possibly decategorize or depersonalize those characters.”

2. *Извори.* Овако поједностављен процес „читања” књижевног јунака може се додатно осветлити увидима из области семантике могућих светова (у вези са судовима о глобалној структури света приче, које читалац доноси), те ослањањем на опсервације које се тичу других извора знања (културни кодови, превасходно они који су везани за типове књижевних јунака, трансфикционалне јунаке/мегапрототипе, наративне жанрове и појединачне стилске формације и књижевне епохе; менталне симулације умова других), и обогаћивати запажањима која се тичу функционисања наратива као реторичке структуре (усмеравање читања путем различитих облика аутентизације, модификовања и оспоравања закључака). Као што истиче Вилем Г. Вестстајн (Weststeijn 2004: 64), процес изградње когнитивног оквира за јунака мора се сагледати у контексту целине текста. Поновићемо, подела овог поглавља на проблем грађења менталне репрезентације за јунака и извора за његово грађење је формална; суштински расправљамо о истом проблему, а то је структура/функција когнитивног оквира за књижевног јунака. Такав оквир функционише као филтер кроз који се пропуштају и разумеју наративне информације које се тичу јунака и, уопште, наративног универзума; истовремено, извори за попуњавање оквира модификују саму менталну репрезентацију. У том смислу подстицајним се чини и Херманов (2013 [2017]) концепт јунака као „model person” – конструкта истовремено формираног по узору на реалне особе и конструкта који служи као „узорна особа”: „ликови у наративима не само да рефлектују одређене категорије особа, већ имају снагу да ремоделирају наше разумевање истих” (Милосављевић Милић 2020: 15). Позиционирајући акт процесуирања наратива између двају поступка, „worlding the story” и „storyng the world”, Херман наглашава управо лиминални онтолошки статус књижевног јунака као нереалне *особе*. Оваква концепција књижевног лика омогућава специфичан приступ „протокола који се користе у мапирању текстуалних детаља у ‘ко’ димензију наративног света, али такође и како тај процес мапирања (пре)обликује протоколе о којима је реч” (Herman 2017: 193).<sup>699</sup> Упркос замагљивању границе између утицаја света приче на разумевање света и обрнуто, теоријског поједностављења ради овде ћемо говорити о два типа извора за изградњу менталних репрезентација јунака – правићемо разлику између интертекстуалних и извантекстуалних (интерпретативних) извора знања.

---

<sup>699</sup> „In this connection, I explore not only the protocols used to map textual details onto the WHO dimension of narrative worlds, but also how that mapping process can itself (re)shape the protocols at issue.”

### *A. Текстуални извори.*

Ралф Шнајдер (Schneider 2001: 611, према Herman 2017: 197) издваја три главна текстуална извора за креирање менталних конструкција јунака: 1. представање јунака, посредством приповедача, других јунака или јунака самог, односно приказивање његових/њених особина, вербалног и невербалног понашања, спољашњег изгледа, физиономије и говора тела; 2. представљање јунакове свести и начина размишљања („mind-style”); 3. инференције о особинама јунака, пресликане метонимијски од приказа фикционалног простора до јунака. Марголин (1993) напомиње да су судови о књижевном јунаку одређени закључцима о наративном дизајну у најширем смислу, с обзиром на то да је јунак део наративног света. С обзиром на свој модус постојања, јунаци се могу поделити на оне са чињеничким, контрачињеничким, хипотетичким, кондиционалним и чисто субјективним обликом постојања (Margolin 1993: 375). У семантици могућих светова особине јунака биће додатно спецификоване, па Марголин (2007) издваја физичке, бихејвиоралне и комуникативне, те менталне аспекте идентитета књижевног јунака. Обе класификације – и Шнајдерова и Марголинова – указују нам на суштинску позицију коју заузимамо када „читамо” и промишљамо књижевне јунаке: они су текстуална „бића”, али када их једном из обиља текстуалних информација издвојимо као такве, активираћемо и когнитивни оквир чија „нулта” позиција јесте позиција за реалне људе. Овај проблем ћемо развити даље у одељку Б, а сада ћемо указати на други суштаствени проблем који се тиче поменутих таксономија: начинима на које читалац врши селекцију и структурирање текстуалних информација различитог статуса.

Ј. Марголин (2007: 77) подвлачи то да читалац не прихвата све облике директне и индиректне карактеризације јунака као валидне – овај скуп података се не уграђује нужно одмах у читаочев оквир за датог јунака.<sup>700</sup> Другачији статус и другачију когнитивну обраду имају *карактеризације првог реда* (карактеризације приписане текстом), задате коментарима приповедача и других јунака, у односу на (увек индиректне) карактеризације које се тичу физичких, бихејвиоралних и, нарочито, менталних својстава датог јунака. Директне карактеризације првог реда су обично

---

<sup>700</sup> Клопицки сматра да се у врху структуре датог оквира налази слот за читаочеву процену јунака, и да се у складу са њим додељују даље вредности информацијама из текста, тј. попуњава оквир за јунака. Сматрамо да је оваква опсервација једнодимензионална, јер 1. не узима у довољној мери у обзир утицај текста на читаоца; 2. процеси грађења когнитивног оквира за јунака и судови које читалац доноси о истом су често истовремене и испреплетене активности. Другим речима, наш однос према књижевном јунаку није „објективан” у смислу да можемо текстуалне информације о јунаку процесуирати без предрасуда, распоредити у одговарајуће одељке, и накнадно донети суд о њима.



једностепене, док се индиректне карактеризације првог и *другог реда* (оне које се тичу текстуално-вантекстуалног знања) одигравају у више корака, тј. захтевају когнитивну обраду која укључује сложене процесе инференције. Марголин у ред индиректних карактеризација првог степена укључује и формалне текстуалне елементе и обрасце, попут истицања група јунака, паралела и антитетичких односа између њих, те интертекстуалне алузије. Карактеризације другог реда укључују жанровске конвенције: на пример, лику старца у класичној комедији образовани читалац ће аутоматски доделити негативне особине, будући да зна да је старац у таквом тексту типски јунак – узурпатор (*senex iratus*) који нарушава хармоничан однос младог заљубљеног пара. Поред тога, немају искази свих „гласова” у књижевном тексту једнак статус. Док искази приповедача производе најснажнији учинак аутентизације наративних података, искази других књижевних јунака могу нарушити такав учинак. Јасно је да менталне репрезентације књижевних јунака, које стварамо у току читања, могу бити врло сложене и укључивати више контрадикторних информација (ускладиштених у различитим терминалима когнитивног оквира, како предлаже Вестстајн 2004: 64).<sup>701</sup> Осим тога, исти когнитивни оквир може обухватати податке о трансформацијама јунака у временском следу, иако општа категорија у коју смештамо таквог јунака може бити промењена.<sup>702</sup> Марголин (2007: 78) напомиње да „било који појединачни закључак није логичка неопходност: закључак је само до извесног степена вероватан у датом контексту или ситуацији, с обзиром на дати скуп података и употребу неког посебног

---

<sup>701</sup> „Искази непоузданог приповедача или репродукција тачке гледишта јунака са очигледним предрасудама морају се оцењивати на другачији начин од ’објективних’ запажања и исказа свезнајућег приповедача. Контрадикторне информације о лику датих од стране различитих фокализатора могу бити ускладиштене у различитим слотовима. Могла би се размотрити могућност да у одређеном тренутку у процесу читања слот или одређени број слотова, као део оквира, буду мање-више попуњен и не добија нити му је потребна икаква допунска формација. Или ће можда читалац ’затворити’ један или више терминала оквира, на пример, на крају поглавља или после важне наративне секвенце. Тиме постаје теоријски изводљиво објаснити то да читаоци могу у свом сећању задржати не једну, већ неколико мање или више различитих представа истог карактера.” (Weststeijn 2004: 64) – као и више другачијих утисака. [„Statements by an unreliable narrator or the reproduction of the point of view of an obviously prejudiced character have to be assessed in another way than ‘objective’ observations and pronouncements by an omniscient narrator. Contradictory information about a character from different focalizers may be stored in different slots. One might consider the possibility that at a certain moment in the reading process a slot or a number of slots, as part of the frame, are more or less complete and do not receive nor need any supplementary information. Or perhaps the reader will ‘close’ one slot or more, for instance at the end of a chapter or after an important narrative sequence. This makes it theoretically feasible that readers may retain in their memory not one but several more or less different images of the same character.”].

<sup>702</sup> Марголин као пример наводи корените промене у уверењима и вредностима које доживљава Дон Кихот. У случају читања овог романа категорија „витез” и „лудак” биће замењена, на пример, категоријом „осиромашени племић” или „старац”. Марголин наводи да у таквим случајевима читалац може тражити, ради интегрисања двеју фаза, категорију другог реда – на пример, „успон и пад синдрома делузионалног понашања” (2007: 79).

правила закључивања”.<sup>703</sup> Уколико прихватимо ову напомену, односно резонување о јунацима уврстимо у раван вероватних, а не обавезних закључака изведених на основу премиса, онда су два логичка типа закључивања о јунацима индукција и абдукција.<sup>704705</sup> Оваква теза се поклапа са схватањем онтологије књижевног текста као резултата тријадног односа аутор – текст – читалац, јер истовремено наглашава и читаочеву конкретизацију текста и ауторско уграђивање миметичког оквира за јунаке у текст на основу општијег оквира за реалне особе.

Са друге стране, Ралф Шнајдер (Schneider 2001), који прави разлику<sup>706</sup> између два типа менталних модела за јунаке – персонализоване и категоријске, сматра да је разликовање директне и индиректне категоризације релевантно само уколико се узима у обзир и тип менталног модела. Наиме, обрада информација индиректног типа неће захтевати велики утрошак когнитивне енергије уколико су те информације конгруентне са скупом очекивања изграђеним према категорији јунака. Ако представљене особине не конгруирају са датом категоријом, већа је вероватноћа да ће оне резултовати декатегоризацијом у случају директне категоризације, „пошто се индиректно представљање лакше занемарује или реинтерпретира како би се уклопило у категоризацију”. Спрам тога, код персонализованих модела јунака већа је шанса да ће читаочев однос према неконгруирајућим особинама уведених кроз индиректну карактеризацију бити однос прихватања, док ће се таквим особинама, али уведеним путем директне карактеризације, приступати критички (Schneider 2001: 627–628).

Клопицки износи занимљив предлог да поједини слотови могу бити истакнути у причи, што се може довести у везу са Хермановим (Herman 2004) истраживањима међусобне повезаности жанра и улога учесника света приче. Иако је теза о постојању наративног оквира за јунаке општег карактера, тј. може се односити на било који тип наративног књижевног текста, предлог Клопицког објашњава, у оквиру изабране методологије, постојање извесних варијација у структури датог оквира с обзиром на конкретни жанр – и хумористички и нехумористички. С тим у вези је и констатација Клопицког да се главна разлика између оквира за јунаке у хумористичким и нехумористичким текстовима огледа у томе што су слотови за први тип (тј. комичке

---

<sup>703</sup> „Moreover, any individual inference is not a logical necessity: it is merely probable to some degree in the given particular context or situation, given this set of data and using this particular rule of inference.”

<sup>704</sup> На важност абдукције у вези са грађењем менталних репрезентација о јунацима говори и Јанидис (2009: 22), позивајући се на Рудија Келера (Keller 1998).

<sup>705</sup> О разлици између дедукције, индукције и абдукције, као основним логичким облицима резонувања, видети више у Douven 2021.

<sup>706</sup> Разлику која је уочена раније, и која није присутна само у наратолошким приступима књижевног јунаку.

јунаке) јасно обележени хуморним опозицијама.<sup>707708</sup> О односу жанра и менталне репрезентације за јунака говорићемо више у наредном одељку.

Клопицки (2017: 149) такође узима у обзир тачку гледишта, претпостављајући да ће слотови оквира, нарочито они који се тичу јунакових веровања, ставова и односа према другим јунацима, успостављати релације са оквирима за јунаке који заузимају исту или сродну тачку гледишта.<sup>709</sup> Маркус Хартнер (Hartner 2012: 85) наглашава да је „[и]деја о ’менталним датотекама’ навела [...] истраживаче да третирају појединачне ликове као изоловане когнитивне структуре и истраже посебне процесе и операције које се односе на те концептуалне јединице”, због чега је изгубљено из вида то да се јунаци у свету приче заправо не појављују као изоловане јединке.<sup>710</sup> Имајући у виду то да „распоред јунака и њихових перспектива у књижевном тексту има дубоке реперкусије на формирање индивидуалне слике о јунаку”<sup>711</sup>, Хартнер свој теоријски оквир о конструкцији јунака у свету приче везује за констелације јунака, схватајући сваку менталну репрезентацију о појединачном јунаку као појмовни бленд који се

<sup>707</sup> „Штавише, важно је приметити да су неки истакнути елементи текста [...] дословно цитирани у оквирима, што нам пружа општије увиде у вези са тим да реципијенти посебно памте поједине делове текста, нарочито оне који се понављају (ово важи и за одломке који генеришу хумор). То треба да нагласи чињеницу да хумористички ефекти зависе од међусобних односа између хуморних опозиција, језика и оквира специфичних за текст – другим речима, да хумор суштински зависи од контекста. (Chlopicki 2017: 151).” [„What is more, it is important to notice that some salient elements of the text [...] are quoted verbatim in the frames, representing the general insight that certain passages of the text are particularly remembered by recipients, especially when repeated (this applies to some humor-generating passages too). This is meant to emphasize the insight that humorous effects depend on the mutual relations of humorous oppositions, language, and text-specific frames—in other words, that humor is essentially context dependent. The next section demonstrates how text-specific frames are applied in narrative humor analysis.”].

<sup>708</sup> На овом ћемо месту сугерисати то да се оквир за јунаке може повезати са ТА (циљем, метом из GVTH) преко архетипске критике Нортропа Фраја (Frye), односно преко његовог разликовања јунака који су на „нормалној линији живота” и оних који су „сишли са нормалне линије живота”. Заправо, наш горњи исказ није таутолошки у оној мери у којој се прихвата теза да је комички јунак неодвојив од себи припадајућег, хуморног наративног света.

<sup>709</sup> „Штавише, пошто важну улогу у проучавању нарације игра категорија тачке гледишта, претпостављам да одређени *филери* слотова који су укључени у оквир (нарочито они који се тичу веровања, става или односа према јунацима) нуде везе према оним јунацима чије гледиште представљају (ако то није подразумевана тачка гледишта дотичног лика), што даје анализи суштинско текстуално усидрење и објашњава односе између ликова. Дакле, оквир јунака је веома флексибилна структура, која може — али не мора — укључити све могуће информације о ликовима.” [„Moreover, as an important role in narrative study is played by the category of point of view, I assume that particular slot fillers that are included in the frame (notably, those of Belief, Attitude, or Relations with Characters) offer links to those characters whose viewpoint they represent (if it is not the default viewpoint of the character in question), which provides the analysis with the essential textual anchoring and accounts for relations between characters. Thus the character frame is a highly flexible structure, which can—but does not have to—include all possible information about characters.”].

<sup>710</sup> Слично томе, Р. Шнајдер (Schneider 2001: 628), истиче да ефикасна стратегија обраде текстуалних информација често подразумева груписање модела јунака са заједничким особинама. Он, међутим, такође истиче да „изолација ликова који уопште не деле особине са било којим другим активираним моделима може бити у првом плану у односу на груписане ликове” [„the isolation of characters who share no traits at all with any of the other activated models can be foregrounded against grouped characters”].

<sup>711</sup> „The arrangement of characters and their perspectives in a literary text has profound repercussions on the formation of the individual image of a character.” (Hartner 2012: 86).

изграђује и модификује у релацији према истоврсним менталним репрезентацијама других јунака. Аутор (2012: 88) истиче да се „наше разумевање ликова и њихових менталних гледишта може значајно побољшати ако их концептуализујемо као чворове динамичке мреже појмовног сажимања”.<sup>712</sup> Хартнер уочава да су перспективе јунака у тексту често јукстапозициониране, те да обиље наративних информација покреће низове појмовних сажимања који производе не само менталне репрезентације о јунаку и групама јунака, већ и о догађајима, фабуларном току, идеолошким модалитетима приче итд. Селекција наративних информација о јунацима вршиће се с обзиром на њихову когнитивну истакнутост, што значи да ће бити одређена и нашим менталним капацитетом да читамо умове других, те учитавањем исте те способности и фикционалним умовима у тексту:

Пошто свака ментална репрезентација текстуалног фикционалног бића [...] (потенцијално) имплицира менталну репрезентацију његовог „фиктивног ума”, питање перспективе карактера захтева централни статус у когнитивној расправи о књижевном карактеру. Ово питање је додатно наглашено чињеницом да је читање мисли рекурзивна активност. Као и у случају стварних људи, читалац не само да приписује индивидуалну тачку гледишта неком специфичном јунаку, већ конструкција те тачке гледишта укључује свест овог лика о појединачним тачкама гледишта других ликова (уп. Palmer 2004: 230–239). (Hartner 2012: 91).<sup>713</sup>

Резултат представљају ментални модели јунака у које су уграђене репрезентације других фикционалних јунака, односно емергентна структура фикционалних умова и њихових тачки гледишта, које читалац мора пратити како би изградио кохерентну менталну репрезентацију света приче (Hartner 2012: 92).<sup>714</sup> Фикционални умови могу се стога замислити као дискретни ментални простори који се ослањају на одговарајући модел јунака као ентитета са менталним карактеристикама,

---

<sup>712</sup> „In this context, I argue that our understanding of characters and their mental viewpoints can be significantly enhanced by conceptualizing them as nodes of a dynamic cognitive Blending Network.”

<sup>713</sup> „Since any mental representation of a textual fictional being, therefore, (potentially) implies the mental representation of its ‘fictional mind’, the question of character perspective requires central status in a cognitive discussion of literary character. This issue is further accentuated by the fact that mindreading is a recursive activity. As in the case with real people, the reader not only ascribes an individual point of view to any one specific character; but, the construction of that viewpoint includes this character’s awareness of other characters’ individual points of view (cf. Palmer 2004: 230–239).”

<sup>714</sup> „Ментални модел књижевног јунака не представља изоловану целину; он је уместо тога неодојиво повезан са радњом која је у току (уп. Palmer 2004: 210–218), као што су сви ментални модели јунака релевантни за процесуирање приче. Другим речима, поједини јунаци се не могу разумети или (ре)конструисати без позивања на систем гледишта у који су уграђени. Односи између појединачних тачки гледишта и емергентних мрежа гледишта могу попримити различите облике и изазвати различите ефекте.” (Hartner 2012: 92). [„The mental character model does not constitute an isolated entity; it is instead inseparably connected to the ongoing action (cf. Palmer 2004: 210–218), just as well as all mental character models are relevant for processing the story. Individual characters, in other words, cannot be understood or (re)constructed without reference to the system of viewpoints in which they are embedded. The relationships between individual points of view and the emerging networks of viewpoints can take various shapes and trigger a variety of effects.”].

изграђеном у току процеса рецепције (Hartner 2012: 96) и индексно маркирани у току наративне прогресије. Међутим, на овом месту бисмо позвали на опрез: иако се менталне репрезентације о јунаку континуирано уграђују у мреже појмовних сажимања чија је конструкција покренута текстуалним инпутом, постоји извесна стабилност таквих репрезентација. Чак и да једно не искључује друго, методолошки је функционалније инсистирати на томе да су овакве репрезентације пре когнитивни оквири, те да се информације добијене умрежавањима перспектива накнадно уграђују у когнитивне оквири за конкретне јунаке као релативно стабилне менталне структуре. Осим тога, иако инсистира на процесу појмовног сажимања, и сам Хартнер подвлачи то да јунаци у свету приче постоје и као независне менталне јединице – што значи да не искључује могућност да се репрезентације о јунацима организују као когнитивни оквири.<sup>715</sup> Оваква тврдња одговара и нашем искуству реалног света: ми појединце доживљавамо управо као јединке, а не као чворишта укрштања различитих акција, стања и перспектива.<sup>716</sup> С обзиром на то да се читање може замислити као грађење врло сложених и међусобно повезаних мрежи појмовног сажимања, когнитивни оквир за одговарајућег јунака ће се укључивати у процесе појмовног сажимања као улазни простор; будући да теорија појмовног сажимања дозвољава повратна пресликавања из бленда у улазни простор, и дати когнитивни оквир се може модификовати с обзиром на нове наративне информације или њихово другачије разумевање (А. Палмер о овом процесу говори као о „двоструким причама у причама”). Даље, констелације перспектива учесника света приче у вези са једним јунаком могу покренути изградњу неколико мрежа појмовног сажимања, на пример, у случају епистоларних романа попут романа *Хамфри Клинкер* Тобијаса Смолета (Hartner 2012: 98). Хартнер (2012: 103–104) истиче да се теорија појмовног сажимања може користити за описивање и анализу и полифоних и монолошких типова наратива, фрагментирану наратију, наративе са паралелном композицијом, специфичне облике фокализације (нпр. код зумирања).

На овом месту можемо укључити и проблем контролисања изградње менталних репрезентација о јунацима преко инстанци адресата уписаних у текст, при чему посебно издвајамо Феланов (1989) реторички приступ датом проблему. Овај аутор

---

<sup>715</sup> Иако се улазни простори повезују једни са другима путем унакрсног мапирања [...] они ипак настављају да постоје независно као конкретне менталне јединице. Дакле, задржавајући различите просторе, мрежа такође укључује појам разлике у процес мешања. [„Although input spaces connect to each other via cross-space mapping and the generic space, they nevertheless also continue to exist independently as concrete mental units. Thus, by retaining the distinct spaces, the network also incorporates the notion of difference into the blending process.”].

<sup>716</sup> Онеобичавање ове дифолт позиције у оквиру постмодерног теоријског дискурса и уметничке продукције тумачиће се, на пример, у вези са параноидним и шизофреним перспективама.

издваја три аспекта књижевног јунака која кореспондирају са *три типа интереса публике*: миметичка интересовања подразумевају однос према јунацима као реалним људима и према њиховим животима као животима сличним нашим; тематска интересовања односе се на интересовања за идеје, вредности и схватања света која су изражена кроз наратив; синтетичка су она интересовања која наратив виде као вештачку творевину (Phelan 2006: 15). Сваки од трију аспеката јунака – миметички, тематски, синтетички – може бити у мањој или већој мери присутан у вези са једним јунаком, што зависи од природе наратива, односно, од наративне прогресије или стратегија читања које на дискурсном нивоу активирају истоврсне типове интересовања преко различитих типова публике – уз напомену да миметички аспект мора, у когнитивистичком виђењу, остати базични. Фелан смешта конструкцију књижевног јунака на осу на чијем се једном полу налази аспект „природности”, а на другом „артифицијелност” (паралела је овде бар донекле могућа са Шнајдеровим типовима индивидуалних и категоријалних менталних модела за јунаке). Искуство света приче је бар у извесној мери конституисано као гешталт, из чега следи да су и наше менталне репрезентације за јунаке увек подвргнуте *процесу структуралне схематизације* (Croft & Cruse 2004), односно резултат индивидуације (јунак је омеђени ентитет у односу на целину наративног света) и скалирања. Скаларност у овом случају можемо повезати за механизмима конструкције значења која се тичу селекције (профилисање и метонимија) и просуђивања/поређења (категоризација, метафора, фигура/позадина). У том случају, миметички аспект јунака је вероватно уско везан за индивидуацију, а тематски за метафоризацију, метонимизацију и профилисање. Сва три процеса су можда подређена процесима четврте категорије конструкције значења, перспективизацији (тачка гледишта и оријентација). У том случају Феланове интересе публике можемо схватити као стратегије читања које су у блиској вези са когнитивним механизмима конструкције значења којима се врши селекција наративних и изваннаративних података, те профилизиација когнитивних оквира за јунаке с обзиром на текстуално усмеравање перспективе.

Важно је нагласити то да се приступ тексту као реторичкој структури – уважавање улоге различитих типова адресата који усмеравају концептуализацију књижевног јунака у индивидуалном читалачком процесу – неоправдано изоставља из проучавања наративних текстова/дискурса као сложених мрежа појмовног сажимања. Напротив, композиција такве мреже претпоставља идеалног реципијента и превиђа нијансе значења која су одређена различитим нивоима реторичке структуре текста

актуелизованог у процесу наративне прогресије. Позивајући се на опаску Ансгара Нининга (Nünning 1989/2001) да јунакове перспективе представљају „укупност знања и скупова веровања појединца, намера, психолошких особина, ставова, идеолошког става и система вредности и норми који су интернализовани”<sup>717</sup>, М. Хартнер истиче да наратив маркира идеолошке позиције преко перспектива јунака. Ову опсервацију треба допунити примедбом да је читаочево схватање перспектива књижевних ликова одређено и различитим облицима усмеравања читања посредством адресата уписаних у текст. Другим речима, иако перспективе јунака доживљавамо као кохерентне, као део тоталитета јунака, ми их можемо реконструисати само ако их повежемо са 1. нашим моделима света (због чега сваки семантички домен наративног текста садржи плуралитет субјективних модела света), 2. целином света приче чији су део и манифестација. Из овога следи да књижевни јунак никада није јединка за себе, већ полифони ентитет и експресија полифоније приповедних модалитета света приче. О неопходности увођења инстанце адресата у мрежу појмовног сажимања говорићемо више у одељку *Имплицитни аутор. Наративна перспектива. Наративни адресати.*

#### Б. *Интертекстуални и екстратекстуални извори.*

Према Фотису Јанидису (Jannidis 2009: 14), три су облика знања посебно значајна за наратолошке анализе књижевног јунака: 1. „основни тип, који обезбеђује веома фундаменталну структуру за оне ентитете који се виде као бића са осећајем”; 2. корпус типова књижевних јунака; 3. „енциклопедијско знање о људским бићима које лежи у основи закључака који доприносе процесу карактеризације, тј. ускладиштене информације које се крећу од свакодневног знања до компетенције специфичне за жанр”.<sup>718</sup> На основни, рудиментарни тип когнитивног оквира за књижевног јунака већ смо указали – наратолози са когнитивистичким залеђем углавном су сагласни око тога да је наше разумевање књижевних јунака утеловљено. Када из групе ентитета „који су обухваћени ШТА димензијом наративног света” (Herman 2017: 193) издвојимо, готово увек рутински, ентитете који припадају његовом подскупу „особе”, ми вршимо категоризацију (истовремено активирајући когнитивни оквир за књижевног јунака) и

<sup>717</sup> “the totality of an individual’s knowledge and belief sets, intentions, psychological traits, attitudes, ideological stance, and system of values and norms that have been internalized” (Nünning 2001: 211, цитирано према Hartner 2012: 93).

<sup>718</sup> „Three forms of knowledge in particular are relevant for the narratological analysis of character: (a) the basic type, which provides a very fundamental structure for those entities which are seen as sentient beings; (b) character models or types such as the femme fatale or the hard-boiled detective; (c) encyclopedic knowledge of human beings underlying inferences which contribute to the process of characterization, i.e. a store of information ranging from everyday knowledge to genre-specific competence.”

уграђујемо очекивања на основу којих ћемо датим ентитетима приписивати „интенције, жеље и веровања” (Jannidis 2009: 18).<sup>719</sup> Од јунака очекујемо да буде сензитивно биће – уроњено у свет у којем живи – и да има смислене реакције које су у складу са подстицајима из његовог света, али и у складу са осећањима, намерама, уверењима, веровањима и жељама које поседује. С тим у вези треба поменути и тврдњу Дејвида Хермана (2017: 195), према којој је „наротив начин представљања оптимално прикладан за феномене на нивоу личности” [„narrative is a mode of representation optimally suited for person-level phenomena”], те на скаларни модел Мари-Лор Рајан (2006), у оквиру којег се један од услова наротивности тиче тога да „неки од учесника и догађајима морају бити интелигентна бића која имају духовна својства и емоционалне реакције; неки од догађаја морају бити сврховити и мотивисани циљевима или намерама учесника” (Milosavljević Milić 2016: 16). С тим у вези Херман подсећа и на појам семичког кода код Ролана Барта (Barthes 1970) који „управља процесе преко којих реципијенти прича идентификују и интерпретирају јунаке и њихове особине, омогућавајући да семантичке особине текста (нпр. листе особина јунака или описи простора које насељавају) буду категоризоване као информације релевантне за разумевање особа, фикционалних или других” (Herman 2017: 196).<sup>720</sup> Иако је овај Бартов приступ јунаку у студији *С/З* суштински текстуалан, у истом је имплицитно присутна претпоставка постојања енциклопедијског знања за индивидуу, које одређује модус тумачења.

---

<sup>719</sup> „Из ове перспективе, ликови чине подскуп ентитета обухваћених ШТА димензијом наротивних светова – ентитета за које се, на основу текстуалног дизајна, може закључити да насељавају свет приче. Овај подскуп састоји се од посебне класе ентитета, наиме, становника света прича који су мање-више одмах препознатљиви као припадници категорије 'особа'. Уочавање онога што ликове разликује од других елемената ШТА димензије и регистравање како те разлике утичу на процес наротивног стварања света, захтева узимање у обзир фундаменталног контраста између особа и ствари, или личних наспрам неличних ентитета – као и унутрашњих артикулација и променљивих, порозних граница саме категорије личности. Као што је објашњено у другом поглављу, контраст између особа и не-особа је утемељен у људском отелотвореном искуству, али је такође обликован више или мање широко распрострањеним моделима о томе шта је особа и како се особе односе према свету уопште.” (Herman 2017: 193–194). [„From this perspective, characters form a subset of the entities encompassed by the WHAT dimension of narrative worlds – entities that, on the basis of textual designs, can be inferred to populate the storyworld. This subset consists of a special class of entities, namely, storyworld inhabitants more or less immediately recognizable as members of the category of 'persons'. Capturing what distinguishes characters from other elements of the WHAT, and registering how those differences bear on the process of narrative world-making, requires taking into account the fundamental contrast between persons and things, or personal versus nonpersonal entities – as well as the internal articulations and the variable, porous boundaries of the category of person itself. As discussed in chapter 2, the contrast between persons and nonpersons is anchored in humans' embodied experience but is also shaped by more or less widely circulating models of what a person is, and how persons relate to the world at large.”].

<sup>720</sup> „More than half a century ago, Barthes (1970/1974) suggested that, in conjunction with four other 'codes of reading', a semic code governs the process by which story recipients identify and interpret characters and their attributes, enabling semantic features of the text (e.g., lists of character attributes or descriptions of the places they inhabit) to be categorized as information relevant for understanding persons, fictional and otherwise.”



Даља уопштавања миметичког оквира одигравају се у оба смера, односно с обзиром на оба извора знања. У зависности од тога да ли текст потврђује, одступа или чак негира основни миметички когнитивни оквир за јунака, читалац ће моћи да о истом промишља у оквиру миметичке, тематске или синтетичке димензије, и, најчешће, кроз све три. У том смислу претходно подвучена граница између категорије објеката и јунака као личности постаје порозна, а јунак се враћа на своју димензију текстуалног знака или ШТА ентитета.

Когнитивни оквир за особу индивидуално, културолошки и историјски је варијабилан, што упућује на херменеутички однос између модела особа и менталних представа књижевних јунака. Субјекат постоји само у својој перформативности, тј. унутар дискурзивних пракси које га производе, што упућује на значај наративних (књижевних и некњижевних) културних матрица и за формирање сопственог идентитета и препознавање других као индивидуа. Процес функционише и у супротном смеру: репрезентације граница и могућности реалне индивидуе одређује процесе селекције текстуалних информација и њиховог структурирања у кохерентну менталну конструкцију за јунака. Дакле, овај процес може ширити границе схватања наших могућности за појединца и књижевног јунака, или га сужавати. Како је наше енциклопедијско знање „чвориште когнитивних уоквиравања која настају у умовима рецепијената”, његова историјско-културолошка варијабилност поставља „питање колико је моје искуствокомпатибилно са искуством читаоца XIX столећа [или неког другог – прим. О. М.] “ (Милосављевић Милић 2020: 12–13). Напоследку, писање јесте институција, а читање јесте делатност (Калер 1990: 197), што значи да ће нестабилност референције исказа потенцијално производити другачије концептуализације, или концептуализације тј. разумевања, неће ни бити. С тим у вези когнитивна наратологија нуди могућности „налажења на пола пута” – одустајање од деридијанског бесконачног клизања значења у име варирања значења, али с обзиром на исту (или сличну) когнитивну основу. Другим речима, када Џонатан Калер (1990: 202–203, 208–209) каже да „[р]азумети језик текста значи препознати свет на који се он односи”, и да је разумевање немогуће без разумевања идиолекта институције (Р. Барт), он не греша, али превише оштро повлачи границу будући да одмах потом издваја, као предмет структуралистичких истраживања, само текстове, односно подводи стварност под текст.<sup>721</sup> Савремена когнитивистичка проучавања, међутим, замагљују дату границу у

---

<sup>721</sup> „Важно је утврдити да је однос дела према другим текстовима једног жанра или према извесним очекивањима у погледу измишљених светова феномен истог типа – или проблем истог реда – као његов

име наративности као когнитивног стила, доказујући да се утицаји (на релацији стварност – текст) одигравају у оба смера. Истраживања су показала да је свакодневни језик инхерентно фигуралан, те да је људска когниција у великој мери „литерарна” (да искористимо насловну синтагму монографије Марка Тарнера, „literary mind”); културни модели трасирају границе наших тумачења света.<sup>722</sup> Поред тога, треба имати у виду то да тема књижевног дела не представља „неки нарочити скуп текстуалних елемената, већ назив који дајемо формама јединства које разазнајемо у тексту” (Калер 1990: 332), јер наши модели света имају удео у процесу грађења смисла текста као артефакта. Ефекат урањања немогућ је уколико текст не можемо свести на људску (*нашу сопствену*) меру; читање научноистраживачког рада из теоријске физике изгледаће другачије уколико је читалац експерт за дату област и уколико тексту приступа лаик.<sup>723</sup>

На овом месту ћемо друге облике екстратекстуалних извора знања за разумевање књижевних јунака спецификовати преко Калеровог схватања натурализације, о којем смо претходно говорили, те његовог разликовања пет равни *vraisemblance*-а (1990: 210): 1. „друштвено дат текст, онај који се узима за ‘стварни свет’”; 2. општа култура тј. заједничко знање учесника (књижевне) комуникације; 3. конвенције жанра; 4. „конвенционално природно”; 5. интертекстуалност остварена као иронија и пародија. Први тип „[н]ајбоље је одредити [...] као дискурс који не захтева оправдање пошто се чини да извире непосредно из структуре стварног света” (Калер 1990: 212), односно тиче се нашег схватања „стварног света”, природних емоционалних реакција, те „елементарних парадигми радње”. У контексту теорије књижевног јунака овај се аспект тиче конструкције јунака према моделима за реалне људе, као и различитим поступцима путем којих се задовољава принцип минималног одступања, тј. остварује Херманов поступак „worlding the story”. У терминима вишеструко утемељене семантике дати тип натурализације тичао би се прва четири нивоа онтолошке осе утемељења, док би се преостале четири равни *vraisemblance*-а примарно везале за елаборирани културолошки ниво утемељења. Калерова таксономија, дакле, донекле спецификује за разумевање приче релевантне аспекте наших културолошких

---

однос према интерперсоналном свету свакодневног дискурса. Са гледишта књижевне теорије, ово друго је такође текст. 'Свет је све о чему је реч'; он је скуп пропозиција. И мада Витгенштајн није мислио да треба држати да је уобичајени скуп пропозиција истинит, његов став помаже да се назначи зашто би неко можда пожелело да се о друштвено датој стварности говори као о тексту.” (Калер 1990: 208–209).

<sup>722</sup> „Лафонтенов стих (La Fontaine) 'Sur les ailes du temps la tristesse s'envole' (Туга одлеће на крилима времена), значи, по речима реторичара, да туга не траје. Ми знамо да стих управо то значи, јер знамо да у реалном свету време нема крила, нити да туга лети; и обављајући превод који теорија реторике захтева, издвајамо орнамент који служи као украс.” (Калер 1990: 202–203).

<sup>723</sup> Можда је сувишно напоменути да моменат учења може проширити границе *наших сопствених мера*.

универзума. На крају, паралела се може повући између натурализације и мотивације како је она схваћена у руском формализму, на шта упућује сам Калер (1990: 238): реалистичка мотивација (Бартов „l'effet de réel”) односи се на прву и другу раван *vraisemblance*-а, композициона мотивација на другу и трећу, и уметничка мотивација на друга четири типа.

Под „културним *vraisemblance*-ом” Калер подразумева културне категорије уграђене у дискурс, категорије које функционишу као колективни глас којим се артикулишу његове стереотипије и топоси, а дискурс чини кохерентним: „Навођење овог општедруштвеног дискурса начин је *утемељивања дела у стварност*, начин *успостављања односа између речи и света* који служи као јамац разумљивости, али још значајније су *интерпретативне операције* које оно дозвољава.” (Калер 1990: 213–214, *подвукла О. М.*). Од посебног је значаја Калерова опсервација да овај ниво утемељења јесте услов разумљивости јунака, те да се преко истог скраћује поступак извођења закључака о свету приче и усмерава перспектива кроз коју се књижевни лик посматра: „Када личност у једном роману обавља неку радњу, читалац јој може придати значење ослањањем на онај фонд људског знања који успоставља везе између радње и мотива, понашања и личности”, при чему операције натурализације „уводе бележење текста у контекст кохерентности и, оном битном таутологијом функције<sup>724</sup> која нам допушта да изведемо закључак о личности на основу поступака и да онда будемо задовољни начином на који се поступак слаже са личношћу” (Калер 1990: 214).<sup>725</sup> Не само то; управо ова равна натурализације омогућава читаоцима „да оно што им текст казује повежу са планом свакодневних људских брига, са акцијама и реакцијама ликова сачињених у складу с моделима интегритета и кохерентности” (Калер 1990: 215). Посебни поетички кодови епохе одредиће и то да ли ће културни *vraisemblance* бити експлициран или не, те да ли ће и у којој мери текст изражавати своју дидактичку функцију. Међутим, они су готово увек подразумевајући и у начелу омогућавају несметано функционисање текстуалних стратегија. Дистанцирање од

---

<sup>724</sup> На овом месту можемо видети предност коју когнитивна наратологија има у односу на класичну фазу наратологије која је окренута текстовима: док Калер закључке које читалац изводи на основу јунакових поступака бележи као „таутологију функције”, когнитивна наратологија овај поступак препознаје као примену општег знања о реалним личностима на разумевање књижевног текста.

<sup>725</sup> Претходно је на овај облик натурализације говорио Р. Барт, у својој студији *С/З*, и то као о културном коду. Калер (1990: 214) се на Барта и позива када објашњава како овај код формира судове о књижевним јунацима: „Када нам Балзак каже да је Саразин 'устајао са сунцем, одлазио у свој студио и није се појављивао до ноћи', ми натурализујемо ову радњу читајући је као непосредну манифестацију личности и тумачимо је као 'претераност' (у одредницама уобичајеног радног дана) и као уметничку залогу (у одредницама културних и психолошких стереотипа). Када га, при изласку из позоришта, 'обузима необјашњива туга', ми то можемо објаснити као културни знак његове изузетне пријемчивости.”

таквих стратегија, односно њихова дискурсна експликација и преиспитавање води четвртом Калеровом средству натурализације, „конвенционално природном”. Метакоментари приповедача и других гласова у тексту, паратекстуални елементи текста попут пролога, уоквиравања прича преко технике пронађеног рукописа и други облици метатекстуалних исказа функционишу као посебан облик верификације наративног дискурса, јер се њима потврђује да текст поседује „свест о властитој артифицијелности и конвенционалности” тако да „увери читаоца да је он [текст – прим. О. М.] свестан да постоје други начини виђења предмета о коме је реч и да му се стога може веровати да неће изобличити ствари које ће се држати сопственог пута” (Калер 1990: 224–225). Када је реч о књижевном јунаку, ефекти овог типа натурализације могу бити разнолики, односно кретати се по свим деловима фелановске скале природно – вештачко: почев од доживљаја јунака који имају своје стварносне парњаке, тзв. стварносне јединке (Марголин 1997: 90), као у аутобиографском жанру, преко представа „псеудодокументарних” јунака, као у различитим варијантама текстова уоквиреним техником пронађеног рукописа и другим облицима аутентизације књижевног дискурса, до варијанти доживљаја јунака који су део фикционалног света. Притом, књижевноисторијска условљеност облика репрезентације јунака овде јасно указује на условност Калерове стратификације универзума културе. Стога је, према Калеру, скуп жанровских модела *посебна* категорија културних кодова помоћу којих се текст умрежава са књижевном традицијом, постајући тако пунозначан и кохерентан.<sup>726</sup> Калер посебно наглашава релацију између мотивације и вероватности јунака и жанра света приче којој тај јунак припада:

Поступци су вероватни или невероватни у односу на прописе за једну групу дела, а реакције које су сасвим разумљиве у Прустовом роману биле би крајње настране и необјашњиве код Балзака. Изван контекста, Чича Горио је страшно пренаглашен лик, бесмислен: али у одредницама закона балзаковског света он тренутно постаје схватљив. (Калер 1990: 217).

Овакав закључак није, наравно, нов; европска култура наследила га је од Аристотела, који је, разликујући жанрове према предмету подражавања, указао и на очекивања у вези са типовима јунака који се тим жанровима претпостављају, њиховим атрибутима и функцијама. У оквиру когнитивне наратологије настављачем аристотеловске линије може се сматрати Д. Херман, будући да посебно инсистира на узајамности жанровских конвенција и улога („вредности, акције и емотивне реакције”)

---

<sup>726</sup> Два претходно поменуто средства натурализације наратива уско су повезана са, и, можда, неодојива од проблема жанра, који Калер ипак издваја као посебан облик натурализације.

које читалац препознаје односно додељује јунаку у свету приче. Херманов појам „учесник света приче” у начелу<sup>727</sup> усвајамо управо из разлога што наше истраживање посебно наглашава реципрочност мапирања између синтаксичко-семантичке структуре текста и његове дискурсне репрезентације (кроз анализу наративног дискурса као мреже појмовног сажимања), што исто чини и Херман када јунаке тј. индивидуе у свету приче који су носиоци одређених улога и са њима повезаних процеса у наративу, разуме у вези са надређеним системом наративних жанрова. Другим речима, успешност у изграђивању света приче зависи од тога у којој мери се наша интерпретација синтаксичко-семантичких улога учесника света приче, енкодираних на нивоу реченице, преклапа са надређеним системом жанровских правила које утичу на избор улога које се јунацима приписују. Други разлог због којег усвајамо Херманов појам је тај што „учесник света приче” не мора бити само књижевни јунак као индивидуа, већ и објекти у свету приче који су носиоци тематско-миметичких улога (нпр. простор града), што нам је значајно у интерпретацији оних хумористичких наратива који снажан нагласак стављају на деонтичка ограничења оличена у, на пример, државним институцијама (на пример, у традицији реализма, приповетке Радоја Домановића; у модернистичкој традицији, текстови Франца Кафке).<sup>728</sup>

Последњи тип натурализације, именован као „пародија и иронија”, представља „локалну и специјализовану варијанту четврте [равни натурализације – прим. О. М.]” (Калер 1990: 227). Иако овај облик натурализације нужно подвлачи присуство других равни *vraisemblance*-а, њоме се наглашава разлика и сличност, пре него синтеза карактеристична за умрежавање путем културних кодова. Позивајући се на друге текстове, пародија нас ослобађа типова *vraisemblance*-а на којима почивају цитирани текстови, тј. она „позива на дословније читање, успостављајући контраст између

---

<sup>727</sup> У начелу, јер ћемо се само спорадично служити овим термином, тј. подразумеваћемо да се његова појмовна димензија поклапа са значењем термина (књижевни) јунак.

<sup>728</sup> Однос према јунацима формира се с обзиром на различите функције које јунак има у свету приче, укључујући и оне естетичко-симболичке. Осим тога, не постоји посебан систем средстава који служи само карактеризацији јунака. Уп: „На нивоу дискурса, презентација ликова дели многе карактеристике са представљањем других врста измишљених ентитета. [...] Гледање на ликове као на ентитете света приче не имплицира да су они самодовољни. Напротив, свет приче се конструише током процеса наративне комуникације, па ликови чине део знаковних структура које мотивишу и одређују наративну комуникацију. Ликови такође играју улогу у тематским, симболичким или другим констелацијама текста и света приче.” (Jannidis 2013). [„At the discourse level, the presentation of characters shares many features with the presentation of other kinds of fictional entities. [...] Viewing characters as entities of a storyworld does not imply that they are self-contained. On the contrary, the storyworld is constructed during the process of narrative communication, and characters thus form a part of the signifying structures which motivate and determine the narrative communication. Characters also play a role in thematic, symbolic or other constellations of the text and of the storyworld.”).

натурализације која је потребна за процењивање изворног дела и дословнијег интерпретативног процеса погодног за пародију” (Калер 1990: 228).

Будући да пародија такође подразумева привремено потврђивање властитог поретка вероватности у односу на неку другу перспективу, она је блиска иронији. Заправо, иако обе референцијалне с обзиром на неку подразумевану конвенцију, основна разлика између пародије и ироније јесте у формалном увођењу других перспектива/поредака/текстова у наративни дискурс и „формалним ефектима” који из тога произлазе, будући да у иронији такви поступци изостају јер се она пре ослања на семантичке ефекте (Калер 1990: 230). За проблем књижевног јунака у хуморном наративу од посебног значаја је иронијско уоквиравање јунака или групе јунака: „Ситуацијска или драмска иронија сасвим очигледно претпоставља два узајамно супротстављена поретка: поредак који тражи дични протагониста указује се као пуки привид када западне у опречни поредак поетске правде.” (Калер 1990: 230). Иронична уоквиравања могу бити спроведена и путем процедуре увођења екстратекстуалног знања о стварном свету, тј. „општи[х] обра[заца] људског понашања које претпостављамо да делимо са наратором”, на пример у вези са одлуком Еме Бовари из Флоберовог романа да постане светица и последичном куповином одговарајућих „религијских реквизита” (Калер 1990: 232–233).<sup>729</sup> Дата запажања могу се довести у везу са стратификацијом света приче (посебно света приче везаног за комичке текстове) као креирања вишедимензионалне мреже појмовног сажимања која ће обухватити менталне просторе чији су носиоци представници нормативне перспективе и девијације те перспективе („нормална линија живота”, „испадање са нормалне линије живота”), као и за вишеструке типове адресата који су уписани у текст или претпостављени при читању. С тим у вези треба нагласити да Калер пародију и иронију везује за увођење тачке гледишта која поткопава прототекст, схватајући га дословно и стога артифицијелно (ефекти пародираних песме се могу „опонашати и стога су артифицијелни; њен ефекат је слабашан и зависи од конвенција читања схваћених озбиљно”) (1990: 228). Дакле, пародија и иронија захтевају игру двеју група очекивања,

---

<sup>729</sup> У свим случајевима ироничног читања наратив функционише као оријентирна тачка или сидриште: „Тип *vraisemblance*-а или појмљивости који, при ироничном читању, протистављамо *vraisemblance*-у Еминих ставова је, према томе, састављен од низа чинилаца које смо склонили, сувише олако, да заједно сврстамо под двозначно заглавље 'контекст': наше моделе *vraisemblance*-а на равни људског понашања који пружају мерила суђења; наша очекивања у погледу света романа, која сугеришу како појединости које се тичу радњи или ликова треба тумачити и тако помажу да добијемо нешто чему ћемо судити; привидна тврђења која реченице творе и чију недоследност исправљамо читајући их иронично; и, коначно, наш смисао за уобичајени поступак у тексту – иронични *vraisemblance* – који оправдава нашу активност и потврђује да ми само учествујемо у игри на коју нас текст позива.” (Калер 1990: 234).

тј. њима се стратификују очекивања која су наговештај неподесности привидне равни *vraisemblance*-а (Калер 1990: 231).<sup>730</sup> Занимљива је и ауторова примедба, ослоњена на Барта, да сложен процес натурализације путем пародије, и, посебно, ироније, за собом повлачи и аутоиронију и, додаћемо, елемент прогресивне пародизације: „Изузетно је тешко [...] поткопати или критиковати стереотип без прибегавања неком другом стереотипу, а то је онај саме ироније.” Тешкоћа је садржана у (не)могућности „да ироничар критикује једно гледиште или став као сувише ограничен а да при том не истакне целовитост и истинитост властитог гледишта” као „херменеутичко гесло” (Калер 1990: 234, 235), односно не укључи сопствену перспективу у пародијско-ироничку игру значења. Овакво схватање одговара тези Л. Хачион (Hutcheon [1985] 2000: 93) да „пародија самосвесно и самокритично указује на сопствену природу” („*Overtly imitating art more than life, parody self-consciously and self-critically points us to its own nature*”).

Везујући је за иронију, Калер је пародију издвојио као наджанровску категорију. Наше је мишљење да пародија то није, односно да представља жанр који је у континуитету са другим жанровима у домену хумористике. Другим речима, пародија припада Калеровом четвртом типу *vraisemblance*-а, и натурализује когнитивни пријем текста – и егзистента света приче – према специфичном систему правила преференција или стратегија читања.

*В. Семантика могућих светова: нестварне јединке и транссветовни идентитети.*

У оквиру посткласичних наратолошких приступа издвајамо и моделе књижевних јунака као нестварних јединки у оквиру семантике фикције. Дати модели адресирају потребу да се књижевни јунак опише с обзиром на услове свог постојања у оквиру књижевног текста као другостепеног семиотичког система (класична наратологија), односно, ближе, с обзиром на онтолошке карактеристике наративних светова којима припадају (фикционалних светова као скупова неостварених могућих стања ствари – Doležel 2008: 28; наративних универзума као контингенција актуелних и

---

<sup>730</sup> „Тип *vraisemblance*-а или појмљивости који, при ироничном читању, протистављамо *vraisemblance*-а Еминих ставова је, према томе, састављен од низа чинилица које смо склони, сувише олако, да заједно сврстамо под двозначно заглавље 'контекст': наше моделе *vraisemblance*-а на равни људског понашања који пружају мерила суђења; наша очекивања у погледу света романа, која сугеришу како појединости које се тичу радњи или ликова треба тумачити и тако помажу да добијемо нешто чему ћемо судити; привидна тврђења која реченице творе и чију недоследност исправљамо читајући их иронично; и коначно, наш смисао за уобичајени поступак у тексту – иронични *vraisemblance* – који оправдава нашу активност и потврђује да ми само учествујемо у игри на коју нас текст позива.” (Калер 1990: 234).

могућих светова – Ryan 1991) (посткласична наратологија). У том смислу Ј. Марголин ће понудити концепт нестварних могућих јединки као апстрактних објеката „које је слободно замислио или конструисао неки стваран људски ум поступцима стварања hipoteza, pretpostavljanja или zamišljanja”, и чије се „postojanje priziva i intersubjektivno manifestuje<sup>731</sup> помоћу израза којима се призивају ентитети (Doležel, 1983) [...] то јест, помоћу referentних i deskriptivних mehanizama prirodnog jezika” (Margolin 1997: 89). Иако се, као што смо претходно навели, ментални фајл за јунака увек конструише с обзиром на искуство реалних особа, он је, будући семиотички конструисана јединка, онтолошки „танак”, како наводи Марголин (1997: 90), „непотпун” (Doležel 2008: 34), односно, одредив према модалитетима наративних светова чији је део.<sup>732</sup> Тако Марголин (1997: 109) нестварну јединку описује као припадника „neke/nekih oblasti ovog mogućeg sveta i ona se u njoj – njima može na jedinstven način identifikovati, locirati u nekom prostorno-vremenskom regionu, i mogu joj se pridavati raznovrsna fizička i umna svojstva i odnosi”, посебно истичући могућност логичког представљања поступака јединки и догађаја који им се дешавају преко семантике могућих светова. Пример таквог полуформалног описа темељних онтолошких претпоставки постојања фикционалних могућих светова и нестварних јединки дошао је од Л. Долежела (2008), који је у оквиру своје теорије фикционалности понудио систем макрооперација и модалних система који оперишу над фикционалним световима које фикционални текст производи, као и односима међу тим световима.<sup>733</sup> За наше истраживање семантика могућих светова је користан интерпретативно-методолошки оквир јер истовремено уважава и премошћава онтолошко-епистемолошки јаз који постоји између стварног света у којем егзистира читалац (односно, његовог ума) и фикционалног света као могућег. Други разлог је тај што иста даје смернице за промишљање идентитета књижевног јунака у временском низу (транстемпорално јединство, трајност или континуитет идентитета лика) и у вишеструким световима (транссветовни или путујући идентитет јунака).

Када је реч о проблему транссветовних идентитета јунака/нестварне јединке/егзистента света приче (односи „individualних identiteta, istovetnosti i sličnosti među svetovima” – Margolin 1997: 97), којим ћемо се у овом истраживању подробније

---

<sup>731</sup> Уп. „Tumačenjem mogućih svetova kao univerzuma fikcionalnog diskursa, naša semantika daje legitimitet konceptu fikcionalne referencije.” (Doležel 2008: 28).

<sup>732</sup> Долежел (2008: 34) напомиње да су „samo pojedini zamislivi iskazi o fikcionalnim entitetima [...] odlučivi, dok su drugi neodličivi”, и да је у том смислу беспредметно – бесмислено – расправљати о томе да ли је Ема Бовари у Флоберовом роману имала младеж на левом рамену или колико је деце имала Леди Магбет у Шекспировој трагедији.

<sup>733</sup> У оквиру које се фикционални текстови посматрају као „skladišta fikcionalnosti u svetu stvarnosti” и „medij stvaranja fikcionalnih svetova” (2008: 40, 36).



бавити у вези са жанром пародије, конкурентно је неколико термилошких (таксономијских) одредница. Основни проблем око које се оријентише полемика односи се на онтолошке релације између наративних светова (поступци креирања алтернативних прича и њихов статус унутар дате приче), и донекле је утемељен у модалној логици и теорији могућих светова. Преко датог проблема генерише се још један централни, критеријуми аутентизације, тј. утврђивања критеријума за транссветовне идентитетске релације између нестварних јединки.

Долежел расправља о односу парњака у модално хетерогеним и вишеструким фикционалним световима у оквиру једног текста или између више текстова. У потоњем случају, аутор (2008: 228) расправља о односу протосвета и његовим прерадама, чији референцијални оквир обухвата и властити фикционални свет и референцијални свет оригинала. Долежел разликује три облика (постмодернистичке) прераде протосвета у светове-сукцесоре: транспозицију (темпорално и спацијално измештање приче протосвета), експанзију (ширење протосвета попуњавањем његових празнина; „Protosvet biva smešten u novi ko-tekst, što menja njegovu prvobitnu strukturu”) и измештање (креирање радикално другачије верзије протосвета – са новим дизајном структуре и новом причом, што за резултат често има полемичке антисветове којима се подрива или негира легитимност канонског протосвета) (Doležel 2008: 213).<sup>734</sup> Иако прерада зависи од присуства парњака, структура света, укључујући ту констелацију актера, не мора екстензионално бити истоветна структури протосвета (2008: 231). С. Милосављевић Милић напомиње да се односи парњака у световима уведеним преко модела експанзије, модификације и транспозиције могу применити и на транссветовна и на трансфикционална путовања, где се други тип може одредити као неексплицирана интертекстуална релација између фикционалних текстова.<sup>735</sup>

---

<sup>734</sup> Мари-Лор Рајан (Ryan 2013: 366) понавља ову типологију наглашавајући да фикционални светови могу бити међусобно повезани трима типовима односа – преко експанзије, модификације и транспозиције. Са друге стране, Јури Марголин (1997: 97–100) разликује додавање (обогаћивање света оригинала додавањем нове сабраће, нових својстава и односа прототипа), одузимање (одузимање својстава и фаза егзистенције прототипа, на пример у различитим скраћеним и цензурисаним издањима), прерасподелу (прераспоређивања садржаја животних фаза јединке, укључујући ту поступке, односе и својства прототипа у истом временском одсечку) и замену (замену суштинских духовних својстава супротним својствима: радикална реинтерпретација прототипа), уз транспозицију (преношење у други свет или посета другом свету, уз задржавања есенцијалних физичких и духовних карактеристика и измену спољашњих особина – просторно-временска локација и сабраћа у свету), као основне поступке креирања парњака.

<sup>735</sup> „Према Сент-Гелеу (2008, 612), који је сковао термин, „када два (или више) текста показују трансфикционални однос, они деле елементе као што су ликови, имагинарне локације или измишљени светови. Трансфикционалност се може сматрати граном интертекстуалности, али она обично прикрива ову интертекстуалну везу јер нити цитира нити признаје њене изворе. Уместо тога, користи окружење изворног текста и/или његове становнике као да постоје независно”. (Milosavljević Milić 2020: 12).

Марголинова базична дистинкција између верзија јединке јесте она између прототипа и сурогата, и утемељена је у модалном реализму Дејвида Луиса, који сматра да су могући светови темпорално-спацијално и каузално изоловани, те да однос између јединки не може бити однос идентитета већ пандана (Lewis 2011: 82–96). Марголин разликује три типа односа верзија јединке: 1. постојање различитих верзија исте јединке у стварном, референцијалном свету текста и у његовим алтернативним, виртуелним световима;<sup>736</sup> 2. постојање више алтернативних верзија неких темпоралних фаза исте јединке које постоје у одвојеним и у погледу онтолошког статуса једнаким световима, са заједничким пореклом (у виртуелној нарави); 3. горе поменуто постојање верзија јединке у више текстова истог или различитих аутора, као пандански однос између изворног прототипа (стварносне или нове јединке) и његових сурогата.

Још један теоретичар фикционалних светова, са снажним утемељењем у когнитивној наратологији, Хилари Даненберг (Dannenberg), промишља поетику контрачињеничних сценарија и њихових актера у фикционалним и нефикционалним жанровима. На фону теорије појмовног сажимања, ауторка истиче да су дати сценарији маркирани грањањем приче, што се у менталном простору читаоца читава истовремено кроз транссветовну идентификацију и диференцијацију актера у алтернативним наративним световима и њихово појмовно обједињавање на нивоу света приче као емергентног менталног простора (Dannenberg 2008: 2, 56–57, 59–60).<sup>737</sup> У основи понављајући Марголинову таксономију, а имајући у виду природу или порекло светова који улазе у бленд, Даненберг (2008: 59–61) разликује екстратекстуалне,

---

[„According to Sant Gilley (2008, 612), who coined the term, ‘when two (or more) texts exhibit a transfictional relation they share elements such as characters, imaginary locations, or fictional worlds. Transfictionality may be considered a branch of intertextuality, but it usually conceals this intertextual link because it neither quotes nor acknowledges its sources. Instead, it uses the source text’s setting and/or inhabitants as if they existed independently’.”].

<sup>736</sup> Према Х. Даненберг (Dannenberg 2008: 56), овај би однос могао бити означен термином „верзија” Николаса Решера (Rescher): „’Парњак’ се може користити као општи термин за означавање повезаних ентитета у различитим световима, док се Решерова ‘верзија’ може конкретније користити за означавање ентитета који заузимају различите светове који такође имају експлицитно различите карактеристике, на пример, у којима је контрачињенични лик представљен као да има уочљиве промене у његовом или њеном психолошком саставу или личности.”. [„’Counterpart’ can be used as a general term to refer to related entities across worlds, while Rescher’s ‘version’ can be used more specifically to refer to entities occupying different worlds who also have explicitly different characteristics, for example, in which a counterfactual character is presented as having a perceivable alteration in his or her psychological makeup or personality.”].

<sup>737</sup> Уп. „U standardnoj semantičkoj obradi teksta, čitalac Foa rekonstruiše fikcionalni svet Kucijevoг romana, aktivirajući pri tom i fiktionalnu enciklopediju *Robinsona Krusoa* kao kognitivnu pozadinu. Otuda semantička obrada prerade utemeljena je na principu ‘jednosmerne zavisnosti’ [...] koja važi za sve znake koji kombinuju eksplicitno (očevidno) i implicitno (skriveno) značenje; njihovo je značenje oplemenjeno otkrićem neiskazanog označitelja, ali nije nižno zavisno od tog otkrića.” (Doležel 2008: 228–229).

интертекстуалне и интратекстуалне типове путујућих јединки, односно, прецизније, *транссветовних идентитетских констелација*. У случају трансфера реалних историјских особа, као стварносних јединки, кроз алтернативне светове, говоримо о првом типу: стварносни оригинал има свој алтернативни идентитетски парњак (парњаке). Интертекстуални идентитетски парњаци имају своје порекло у нестварним јединкама већ постојећих фикционалних текстова, док интратекстуалне јединке имају своје идентитетске верзије унутар једног фикционалног света, али у различитим његовим онтолошким равнима. Ова таксономија се може даље проширити укрштањем основних типова.<sup>738</sup>

Кровни појам којим Долежел у случају транссветовних идентитета оперише јесте однос компосибилности у Лајбницовој интерпретацији, као корелације између поретка света и јединке: „Као што постоји безброј могућих светова, тако постоји и безброј закона, који су својствени различитим световима, а свака могућа individua повинује се законима svoga sveta” (Leibniz 1879: 40, нав. према Doležel 2008: 31). На том трагу Долежел успоставља своју „неесенцијалистичку семантику транссветовног идентитета” супротстављајући је „есенцијалистичкој концепцији парњаштва” Ј. Марголина као рестриктивној (2008: 230–232): прерада чува континуитет са прототекстом, али је његова „суверена алтернатива”.<sup>739</sup> У таквој варијанти транссветовних путовања властито име јесте стриктна ознака транссветовног идентитета, али таква аутентизација није једина могућа, као што показују случајеви нарушавања семантике стриктног означавања у постмодернистичким прерадама, односно, увођење алијаса:

Olakšice u tretiranju vlastitih imena, koje su dopuštene u postmodernističkim preradama, mogu se objasniti ukoliko se modifikuje strategija transsvetovne identifikacije. Protodelo povezujemo sa onim za šta pretpostavljamo da je njegova prerada na osnovu pouzdanih teksturalnih i strukturalnih dokaza, kakvi su: naslov, citati, intertekstualne aluzije, sličnost strukture fikcionalnih svetova, homologija akterskih konstelacija, paralelizam sižejnih niti, slično prostorno određenje. Jedino ukoliko raspoložemo dovoljno čvrstim dokazima za postavljanje hipoteze o preradi, možemo povući linije trans-svetovnog identiteta. Neke od tih linija povezivaće individue sa različitim imenima. One ukazuju na to da prerada upotrebljava one značenjske aspekte vlastitog imena koje je semantika mogućih svetova tek uzgredno uočila; transpozicija individue iz jednog sveta u neki drugi može biti praćena njenim ponovnim krštenjem, parnjak dobija alijas. Semantika alijasa ne obezvređuje već dopunjuje semantiku striktnog označavanja. Dokle god smo u prilici da pratimo uzastopna krštenja jedne

<sup>738</sup> Проблем интратекстуалних путовања и релација између парњака актуелног и виртуелног света детаљно је разрадила С. Милосављевић Милић (2016: 112–125). О појединим закључцима Милосављевић Милић ћемо посебно говорити у поглављима о јунацима пародије.

<sup>739</sup> Хилари Даненберг (2008: 61) полемиче са принципом компосибилности – Долежеловом (Doležel 1988: 482–483) тврдњом да „фикционалне јединке не зависе од егзистенције и особина актуалних прототипа” – напомињући да иста може важити само у некогнитивистичком контексту, јер пуно уживање и ефекат читање има уколико се прерада чита на фону или у релацији према протоделу.

osobe, alijasi ostaju varijante jedne te iste striktnе oznake u različitim mogućim svetovima. (Doležel 2008: 232).

Иако се не слажемо са Долежелом у погледу могућности потпуне аутономности прераде у односу на оригинал, те парњака у односу на прототип, горњи навод смо навели у целисти због тога што експлицира вишеструке критеријуме за идентификацију транссветовних јединки. И у луисовској, „есенцијалистичкој” варијанти транссветовних идентитета Ј. Марголина (1997: 98) дозвољена је могућност кршења критеријума властитог имена, односно степености транссветовне идентитетске зависности: „Dва крајња пола у случају књижевних прича су идентичност у погледу властитог имена и различитост у погледу свега осталог, или обрнуто. Други очигледни крајњи случајеви су истоветност свих спољашњих или свих унутарњих својстава.” Марголин (1997: 98) даље напомиње да није могуће одредити минимум услова за успостављање транссветовне идентитетске релације, већ да се морамо задовољити „neodređenom tvrdnjom da svi surogati moraju zadržati uporište u životnoj istoriji originala, uporište koje može biti zasnovano na poklapanju porekla (zajednička prva faza), na istovetnosti sredine i spoljašnjih odnosa, na suštinskim svojstvima, ili čak samo na ulozi i funkciji.” Једна таква варијанта представљају управо парњаци мегапрототипа као културолошки утемељених јунака, који су „negde na sredini između odnosa pandana zasnovanog na vlastitim imenima kao krutim označiteljima i čisto tipološke sličnosti”, видљива у насловима попут *Доктор Фаустус* Томаса Мана или *Нови јади младог В.* Улриха Пленцдорфа:

U svim ovim slučajevima, središnje јединке тих текстуалних светова nose drugačija vlastita imena od onih u naslovima, postoje u drugačijem просторно-временском ambijentu i imaju drugačiju sabraću u свету. Vlastita imena sadržana u naslovima, будући да су културлошки утемељена, služe као stenogram за комплекс суштинских духовних својстава, људских међуодноса и заједничке судбине то двоје, изворно манифестована судбинама јединки из наслова ових дела. (Margolin 1997: 98).

И у варијанти М. Рајан (1991: 32), могућности проширивања актуелног света његовим алтернативним рукавцима су многобројне. Ауторка разматра односе парњака у виртуелним нарацијама, узимајући као средишњи појам однос приступачности, дефинисан као релација којом се алтернативни могући свет (APW) везује за актуелни свет (AW). Као релевантне односе приступачности из актуелног у алтернативни свет (путем којих се креира текстуални актуелни свет као слика текстуалног референтног света која је понуђена текстом), она издваја: 1. идентитет особина, 2. идентитет инвентара, 3. комбатибилност инвентара (код екстензије протосвета), 4. хронолошку, 5. физичку, 6. таксономијску, 7. логичку, 8. аналитичку, 9. лингвистичку

компатибилност.<sup>740</sup> Рајан (2006: 659–644, нав. према Milosavljević Milić 2016: 113) такође издваја три типа парњачких односа: 1. јунаке који егзистирају само у једном копији, тј. који не могу присутни у два света истовремено; 2. мултипликоване индивидуе које се у сваком новом свету отелотворују другачије, али њихова знања, сећања и свест о идентитету остају заједничка и припадају јединки из старог света; 3. индивидуе које имају по једну копију у сваком свету, али им је сећање реверзибилно, што узрокује идентитску располућеност. Дата се типологија односи на случајеве виртуелне нарације, односно јунаке унутар рачвастих наратива са вишеструким универзумима (Milosavljević Milić 2016: 113). У овим случајевима нема хијерархизације између јединки јер нема ни хијерархије између наративних светова. Друга могућност која се тиче аутентизације оригинала/прототипа и његових сурогата, а у случају интратекстуалних путовања, тиче се виртуелних наратива и њихове функције раздвајања наративних светова приче. Како је овде актуелни свет текста и изворни домен, увек постоји хијерархијски однос између прототипа и виртуелних двојника као другостепених (Milosavljević Milić 2016: 113–114). С тим у вези С. Милосављевић Милић (2016: 114–118) нуди типологију критеријума минималне сличности: 1. интензитет конкретизације, 2. порекло парњака и мотивација увођења истих; 3. степени измене виртуелних верзија прототипа; 4. однос прототипа према сурогатима. Оно што је значајно истаћи јесте да у овом типу интратекстуалних идентитетских констелација нема сусрета прототипа и његових виртуелих двојника, они постоје у раздвојеним световима. Њихов сусрет се одиграва „u jednom drugačijem, takođe 'virtuelnom prostoru', u иму читаоца”. Когнитивна димензија проблема заправо обједињује питање датих

---

<sup>740</sup> „In decreasing order of stringency, the relevant types of accessibility relations from AW involved in the construction of TAW include the following: (A) Identity of properties (abbreviated A/properties): TAW is accessible from AW if the objects common to TAW and AW have the same properties. (B) Identity of inventory (Bisame inventory): TAW is accessible from AW if TAW and AW are furnished by the same objects. (C) Compatibility of inventory (C/expanded inventory): TAW is accessible from AW if TAW's inventory includes all the members of AW, as well as some native members. (D) Chronological compatibility (D/chronology): TAW is accessible from AW if it takes no temporal relocation for a member of AW to contemplate the entire history of TAW. (This condition means that TAW is not older than AW, i.e., that its present is not posterior in absolute time to AW's present. We can contemplate facts of the past from the viewpoint of the present, but since the future holds no facts, only projections, it takes a relocation beyond the time of their occurrence to regard as facts events located in the future.) (E) Physical compatibility (E/natural laws): TAW is accessible from AW if they share natural laws. (F) Taxonomic compatibility (F/taxonomy): TAW is accessible from AW if both worlds contain the same species, and the species are characterized by the same properties. Within F, it may be useful to distinguish a narrower version F' stipulating that TAW must contain not only the same inventory of natural species, but also the same types of manufactured objects as found in AW up to the present. (G) Logical compatibility (G/logic): TAW is accessible from AW if both worlds respect the principles of noncontradiction and of excluded middle. (H) Analytical compatibility (H/analytical): TAW is accessible from AW if they share analytical truths, i.e., if objects designated by the same words have the same essential properties. (I) Linguistic compatibility (I/linguistic): TAW is accessible from AW if the language in which TAW is described can be understood in AW.” (Ryan 1991: 31–31).

идентитета у виртуелној нарацији и виртуелним наративима, јер „skup interpretativnih strategija indikativnih za recepciju račvastih narativnih svetova može se jednim delom pripisati i praksi čitanja VN u jednodimenzionalnim svetovima.” (Milosavljević Milić 2016: 118).

## 7.4. КОГНИТИВНИ ПРИСТУПИ КЊИЖЕВНОМ ЈУНАКУ ХУМОРНОГ НАРАТИВА

### 7.4.1. УВОД

Док су особености комичних јунака у хуморним књижевним наративима добро изучене, посебно као предмет старијих поетичких расправа, питање јунака у таквим наративима остаје скрајнут у радовима новијег датума. Примера ради, у зборнику *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media* [Јунаци у фикционалним световима: разумевање имагинарних бића у књижевности, филму и другим медијима] (Eder et al 2010), могу се наћи само седам директних помињања комичних јунака/типова/маски,<sup>741</sup> а нити један рад у зборнику се не бави искључиво или претежно јунацима у хуморним наративима – и све то у зборнику који броји петсто деведесет и шест страница. У истом зборнику претраживање лексеме *хумор/хуморни/хумористички* даје свега пет погодака (и још три која се тичу старогрчког значења речи *хумор* [старогрч. *χυμός, chymos*]). У датом зборнику студија која се у већој мери бави комичношћу књижевних јунака за средишњи проблем узима етничке стереотипе као извор за грађење јунака (Ruth Florack, *Ethnic Stereotypes as Elements of Character Formation*). Још један аутор из зборника, Хенријета Хајдбринк (Henriette Heidbrink), указује на проблематичност анахроне дистинкције између „равних” и „округлих” јунака Едварда Моргана Форстера (Forster 1927), у смислу да се њоме не објашњава разлика између трагичких и комичких ефеката које јунаци могу произвести (Heidbrink 2010: 74). Са друге стране, за зборнике који су претежно оријентисани према психолошким и лингвистичким теоријама хумора симптоматично је то да изостављају проблем јунака уопште: у зборнику *The Routledge handbook of language and humor* [Ратлицов приручник за језик и хумор] (ур. Salvatore Attardo, New York: Routledge, 2017) лексема „јунак” (енгл. *character*) овај термин је

---

<sup>741</sup> Овај налаз добијен је на основу претраге фреквенције речи „комика, комичан” (енгл. *comic, comical* – у вези са комичношћу, а не стрипом ).

споменут само педесет и шест пута. И појединачни радови и издања група аутора изостављају проблем књижевног јунака у хуморним наративима, или се овим проблемом баве само у вези са схематизованим комичким јунацима (комичким типовима, комичким маскама, друштвеним стереотипима). Поред тога, из прегледа шире литературе стиче се утисак да се јунацима у хуморним текстовима најчешће додељује категорија „равних” јунака, која имплицира и обезвређујући евалутивни став – који произлази из (и додатно подстиче) „нижег” статуса хумора и хуморних текстова у (европским) културама. Категорија комичких јунака још увек чека да буде допуњена увидима из посткласичне наратологије и других сродних дисциплина. Предлози који следе представљају скроман допринос даљим истраживањима датог проблема.

#### 7.4.2. КАРАКТЕРИСТИКЕ МЕНТАЛНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЗА КЊИЖЕВНЕ ЈУНАКЕ ХУМОРНИХ НАРАТИВА: ПРОЦЕС И ИЗВОРИ

Процеси грађења когнитивног оквира за јунаке у дужим наративима хуморног типа разликоваће се с обзиром на то да ли је такав наратив претежно оријентисан према произвођењу хуморних ефеката преко централних хуморних метафора или се хумор производи преко „малих прича” (за сада не узимамо у обзир дијахронијску дистанцу која може утицати на препознавање хуморног карактера наратива или његових делова). Учесталост појављивања хуморних ефеката који се могу везивати за јунака у првом типу наратива хуморног типа је већа и стабилнија, будући да је условљена надређеним жанровским правилима који намећу интерпретацију у одговарајућем комичком коду. Спорадичност хуморних секвенци у другом типу наратива одредиће и другачију конструкцију менталних репрезентација учесника света приче, што значи да ће комичке атрибуције које се за њих везују бити атомистичког типа, односно неће (никада или готово никада) одређивати *целину* когнитивног оквира за таквог јунака.<sup>742</sup> У начелу прихватамо тезу В. Клопицког (Chłopicki 2017) да је књижевни оквир за јунаке хуморних наратива првог типа обележен хуморним опозицијама, коригујући је у складу

---

<sup>742</sup> Овде не говоримо о глобалној сегментацији когнитивног оквира за јунака, већ о појединачним слотовима оквира који јунака могу приближити комичком типу. Наша способност да истовремено у глави „држимо” више репрезентација за истог јунака дозвољава да овде претпоставимо такав тип когнитивног оквира за јунака хуморног наратива. Пример таквог јунака у другом типу наратива могу бити главни јунаци романа *Уликс* Џ. Џојса, Леополд Блум и Стивен Дедалус. У првом типу наратива, примери јунака који могу производити овакве менталне репрезентације су, бар понекад, јунаци са маскама резонера, као и појединих довитљивих слугу, попут Помета из Држићеве комедије *Дундо Мароје*.

са раније формулисаним закључцима који се тичу хуморне инконгруенције као не нужно засноване на (оштрим) опозицијама. Иако хумор везан за јунака приче може бити резултат било које од три типа супротности (глобалне, додатне и средишње супротности), когнитивни оквир за јунака првог типа наратива мора бити маркиран глобалном супротношћу (унутрашњом или спољашњом). Когнитивни оквири за јунаке наратива другог типа претежно ће бити обележени другим двема типовима супротности, па ће умањивање ефекта изненађења (због тога што и допунска и средишња супротност захтевају аналитички процес препознавања, односно, у контексту теорије књижевног јунака, индиректне облике карактеризације) водити финијим степеновањима у доживљају јунака, односно везивању иронијских, трагичких и других елемената за њега/њу. Допунска и средишња супротност захтевају да јунак буде препознат у више димензија, што значи да се опозиције везане за јунака *не пресликавају глобално* на читаву репрезентацију, већ разумеју као спој међусобно *различитих* елемената (духовних и физичких карактеристика) (допунска супротност), односно, као *слични* елементи (средишња супротност).<sup>743</sup>

Осим тога, у вези са препознавањем јунака као комичког<sup>744</sup> у пуној мери долази до изражаја чињеница да су јунаци урођени у наративни свет и неутуђиви део света приче, јер је генерисање хуморних ефеката у вези са јунаком увек резултат инконгруенције која постоји између јунака (његових физичких, и још више, бихејвиоралних и менталних особина и понашања) и наративног света, тј. не извире искључиво из самог јунака, већ из његовог деловања у оквиру света чији је егзистент.<sup>745</sup> Другим речима, когнитивни оквир за јунака може садржати потенцијал за генерисање хуморних ефеката, али тај потенцијал ће се остварити само онда када когнитивни оквир ступи у процес умрежавања са другим инпутом. Упркос искушењу да се нарочито комички јунаци посматрају из перспективе функција, увек треба имати у виду то да јунак није само функција (маска) у причи, већ део дискурзивног универзума.

---

<sup>743</sup> О трима типовима супротности в. више у: Canestrari & Bianchi 2012, 2013.

<sup>744</sup> У наставку ћемо о овом типу јунака превасходно говорити као о комичком, водећи се практичним и суштинским разлозима: формулација „јунак у хуморном наративном тексту” је незграпна; у оквиру науке о књижевности устаљен је термин „комички јунак”; на овај начин подвлачимо разлику између јунака који су у дужем хуморном књижевном наративу носиоци хуморних ефеката и оних који то нису.

<sup>745</sup> У супротном, јунак може имати потенцијал трагичког, посебно уколико су опозиције у равни духовних вредности. У случајевима када опозиције немају карактер озбиљног, можемо говорити о комичком потенцијалу опозиција којима је обележен карактер јунака, али чак и тада јунак мора своју комичност испољити у наративном свету. Као пример могу послужити јунаци који физички нису доминантни, али су друштвено потентни, као у случају манипулативног, љутог Џоа Далтона (најнижег од браће Далтон) из прича о *Таличном Тому*.



Уочавамо три типа неподударности којима могу бити обележене менталне репрезентације комичког јунака:

1. између екстратекстуалних оквира и интратекстуалних оквира (који су везани за датог јунака) (при чему ће јунак увек бити препознат као артифицијелан или аутоматизован у бергсоновском смислу; повратно препознавање артифицијелности или аутоматизације реалних људи/друштва долази накнадно – в. анализу комедије *Др Бранислава Нушића* у оквиру овог истраживања) (неподударност између реалне особе и јунака, као и између модела света и јунака);<sup>746</sup>

2. између интертекстуалних и интратекстуалних оквира (као код јунака пародије – в. анализу донкихотских пародија у оквиру овог истраживања) (неподударност на плану јунак – јунак или модел света – јунак);

3. између интратекстуалних оквира (унутар наративног света) (на пример, у класичној комедији са темом сукобу старих и младих) (неподударност у равни јунак/модел света – јунак и његов модел света).

Хуморна инконгруенција првог типа увек може бити нуспроизвод друга два типа инконгруенције, и управо овакав тип повратног пресликавања (из света приче на реални свет) налази се у основи дидактичких функција приче. Заправо, за дату категорију јунака редовно се везују хуморне инконгруенције у све три равни. То објашњава и теоријски и критички дискурс о комичким јунацима, тј. усмереност истраживача на проучавање улоге културолошки специфичних стереотипија у карактеризацији јунака, жанровске схематизације јунака и слично.

Са друге стране, читаочева перспективизација света приче и јунака заиста јесте одређена оним што Клопицки назива хуморна опозиција, у смислу да свака од горе датих класификација претпоставља постојање нормативне тачке гледишта. Као што смо у претходном поглављу напоменули, дате хуморне опозиције разумемо као тачку гледишта и фокус, односно као простор из којег се може приступити другим доменама (појмовне мреже) и простор у којем се значење конституише током читања (Stokwell 2002: 97). Констелације домена који се тичу концептуализација које припадају јунаку/групама јунака у наративном свету, приповедачу и/или различитим типовима адресата, а које представљају тачку гледишта у широј појмовној мрежи за свет приче

---

<sup>746</sup> Ова неподударност не укључује и историјске прототипе јер се такве јединке у дискурс укључују посредством других текстова (како нас учи историчар Хајден Вајт [White]; *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, 1973); историјски прототипи се у дате когнитивне оквири укључују, дакле, интертекстуално. Такав је, на пример, случај са Есхилом и Еурипидом у Аристофановим *Жабама*, или Сократом у комедији *Облаци* истог аутора.

означићемо као „нормална линија живота”.<sup>747</sup> Иако дате констелације варирају с обзиром на појединачне наративне текстове, примећујемо глобалну тенденцију у оквиру комичког жанра, да свет приче буде обележен оштријим опозицијама у различитим равнима. То значи да се у прототипичном комичком тексту текстуалне стратегије конституишу према бинарним опозицијама окупљеним око домена везаних за комичног алазона (јунака који је „испао са нормалне линије живота”), са једне стране, и домена везаних за горе поменуте инстанце. Дати домени функционишу, када је реч о широј појмовној мрежи појмовног сажимања (оној која се односи на целину света приче или веће целине света приче), као тачка гледишта – „нормална линија живота” и перспектива – „девијација у односу на нормалну линију живота”. С обзиром на то да се концептуализације инстанци са „нормалне линије живота” везују и за екстратекстуалне когнитивне оквири (друштвено кодификоване норме), њихова примарност у интерпретативном процесу је неумитна. Концептуализације које се везују за комичног алазона (и читаво „хуморно друштво”) избијају у први план (путем замене фигуре и позадине – тумачења које је форсирано текстуалним инпутом и прототипичном позицијом екстратекстуалних (нормативних) когнитивних оквира), чиме се инконгруенције остварују у вези са различитим приповедним модалитетима (превасходно деонтичким и аксиолошким, те епистемолошким), односно јунацима као носиоцима тих приповедних модалитета. Квантификатори који одређују опсег датих приповедних модалитета условљени су екстратекстуалним нормативним значењима (интратекстуално потврђеном тачком гледишта у свету приче), због чега ће и коначни блендови, а тиме и когнитивни оквири за јунака–алазона, бити формирани с обзиром на дато глобално ограничење. „Победа” алазона на крају приче помера текст ка трагичком или трагикомичком дискурсу, а тада више не можемо говорити ни о прототипичном јунаку–алазону комичког жанра.

Без обзира на типове опозиција које претежно одређују менталне репрезентације за комичке јунаке, треба приметити редовно учешће интертекстуалних оквира у њиховом изграђивању. Разлог за то долази од двопартитне структуре хуморног наратива: јунацима се (готово) пословично додељују функције чувара и кршитеља норми, а како је „svaka tipizacija zapravo intertekstualna”, комички јунаци се препознају „prema konvencijama koje su stvorili raniji tekstovi” (Lešić 2008: 410). Једном када је јунак идентификован као алазон, односно када је идентификован његов *déraison* (функција у

---

<sup>747</sup> На овом месту усвајамо, дакле, функционалистички приступ књижевном јунаку. Међутим, овакав избор не искључује комбинацију са другим приступима, као што ће се видети у наставку.

тексту и пратеће, изразите особине којима уноси неравнотежу у наративни свет), даљи поступак грађења менталне репрезентације врши се поступком категоризације тј. интертекстуалног умрежавања; јунак се идентификује као комични слуга, обешањак, преварени муж итд.<sup>748</sup> Поступак категоризације (типизације) прекида даљу потрагу рецепијента за карактеристикама и мотивацијама јунака – он/а заузима своју позицију у свету приче и, осим уколико из те позиције драстично не иступи у даљем наративном току, особине и поступци јунака биће с лакоћом уписивани у његов/њен „ментални фајл”.<sup>749</sup> Јасно је да степен засићености категорије за комичког јунака зависи од образованости и читалачког искуства рецепијента. Од ових фактора зависиће и сложеност репрезентације за појединачног јунака (у контексту семантике могућих светова можемо констатовати јунак може имати мање или више богату трансфикционалну биографију). Поступак допуне типским карактеристикама истовремено богати менталне репрезентације за јунака и води његовој/њеној деперсонализацији. Са друге стране, таква схематизација јунака може повратити неке од изгубљених, оригиналних хуморних кодова који су постојали у епохи када је хуморни текст настао и преносио се. Овакви динамични случајеви интерпретације могу на адекватан начин бити описани преко теорије појмовног сажимања, будући да иста објашњава и процесе допуњавања менталних структура позадинским информацијама, те разматра процесе елаборације, тј. менталних симулација.

У хуморним наративима који одступају од прототипичних особина комичких наратива (посебно од друге половине 19, а посебно од 20. века) тежиште хуморних ефеката који се везују за јунака пребацују се са радње на јунаков унутрашњи живот, тј. са спољашњег на унутрашње сукобе. Поступак градње менталних репрезентација за таквог јунака одиграваће се претежно преко карактеризације, пре него преко типизације.<sup>750</sup> Иако ће и такви *карактери* бити обележени хуморним опозицијама, повећање јунакове *екстензије* (у смислу ширења његових улога ван граница традицијом одређених функција комичних јунака) паралелно шири и домен његових

---

<sup>748</sup> Фондове традиционалних комичких маске овде нећемо пописивати, будући да ћемо на поједине маске указати у апликативном делу рада. Упућујемо на неке од многобројних књижевноисторијских прегледа комичких маски или комичких типова: Richard Hosley, *The Formal Influence of Plautus and Terence, Elizabethan Theatre. Stratford-upon-Avon Studies*, 1966; Владета Јанковић, *Менандрови ликови и европска драма*, 1978; Михаил Бахтин, „Улога обешањака, лакрдијаша, луде у роману”, у: *О роману*, 1989; Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, 2007.

<sup>749</sup> Ф. Јанидис (2013) уочава да су овакви типови јунака („моделу карактера”) често повезују са стандардизованим „констелацијама карактера”. Једна таква група јунака јесте троугао жена – муж-рогоња – љубавник.

<sup>750</sup> Где се типизација може схватити као процес примене когнитивног оквира, који долази након што се потврди подударност између когнитивног оквира и датог случаја (јунака).

*интензионалних функција* у свету приче.<sup>751</sup> Због непостојања адекватног пандана у фонду стереотипичних јунака, где би такав фонд функционисао као организујући оквир у процесу појмовног сажимања (при грађењу менталне репрезентације за датог нестереотипичног јунака), пресликавање више није „један на један”. Евентуалне паралеле које реципијент успоставља између таквог јунака и неких традиционалних комичких типова могу се замислити као мапирања која иду у оба правца: традиција донекле усмерава „читање” јунака, али и јунак мења традицију, проширујући и мењајући читаочеву перспективу. Због већег нивоа засићености приче и књижевног јунака, читалачке стратегије се усмеравају ка унутра, према јунаку, место споља (интертекстуално).<sup>752</sup> Сходно томе, лакуне, неопходне хумору, попуњавају се по принципу интензије, а не екстензије (као код класичног комичког наратива), због чега се и хуморна инконгруенција везана за јунака помера од глобалне ка другим двама типовима супротности. Дакле, јунак класичног хуморног наратива остварује своју комичност надопуњавањем своје трансфикционалне биографије аналогним идентитетима (комичних маски, типова), док се трансфикционалне корелације између јунака другог типа остварују „са остатком” (јунак није само маска, већ и нешто *друго*), а овај остатак у значењу углавном умањује или модификује комичне ефекте који се за јунака везују.<sup>753</sup>

Повратно, увиди о књижевном јунаку који долазе из области науке о књижевности могу обогатити теорију појмовног сажимања већом спецификацијом сегмената појмовне мреже који се тичу агенаса – парњака. Уместо простог обележавања једног ентитета као „агенса”, треба препознати наративни потенцијал појмовне мреже, конкретизовати вредности за агенс, а тиме спецификовати и дозвољене вредности појмовне мреже, у смислу услова и циљева који су њоме прописани. Уколико су учесници света приче увек у вези са пресеком миметичког когнитивног оквира за реалне особе и информација из наративног инпута, и уколико је та тачка пресека везана за намере, жеље, ставове итд. учесника, онда би те особености требало да буду видљиве у појмовној мрежи као поступку *свођења ствари на људску меру*. У контексту хуморних наратива, таква појмовна мрежа мора дефинисати комуникативне циљеве и услове хуморне (дискурсне) ситуације, односно, циљеве и

---

<sup>751</sup> О функцијама екстензије и интензије в. више у Doležel 2008.

<sup>752</sup> Напомињемо да је дата тврдња груба генерализација, односно да не постоји увек реципрочност између засићености приче и учинка карактеризације.

<sup>753</sup> Могућност увећавања комичких ефеката је сложеније питање одређено вишеструким факторима, односно, мора се испитивати на конкретним случајевима.

услове који су у вези са егзистентима света приче с обзиром на њихову улогу у причи и с обзиром на њихову ситуираност у свету приче (тј. с обзиром на приповедне модалитете који тај свет приче обликују). Може се хипостазирати да комика лика никада није одвојена од комике ситуације, односно, једно се остварује на фону другог. На пример, Дон Кихот није смешан због тога што је луд, већ због тога што се *понаша неадекватно* с обзиром на нешто друго; ова неподударност је константна, али хумор који се везује за његово делање резултат је изненадног изоштравања перспективе тако да се дата неподударност прикаже у новом светлу (в. поглавља *Когнитивистички приступ пародијском жанру и Процес грађења менталних репрезентација за јунака пародије: јунак пародије као вечити путник кроз светове*).<sup>754</sup> Ово не би било могуће у случају да се јунаци процесуирају само као засебни „ментални фајлови”, односно као засебни ентитети света приче. С обзиром на принцип минималног удаљавања, јунак се (ре)конструира у складу са његовим реакцијама на свет чији је део и реакцијама у том свету, дакле, и с обзиром на (двосмерне) интеракције јунака са другим егзистентима свете приче. У закључку, литерарни фиктивни умови нису самостални ентитети већ подразумевају референцу, што значи и да читаочева реконструкција менталних стања и мотивација за јунаке значи њихово позиционирање у свету приче и с обзиром на реконструисање поступака, психе и намера других јунака (Hartner 2012: 87–88).<sup>755</sup> Како су светови прича за хуморне наративе често аксиолошки и деонтички маркирани, њихови егзистенти су идеолошки обележени. Комички јунак никада не стоји сам; без својих парњака (било да они постоје на нивоу приче или су интертекстуална или екстратекстуална верзија), он постаје трагичка фигура. Хоризонт рецепције Дон Кихота у Сервантесово време одређен је свешћу о постојању других пародијских текстова на рачун витешких романа и стога пишчеви савременици јунака заиста доживљавају као комичког. Иако је роману одмах и недвосмислено призната врхунска вредност, тек ће касније препознавање романа као својеврсног сингуларитета у историји књижевности омогућити померање рецепције главног јунака према алегоријским тумачењима. Титула најбољег романа у историји светске књижевности припремила је разумевање главног јунака као трагичне, усамљене фигуре. Уосталом, ко се данас још смеје Дон Кихоту?

---

<sup>754</sup> Дакле, потребно је да постоји оно што је познато, аналогија, да би постојао хумор, што је између осталог функција јунака и самог наративног света као „припреме”.

<sup>755</sup> „However, the decision to speak of ‘perspectives’ emphasizes the notion that literary minds are not self-contained entities but always imply the notion of reference. Accordingly, fictional mental states and motivations take up a position relative to the fictional world including the actions, psyches and intentions of other characters in all instances.”

Хуморни жанр често је обележен присуством комичких парова, што се може протумачити преваходно као средство интензификације хуморних ефеката везаних за јунаке. Чини се да комички парови постоје од како постоји хуморна књижевност; теза није претерана уколико узмемо у обзир обредни контекст, у оквиру којег присуство хуморних елемената има улогу у снижавању ради осигуравања обнове – на пример, у карневалу као комичкој варијанти официјелног празника.<sup>756</sup> Хумор захтева перспективизацију тј. интеракцију; као друштвена, колективна активност, хумор захтева смејање *са неким*. Као комичко средство, комички парови су једноставан и ефикасан начин да се стандардна комуникативна ситуација везана за хумор уведе у текст. У том смислу, прототипични случај комичког пара била би констелација два јунака који у свету приче наизменично преузимају улоге смејача и предмета смеха. Будући да се хуморни карактер јунака може остварити само кроз делање (акцију, комуникацију), други јунак – пар у свету приче функционише као „рефлектор”. Комички парови увек двоструко подвлаче опозицију између „нормале” и „одступања од нормале” коју представља алазон, било да су јунаци на тој оси антитетички постављени (алазон – јунак који је представник „нормале”), било да оба јунака припадају линији која одступа од норме (алазон – алазон). Други тип комичких парова је знатно чешћи (потребно је ублажити поларизацију између норме и њеног кршења), при чему можемо разликовати две групе случајева: случај када су јунаци међусобно опонирани (по особинама и улогама у наративном свету), а мане једног члана рефлектују мане другог члана опозиције; јунаци су једнаки, они су умножена варијанта једног истог „надтипа” и затворени у свом *хумору*. Овако опонирани пар јунака поштрава дискрепанцију која постоји између њега (њих) и околног света, што може, с обзиром на подвлачење присуства хуморних маркера, отворити додатни простор за умножавање хуморних ефеката. Најтипичнији пример таквога пара јесте пар господар – слуга, а као генерички прототип можемо узети Аристофанове комедије, са Дионисом и Ксантијом (*Жабе*) на челу. Генеричке везе које је европска књижевност задржала са старогрчком комедијом, а у вези са овим типом комичког пара, могу се пратити у ренесансној комедији (посебно је лик слугу развијан, преко староримске комедије) до модерног романа (нпр. Дон Кихот и Санчо Панса и варијанте овог пара у донкихотијадама). Најзнаменитији пример умножене варијанте јунака – због чега су такви парови у правом смислу „пљоснати” јунаци, комичка маска у својој синкретичко-идеолошкој димензији – јесте

---

<sup>756</sup> Обредни смех искључује дистанцу (учеснике постављене наспрам посматрача), али је ипак двоплански/дводоменски, јер на метаплану задржава релацију према обреду који пародира.

пар Бобчински – Добчински из Гогољевог *Ревизора*; могуће је у том кључу, али као блажу варијанту, посматрати и пар ујак Тоби – Каплар Тим из Стерновог *Тристрама Шендија*. Овој категорији такође припада и пар стараца из Аристофанових *Птица*, Еуелпид и Пистетер. Као и у првој случају, умножени јунак двоструко подвлачи дискрепанцију према норми, интра– и екстратекстуалној. Први тип који смо поменули, пар алазон – носилац норматива, често се јавља у текстовима израженије дидактике; типичан случај јесте пар Дон Жуан – Зганарел у Молијеровом комаду (с тим што је Зганарел комбинација слуге и резонера, отуда његова комичка димензија, али без стварног испадања са линије нормале). На крају, по нашим сазнањима специфичан случај у светској књижевности представља пар Сосија – Меркур из Плаутове комедије *Амфитрион*: забуна у личности, везана за Сосију, резултат је претходне замене личности, преваре коју спроводе Јупитер и Меркур ради остварења Јупитерове жеље да обљуби Алкмену у одсуству њеног мужа чији лик преузима. Ситуација је додатно закомпликована тиме што Меркур у сцени сусрета са Сосијом истовремено игра улогу Сосије – роба, и генеричку улогу господара. Таква двострука улога разара симулирани идентитет (уноси дисаналогију у аналошки идентитетски однос), али последица није раскринкавање, на нивоу приче, *quid pro quo* ситуације, већ *error in persona*. На делу је, заправо, пародирање комичких парова преко поступака мултипликације идентитета и њихове симултане деконструкције:

SOSIJA (NA STRANU): Božiju ti kuću, kad gledam – vidim sebe samoga. Često u ogledalo zurio sam – pljunuti ja. Šešir ima putnički, i ogrtač isti kô moj. Nalik meni kô jajetu jaje. Ista noga, stopalo, visina ista, kosa, oči, nos, usta – vilica, čak, obraz, brada, vrat, sve! Šta li da nabrajam. Još da ima ožiljak poneki od biča, ne bi sličnijeg našô nigde. Ali – kad razmislim bolje – ja sam onaj koji oduvek bio sam, naravno. Znam gazdu, znam kuću, čiste sam svesti i pameti, i u razuma posedu. [...] O, bogovi besmrtni, gde li sam se zagubio? Kako li se preobrazil? Kako obličje izgubih? Nisam valjda sebe u luci zaturio, valjda nisam, ili sam sebe zaboravio? (Plaut 2021: 67–68).

Дакле, хумор везан за комичке парове се превасходно ослања на когнитивне механизме метонимије и замене фигуре и позадине, те је једна од централних улога комичких парова у хуморном тексту да фокусира читалачку пажњу. Оба когнитивна механизма активирају се у читалачком процесу путем уписивања у текст традиционалних комичких средстава (*error in persona*, *quid pro quo*, *double act*, *говор aparté*). На овај се моменат надовезује проблем груписања перспектива у свету приче, што би можда значило да су, за разлику од комичких јунака који немају свој пар, јунаци у оквиру комичког пара међусобно чврсто повезани и функционишу пре као констелација – бленд – а не когнитивни оквир. Као резултат, репрезентације таквих

јунака нису стабилне већ се перманентно (ре)вреднују и контекстуализују на фону аналогije/дисаналогije према свом парњаку. Стабилност овакве менталне репрезентације обезбеђена је стабилношћу културолошког конструкта комичког јунака, те жанровским стратегијама за јунаке у смислу у којем о томе говори Џејмс Фелан.

Када је реч о типологији књижевних јунака Џ. Фелана у контексту комичкога жанра, треба рећи да код јунака–алазона могу истакнута сва три аспекта. Балансирање између миметичке и синтетичке димензије таквога јунака обезбеђује, са једне стране, одговарајућу идентификацију реципијента са (јунаку супротним) учесницима света приче који су смештени на „нормалној линији живота”, и то по принципу негације; са друге стране, хуморни карактер свет приче поседује само уколико читалац у јунаку–алазону може препознати нешто „вештачко”, односно, одређени степен преклапања са реалним особама. Сходно томе, форсирање миметичке димензије јунака–алазона водиће приближавању наратива полу трагедије, док ће истицање синтетичког аспекта у вези са таквим јунаком *евентуално* умањивати степен идентификације света приче са реалним светом, и хумор евентуално лишити друштвено-политичких, сатиричних и дидактичких вредности. Као што смо више пута истакли, у литератури је примећено да су јунаци хуморних текстова веома често „равни” или „плоснати”. Јасно је да је тенденција да се такви јунаци приказују у једној димензији долази од усредсређености текста на генерисање хуморних ефеката.<sup>757</sup> Компликација репрезентације јунака резултовала би наглашавањем његове/њене миметичке димензије, због чега би хумор могао бити померен у други план. Прототипични јунак–алазон представља функцију централних хуморних метафора на којима хуморни наратив почива, и у том смислу увек је обележен тематским координатама приче. Са друге стране, идентификација читаоца са јунацима са „нормалне линије живота” произлази из тога што је код њих истакнут миметички моменат, будући да их читалац везује за екстратекстуалну нормативну перспективу, и/или тематски аспект, с обзиром на бинарну дискурсну организацију. Такво дискурсно структурирање у целости одређује и идеолошки аспект јунака комичких текстова. Телеологија хуморног текста условљена је постојањем инстанце Аутора (имплицитног аутора) (и са њом повезаним адресатима који

---

<sup>757</sup> У, условно речено, супротном случају, када је у наративу присутна тенденција ка генерисању трагичких ефеката, јунаци неће бити „плоснати”, већ развијени карактери. Овај (упоредни) проблем свакако тражи опсежно истраживање. Претпостављамо да се један од разлога за овај привидни парадокс налази у чињеници да се јунакова хамартија сагледава у најширем контексту приказаног света, док последице хамартеме и *kakía* имају ужи опсег. Са овим је повезана и емоционална реакција реципијента: реципрочо су повезани сажаљење реципијента према јунаку трагедије и карактерна продубљеност јунака, односно афективне основе когнитивног мегаоквира за хумор и ограничена карактерна дубина комичког јунака.



беспоговорно прихватају његову/њену перспективу) који привилегује, експлицитно или не, одређене констелације перспектива у тексту и значења са њима скопчаним.

Занимљиво је да већа артифицијелност јунака у хуморном наративу нужно не утиче на промену афективног односа према њему/њој. Обично су у класичној комедији резонери крајње ограничених димензија; међутим, наше симпатије иду ка њима, као онима који испуњавају жељене норме. Једнако томе, радикално наглашавање једнодимензионалности алазона ради показивања његовог *хумора* не умањује нашу одбојност према јунаку. Ипак, ми нисмо равнодушни према таквим јунацима хуморног текста, али због врсти и интензитета осећања који они у читаоцу изазивају овај се однос често описује као емотивна дистанца или чак као изостајање емотивног односа. Ф. Јанидис (2013) истиче да је сам концепт идентификације при читању сложен појам који се састоји од низа аспеката који до сада нису успешно обухваћени једном теоријском перспективом (саосећање са ликом који је сличан читаоцу; емпатија према лику који се налази у одређеној ситуацији; привлачност према лику који је читаоцу узор), уз проблем историјских варијација („многа литература пре 1800. више има за циљ стварање става дивљења према протагонисти него урањање читаоца у ситуацију лика”). Јанидис проблем идентификације разлаже на три дискретна аспекта:

1. пренос перспективе, који функционише на перцептивном нивоу (читаочева ментална симулација чулних доживљаја јунака), нивоу намера (читалац је свестан циљева јунака) и уверења (читалац урања у јунакове назоре о свету);

2. афективни однос читаоца према јунаку, који зависи од вишеструких аспеката (пре свега: емоција јунака, било да су експлицитно описане или имплицитно пренете; реакција читаоца на менталну симулацију позиције јунака; емотивни тон дискурса – експресивна употреба језика, употреба наративних поступака попут слободног унутрашњег монолога);<sup>758</sup>

---

<sup>758</sup> „[А]фективни однос’ према јунаку је сложена појава која је резултат различитих фактора. Први фактор се тиче информација прикупљених из текста које се односе на емоције лика пројектоване на позадини општих, историјских и културних шема применљивих на одређене ситуације и емоција ‘прикладних’ за ове ситуације. Друго је ментална симулација приказаних догађаја, која ствара емпатичну реакцију која укључује расположеност читаоца да одговори на емоцију коју доживљава јунак (приказ туге ствара сажаљење), али такође може активирати сличне емоције (приказ туге генерише сличан осећај код читаоца). У којој мери се такве симулације заиста дешавају, опширно се расправљало: заговорници виде подршку за своју позицију у открићу неурона огледала (Lauer 2007), док противници истичу да овај аспект игра ограничену улогу, ако је уопште има (нпр. Mellmann 2006, који моделира читаочев одговор на основу еволуције). Такве реакцијске диспозиције могу бити друштвено изазване, али могу постојати иу другим облицима, као што су садистичко или војерско узбуђење. У сваком случају, реакција на симулиране догађаје није ограничена на јунаке, већ укључује догађаје свих врста. Ове реакције на догађаје који нису директно повезани са ликовима могу се користити за ‘екстернализацију’ афекта лика (нпр. опис олује који одражава узнемирено стање ума протагонисте који посматра олују). Трећи фактор у

3. евалуација ликова у причи, експлицитна (на пример, кроз коментар) или имплицитна, „због понашања које подразумева евалуацију према заједничким друштвеним стандардима. Ово укључује имплицитно поређење између читаоца или гледаоца и протагонисте, које је већ описао Аристотел. Процењивачки став према лику ствара такве емоционалне реакције као што су дивљење, симпатија или одбојност, истовремено бојећи афективни однос читаоца према лику.” (Jannidis 2013).<sup>759</sup>

Идентификација читаоца са хуморном причом задовољава најмање два, од три наведена аспекта идентификације са причом уопште. Уколико је афективни однос према јунаку и скрајнут, то је због тога што: 1. емоционални доживљаји јунака текстуално нису јако изражени (као код споредних ликова који су представници нормe) или нису прикладни с обзиром на друштвено-историјски контекст догађаја који су уграђени у текст (као код јунака који крше норму), 2. на потоње се надовезује аспект преноса перспективе, који је изражен преко доживљаја, уверења и намера двеју група јунака и стога опониран, због чега су у причи 3. изражене евалуативне перспективе (општа двојака перспектива у причи и пратеће евалуације које долазе од различитих наративних инстанци). Усредсређеност хуморне приче на ситуације и догађаје којима се крши друштвена норма имплицира њену дидактичку улогу у тумачењу и посредовању нормативних знања и вредности. Као што је познато, друштвена функција европске хуморне књижевности наглашавана је у поетским и поетичким списима од њених зачетака, са комичком катарзом као средишњим појмом. Комичка катарза –

---

афективном односу је експресивна употреба језика или представљање емоција у текстовима помоћу фонетских, ритмичких, метричких, синтаксичких, лексичких, фигуративних, реторичких и наративних средстава, укључујући слободни индиректни дискурс и сличне стратегије (Winko 2003).” (Jannidis 2013). [„First is the information gleaned from the text bearing on the character’s emotions projected against the backdrop of general, historical, and cultural schemas applicable to particular situations and the emotions “appropriate” for these situations. Second is mental simulation of the depicted events, which creates an empathetic reaction involving the reader’s disposition to respond to the emotion experienced by the character (a display of sadness creates pity), but may also activate similar emotions (a display of sadness generates a similar feeling in the reader). To what extent such simulations actually occur has been discussed extensively: proponents see support for their position in the discovery of mirror neurons (Lauer 2007), while opponents point out that this aspect plays a limited role if any at all (e.g. Mellmann [2006], who models the reader’s response on the basis of evolutionary psychology). Such responsive dispositions may be socially induced, but they may also exist in other forms, such as sadistic or voyeuristic arousal. In any case, reaction to simulated events is not constrained to characters, but includes events of all types. These reactions to events not directly related to characters can be used to “externalize” the character’s affects (e.g. a description of a storm which reflects the agitated state of mind of the protagonist watching the storm). The third factor in the affective relation is the expressive use of language or the presentation of emotions in texts using phonetic, rhythmic, metrical, syntactical, lexical, figurative, rhetorical, and narrative devices including free indirect discourse and similar strategies (Winko 2003).”].

<sup>759</sup> „Evaluation can be explicit thanks to the use of evaluative vocabulary, or implicit due to behavior that implies evaluation according common social standards. This includes implicit comparison between the reader or spectator and the protagonist, already described by Aristotle. An evaluative stance toward a character creates such emotional responses as admiration, sympathy or repulsion, at the same time coloring the reader’s affective relation to the character.”

препознавање нормe кроз дистанцирање себе у односу на оног ко норму крши – није могућ без идентификације, тј. афективног односа према предмету. У том смислу сматрамо да афективном искуству хуморног књижевног наратива најбоље одговара опис комуникативних образаца естетичке идентификације Х. Р. Јауса (1978). Конкретно, Јаус о комедији (и трагедији) говори у вези са катарзичком идентификацијом, дефинишући је као „*estetički stav – što ga je opisao još Aristotel – koji gledaoca od realnih interesa i afektivnih mreža sveta u kome živi prebacuje u položaj junaka koji pati ili se muči, kako bi tragičnom potresenošću ili komičnim rasterećenjem uzrokovao oslobođenje njegove duše.*” (1978: 447). У идеалном (позитивном) облику, катарзичка идентификација треба од „незаинтересованог интересовања” за јунака, донети „еманципацију естетичког искуства” у виду слободне рефлексације о прочитаном („*gledaocu su tragička potresenost ili mogućnost da učestvuje u smeħu dopušteni samo ukoliko je sposoban da se iz neposrednosti svoje identifikacije uzdigne do refleksije koja rasuđuje o prikazanom*” – 1978: 448), дакле, читање је посебно усмерено на поређење са екстратекстуалним моделима света. Тако Молијерове комедије приказују „*groteskno postupanje karaktera [...] zapletenih u sebi samima, [što] treba da u prvom planu smeħaču očigledno prikaž[e] komičnost ponašanja suprotnog društvenim normama*” (1978: 448). Подсећамо да је, према Аристотелу, комедија „*‘оронашанје људи мање вриједна карактера, али не лоших у сваком погледу, него је оно што је смијешно дио ружнога’*. Наиме, смијех, као сврху комедије, може изазвати *‘нека погрешка или нека ружноћа која не изазива бол нити води у пропаст’*. За разлику од трагедије, која се на озбиљан начин бави нерјешивим протурјечјима људске судбине и нагинје метафизичком уопћаванју, радња и likови комедије ирониčном релативизацијом људских слабости изравније се везују уз друштв. навике одређенога доба.” (Senker i Rafolt, n.d.). (Негативни) производ овог модалитета идентификације може бити лажна свест реципијента о сопственој надмоћи у односу на приказано: „*Смеħанје се може извргнути и у пуко исмевање, које комичну фигуру чини *nasamarenim predmetom čudnog podsmevanja, većinog potešанog sa пониženjem*” (Jaus 1978: 449, подвукла О. М.).<sup>760</sup> У овом случају нема слободне рефлексације јер нема нужне дистанце према*

<sup>760</sup> А. Кестлер (1964) помало поједностављено инсистира на томе да хумор увек садржи неку дозу агресивности: „Постоји збуњујућа разноликост расположења укључених у различите облике хумора, укључујући помешана или контрадикторна осећања; али каква год да је мешавина, она мора да садржи основни састојак који је неопходан: импулс, ма колико слаб, агресације или стрепње. Може се појавити под маском злобе, презира, прикривене окрутности снисходљивости или само одсуства саосећања са жртвом шале - тренутна анестезија срца, како је то рекао француски филозоф Анри Бергсон.” [„There is a bewildering variety of moods involved in different forms of humour, including mixed or contradictory feelings; but whatever the mixture, it must contain a basic ingredient that is indispensable: an impulse, however faint, of aggression or apprehension. It may appear in the guise of malice, contempt, the veiled cruelty of condescension,

приказаном предмету, дистанце која би дозволила и саморефлексивни став индивидуе која себе препознаје према норми задатој причом, те нема ни превођења естетичке идентификације у област моралног. Према Јоахиму Ритеру (Ritter), на кога се Јаус (1978: 449) позива, ово су случајеви у којима нема „позитивизације негативног”, односно помирујућег сазнања „da se u komičnom ponašanju tipičnih likova vladajuća norma društvenog uma sama otkriva kao uobražena, lišena supstance i dostojna ismevanja”. Смех на рачун јунака може се претворити у архаичан ритуал смеха (Јаус 1978: 449), о којем говори и Н. Фрај у вези са ироничком фазом комедије (2007: 212–213). У овом случају реципијент прелази праг фикције, односно препушта се игри илузионисања и донкихотског учествовања у причи, снажно доживљавајући норму задату причом (или, у неким случајевима, њено кршење) као своју сопствену. Сходно томе, реципијент може схватити ситуације задате причом као угрожавајуће (а не, према Н. Фрају, као „апсурдне”), због чега хуморни ефекат приче може изостати или се претворити, на крају приче, у горенаведен, тријумфујући облик ритуалног смеха. У свом позитивном облику, катарзичка идентификација подразумева осуду алазона, али се овај тип јунака још увек уклапа у жанровске обрасце хуморних жанрова и не прелази у категорију анти-јунака.

Антијунаком алазон може постати тек онда када се наратив прочита кроз метадискурсни кључ (у индивидуалном тумачењу), односно, када је у наратив уграђена интенција провокације хоризоната очекивања (једне интерпретативне заједнице). У питању је иронички модус идентификације, тј. оно што Јаус (1978: 450) дефинише као „ravan estetičke recepcije u kojoj se gledaocu ili čitaocu uskraćuje očekivana identifikacija” намеру „da se svest koja recipira korišćenjem ironije oslobodi za sopstvenu delatnost”, или нормоломну функцију *par excellence* „u spektru interakcijskih obrazaca estetičkog iskustva”. Ироничка идентификација не дозвољава типичан облик урањања у свет приче јер се тумачење увек враћа на тачку прелома са претходно установљеном традицијом, а од реципијента треба да начини мисаоног посматрача, отуђеног од приче због инвертовања традиционалних образаца. Ироничка идентификација се, дакле, „periodično ponavlja u svim epohama i u mnogim rodovima evropske književnosti” (Јаус 1978: 450), типично у прелазним периодима (усмеравајући се како на моделе света тако и на естетичке критеријуме), те у жанровима као што је пародија или роман (у оквиру бахтиновске нове линије европског романа): „Protivsmernost jednog anti-romana

---

or merely an absence of sympathy with the victim of the joke—a momentary anesthesia of the heart, as the French philosopher Henri Bergson put it.”].

konkretizuje se u anti-junaku, koji ili prerasta čitaočeva očekivanja, ili ih ne doseže, i na taj način dovodi do svesti problematičnost do tada samorazumljivih estetičkih normi i obrazaca ponašanja” (Jaus 1978: 450). Код овог типа идентификације, дакле, посебно је изражена евалуативна димензија и саображавање са неком привилегованом перспективом уграђеном у причу (према Јаусу, позитивна норма понашања обухвата креативност као одговор, сензибилизовање опажања и критичку рефлексију – 1978: 434). Хуморна инконгруенција се у овом случају везује за средишњу и додатну супротност; због тога што укључује додатни аналитички корак, она најчешће не производи интензиван смех. Дата инконгруенција се обично препознаје на свим претходно поменутиим равнима: равни текста (интратекстуалност), у релацији текст – екстратекстуални оквири и на интертекстуалној равни.

У случајевима када су стратегије текста усмерене на препознавање одређених значења и књижевних конвенција као вештачких, хуморни ефекат је усмерен и на (стварног) читаоца/читалачку публику (дате епохе), будући да се исти ослања на идентификацију са значењима која се приказују овештали. У овом случају можемо говорити о везивању нових значења (перспектива, ставова, намера и осећања) за ауторску и идеалну приповедачеву публику, и текстуалним стратегијама којима се подвлачи разлика између поменутих типова публика и оних претпостављених (в. поглавље *Полемика аутора и читаоца у хуморном роману 18. века*). О стратегијама организације значења у пародијским текстовима и особеностима грађења менталних репрезентација за пародијског јунака говорићемо у посебним поглављима (*Донкихотски модел пародије у светлу когнитивистике, Процес грађења менталних репрезентација за јунака пародије: јунак пародије као вечити путник кроз светове, Јунакиња пародије између актуелизованог и виртуелног*). Наша теза јесте да пародијски жанр представља посебан случај жанра фикције у којем јунак – прототип и његови парњаци егзистирају у истом свету – и у истој јединци. Сигнал за њихово раздвајање јесу онтолошка раслојавања наратива, праћена различитим видовима аутентизације, те дестабилизације света приче. Последица овог процеса јесте грађење, од стране реципијента, менталне репрезентације (бленда) за јунака пародије као сложеног конструкта чија стабилност зависи управо од учинака виртуелизације приче – виртуелно присутног пародираниог текста (кроз који јунак покушава да потврди свој идентитет), промена околности у актуелизованом свету кроз виртуелне приче, те кроз поступак пародијске негације назначеног, пожељног света. У терминима теорије јунака Џејмса Фелана (1989), снага пародије може бити остварена само симултаним

наглашавањем миметичког и синтетичког аспекта књижевног лика. Дате тврдње су у складу са нашом тврдњом да пародијски текст може остварити своју функцију само уколико перманентно дестабилизује, путем семантичких скокова, свет приче који евоцира. У складу са свим наведеним, и статус главних јунака пародија, који могу бити схваћени и као функције пародијске негације, обележен је нестабилношћу и лиминалношћу, односно интертекстуалном и интратекстуалном варијантношћу у актуелизованом и виртуелном свету референтног света текста, те свету приче пародираног текста. Дакле, пародија усложњава проблем трансфикционалних идентитета, доводећи у питање критеријум довољне сличности између варијанти књижевног јунака – будући да глас приповедача који аутентизује такву варијантност може потврдити пародију само уколико истакне разлику у транссветовним идентитетима, односно *синтетички аспект* идентитета јунака. Ово се односи на оба случаја које препознаје Л. Долежел (Doležel 2008: 231) – када се пандански однос између варијанти утврђује на основу властитог имена (Дон Кихот и његова варијанта у виду Арабеле као „женског Дон Кихота“; у овом случају пандански однос се везује и за особине јунака) или на основу истоветности која се протеже на карактеристике и улоге јунака, али не и властито име (Дон Кихот и Џозеф Ендрус). Како истиче Џ. Калер (1990: 228), пародија „нас, углавном, позива на дословније читање, успостављајући контраст између натурализације која је потребна за процењивање изворног дела и дословнијег интерпретативног процеса погодног за пародију”. Јунаци пародије, као поновљени јунаци, увек откривају „вишак” значења, тј. дистанцу која постоји конвенционално природног и жанровског *vraisemblance*-а и њихове пародијске дестабилизације.

У овом одељку посебно смо подвукли значај жанровских кодова за креирање менталних репрезентација јунака хуморних наратива. Жанровске матрице за комичке наративе требало би довести у везу са општијим когнитивним оквиром за хумор, будући да услов урањања у такав свет приче – и, сходно томе, услов идентификације жанра – подразумева препознавање текстуалних окидача за хумор. Ово је, ипак, само прототипичан случај; дистанца према системима знања од којих зависи хуморни ефекат једног наратива може онемогућити доживљај хумора, иако се јунак и даље може препознати као комичан, тј. као део наративног света комичког текста. У том случају грађење читаочеве менталне репрезентације за јунака је доминантно обележено процесом категоризације – јунаку додељујемо одређену комичку маску и даљу конкретизацију вршимо унутар изабраног оквира. Том Џонс из истоименог романа

Хенрија Филдинга није нарочито „смешан“; он је комичан ако је „прочитан“ кроз маску заљубљеног младића (и као јунак који, због успутних љубавних авантура, стално „испада“ из логике те маске), а хуморни ефекти који се везују за овог јунака преваходно долазе од чињенице да он долази у пару (са Патрицом, носиоцем маске Арлекина). И традиција европског комичког позоришта почива на фонду типских јунака. Исти су представљали важан извор хумора у новоатичкој комедији: шале оваквих стандардних типова су „као и њихове маске, биле у оквирима тачно одређених клишеа, тако да је свако у позоришту унапред тачно знао шта од којег лика треба очекивати“ (Јанковић 1987: 92). Међутим, не слажемо се сасвим са мишљењем да је „[п]ублика примитивнијег менталитета можда [...] више уживала у томе што с успехом предвиђа какве ће шале чути него у шалама самим“ (Јанковић 1987: 92), бар не са ограничењем везаном за тип публике: стандардни ликови комедије окупљају око себе извесна очекивања и типове хуморних ефеката<sup>761</sup>, али као такви они се пре могу схватити у терминима општег когнитивног механизма, као метонимијске ознаке. Разлог зашто старогрчка маска лукавог роба или ренесансна маска негроманта можда не изазивају смех код савременог читаоца не лежи дакле, у његовој софистицираности и образованости, већ у изостанку знања и читалачких искустава на основу којих би изградио когнитивни оквир за дати тип јунака као комичког (односно, когнитивни оквир за дату маску повезао са општијим оквиром за хумор). Ова тврдња би требало бити лако проверљива, будући да просечан читалац изван европског културног простора поседује другачије хоризонте очекивања у погледу комичких јунака.

Поред тога, озбиљно кршење нормативног поретка од стране јунака може водити процесу кршења жанровског когнитивног оквира, иако ће репрезентације о таквом јунаку и даље бити обележене опозицијама (Калибан у Шекспировој трагикомедији *Бура*; Антигона у истоименој Софокловој трагедији).<sup>762</sup> У том случају инконгруенције којима је обележен јунак су препознате као сувише велике да би дошло до хуморног разрешења: јунак се препознаје као гротескна фигура (у гротески нема резолуције), демонска или трагичка фигура. Шекспиров Калибан добра је илустрација за преоквиравање јунака, односно рекатегоризацију јукстапозиционираних

---

<sup>761</sup> Уп. „Смешна претеривања и гротеска, који се налазе у традицији грчке комедије, нису ишчезли ни у доба Менандра и његових савременика, само што сада, као комични ефекти, спадају у искључиви домен неких стандардних ликова, као што су чанколиз, кувар или хвалисави војник.“ (Јанковић 1987: 92–93).

<sup>762</sup> Треба напоменути и то да Антигона спада у категорију јунака који су, према Аристотелу, „бољи од нас“, односно, према Фрају, она припада високоиметичком модусу. У контексту Долежелових приповедних модалитета, ова јунакиња представља деонтичког странца, при чему су деонтичке норме којима се она супротставља довољно озбиљне да нема опасности да инконгруенције на плану јунака и њихових односа произведу хуморни ефекат.

диспаратних особина јунака услед промене друштвених и политичко-идеолошких кодова (преко постколонијалне критике). Границе хумора које су у вези са променом рецепцијског кода у дијахронијском преношењу једног хуморног текста врло јасно указују на промену модела света, тј. „гашење” одређених оквира у тексту. Предност когнитивистичког приступа у овим случајевима је двострук, јер може ићи у оба смера – у правцу анализе и синхронијских и дијахронијских когнитивних матрица. Наиме, места која се у причи и даље осећају као маркирана, иако не и смешна, могу бити тумачена кроз хипостазирање хуморне релације, тј. упражњеног места у релацији. Можемо, на пример, претпоставити да је *Еп о Гилгамешу* статус (световног) текста, своју самосталност од мита и обреда, потврдио и интерполацијом травестије богова. И савремени тумач ће травестију препознати у, на пример, сцени у којој Утнапиштим приноси жртвеницу боговима, с обзиром на очигледно укрштање, у следећим стиховима, оног што је узвишено (и изузетно) и оног што је ниско (и у мноштву): „Богови осјете мирис / Богови осјете опојни мирис / Богови, к’о муве се, окупе около жртве” (2006: 62). Мало је вероватно, међутим, да ће дато место у савременим тумачењима имати хуморни квалитет – дато поређење испуњава структуралне услове за шалу (јукстапозиционирање диспаратног), али изостају прагматички услови на основу којих се ово место у тексту може испунити одговарајућим садржајем. Ограничења су многострука, али навешћемо два проминентнија: границе кодирања приче о потопу из *Гилгамеша* у јудео-хришћанској цивилизацији могу бити ограничене (на само „озбиљна” значења) будући да ова цивилизација поседује варијанту приче о потопу; жанровски контекст датог навода (и чињеница поетолошке деградације хумора спрам епа као жанра који обрађује „озбиљне” теме). Ми се овде, међутим, не бавимо само савременим читаоцем, већ и хумором у дијахронији. Управо на овом трагу можемо хипостазирати интенцију текста да богињу Иштар прикаже (и) као комичну фигуру. У следећем наводу присутно је комичко снижавање богова, а хумор је посебно усмерен на Иштар: „Богове од потопа ухвати страх. / Они се подигну, на небо Ануа оду, / К’о пси се шћућуре, тијелом се испруже / Иштар више, к’о да је порођај мучи, / Госпођа богова, чији је диван глас [...]” (2006: 61). Поред тога, Гилгамешово одбијање Иштарине љубавничке постеље могло је садржати и дозу супериористичког хумора. Даље, можемо ли бити сигурни да Енкидуове речи упућене богињи („С тобом бих – само да могу, поступио исто, / Његовим цријевим’ тебе бих свез’о!” – 2006: 35), уз пропратно бацање репа убијеног Небеског бика њој у лице, нису изазивали тријумфални смех код оновремене публике Блиског и Средњег Истока? С тим у вези



треба имати у виду то да су нам дати делови текста стигли у каснијим верзијама, периферној (15–14. век пре н.е.) и нинивској (13–12, односно 7. век пре н. е.), дакле, из култура које су сумерски пантеон напустиле, модификовале или замениле новим боговима (и успоставиле нове владарске династије које ће своју моћ за њих везати), што је могло отворити простор и за комичко снижавање Иннана – Иштар.<sup>763</sup> Напоследку, одлука богова да Енкидуа треба казнити односи се само на његове хибрисе начињене према Хумбаби и Небеском бику („И Ану Ен-лили збори: / ‘Зашто убише они Бика и Хумбабу?’ / Ану рече: ‘Онај умријети мора, / Онај што у планини кедрове узел!’” – 2006: 37); увреде на рачун богиње нису експлицитне и, осим тога, она је одсутна из сцене. Наравно, дате опсервације захтевају подробнију анализу; оне такође упућују на широко поље истраживања хумора у миту, различитим фолклорним облицима, те карневалским изданима писане књижевности.<sup>764</sup> Поред тога, дати се проблем треба сагледати и у ширем, друштвено-политичком, контексту, будући да је хумор одвајкада био средство дестабилизације центара моћи. На пример, у европској култури касног средњег века и ренесансе привилегована позиција коју луда и лакрдијаш имају у изрицању истине кроз хуморне форме има своју даљу генезу, јер се потреба за дословним маскирањем истине прилагођава новим облицима репресије над њом. Како примећује М. Бахтин (1989: 278), луда, обешањак и лакрдијаш „имају нарочиту особеност и право – да буду туђи у овом свету, не солидарису се ни са једном од постојећих животних ситуација у том свету, ниједан им не одговара, виде налицје и лаж сваке ситуације”, па „могу да се користе било којом животном ситуацијом само као маском”, постајући алегорија, фиксација *оног другог* што би иначе било потиснуто. Маскирање/оспољавање истине кроз хумор – хуморне жанрове попут сатире, и кроз комичке маске – без изузетка је присутан у културама свих времена и простора; на то нас подсећа Платонова имагинација идеалне државе у оквиру које смех није пожељна категорија. Имајући у виду Фукоову дистинкцију између кажњавања и надзирања, те његову опсервацију да су механизми друштвене контроле у модерном и савременом друштву и развијеније и перфидније, навешћемо један занимљив, актуелан пример. Сви наши покушаји да од AI софтвера за обраду језичких података, Generative Pretrained Transformer 3 (GPT-3),

<sup>763</sup> Ова се наша тврдња и те како може проблематизовати, будући да је култ богиње Иштар, дакако у различитим облицима, негован на тим просторима кроз читаву стару еру, па и касније.

<sup>764</sup> О односу и присуству хумора у митовима и религијским текстовима видети, на пример: Bolle, K. W. (1968). *The Freedom of Man in Myth*. Nashville: Vanderbilt University Press. Gilhus, I. S. (1997). *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion*. London: Routledge. Morreall, J. (1999). *Comedy, Tragedy, and Religion*. Albany, NY : State University of New York Press. Gilhus, I. S. (1997). *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion*. London: Routledge.

добијемо вицеове на рачун Илона Маска, власника компаније OpenAI која поседује дату технологију, били су безуспешни, односно наилазили су на исти одговор. Поменути захтев је одбијан због тога што: 1. није коректно смејати се на рачун других; 2. захтев не одговара сигурносним параметрима система, односно можда садржи текст који системом није дозвољен. Са друге стране, то није спречило систем да генерише вицеове који припадају домену тзв. етничког хумора. Једини, условно речено, успешан одговор који смо добили је следећи: *Зашто се Елон Муск одлучио за свемирску индустрију? Зато што је схватио да је Земља само једно велико рачунарско игралиште и мислио је да је време да пређе на следећи ниво!* Чињеница да овај текст поседује формалну структуру вицеа не квалификује га нужно као виц, будући да не постоји неочекивана инконгруенција садржана у питању и одговору, односно нема припреме вицеа/конектора. Јасно је да је функција датог текста у служби глорификовања Илона Маска као иноватора, генија, футуристе, човека који види више и даље од других, обичних људи, и који не признаје уобичајена људска ограничења. Изгледа да алгоритам садржи инструкције за цензурисање одређених садржаја – а једна таква односи се на, према Р. Барту, цензурисање деконструкције буржујског мита у стварању. Илон Маск *не сме бити* комичка фигура јер је њима својствена антитетичност која их отвара према другима и укључује у демократични дискурс, а тиме чини подложнима критичком суду.

На крају овог одељка треба подвући и следеће: алазони и други комички јунаци у хуморним наративима нису смешни сами по себи, већ с обзиром на целокупни свет приче, тачније – с обзиром на најмање двојаку перспективу уграђену у текст. Такви јунаци маркирају диспаратности света приче – и то увек у односу на друге. Како комедија, према Н. Фрају, има тенденцију да укључи, а не искључи, алазонови покушаји да свој *dérailson* наметне целом наративном свету се релативизују и тако преводе у поље хуморног. С обзиром на вишеструкост извора за комичну димензију егзистента приче, когнитивна обрада јунака се може разликовати (разлика између глобалне, додатне и средишње супротности), што може послужити као демаркациона линија за описивање конкретних реализација прагматичке димензије текста.

## 7. 5. ИМПЛИЦИТНИ АУТОР. НАРАТИВНА ПЕРСПЕКТИВА. НАРАТИВНИ АДРЕСАТИ

Посткласични нараторолошки приступ наративу као типу дискурса имплицира и разумевање истог као комуникативног чина: неко некоме приповеда о нечему. С обзиром на свој статус специфичног облика когнитивног стила, наратив подлеже посебном систему комуникативних правила на релацији *пошиљалац – текст – прималац*. У контексту теорије релевантности, све три инстанце датог реторичког троугла одлучују о томе шта је релевантно за причу, односно, одређују обим и валидност значењских и афективних ефеката које прича производи. Са друге стране, општа је тенденција лингвистичких приступа дискурсом репрезентацијама са квалитетом наративности да занемарују систем комуникативних правила и преференција специфичних за наративе, претпостављајући, лаконски речено, Аутора и Читаоца. Из таквих анализа последично изостају нијансе значења које су одређене вишеструким наративним инстанцама, бахтиновска полифонија гласова одређена многоструким – усаглашеним, контрирајућим – комуникативним циљевима („хорска хармонија или провокативна дисонанца, монолошка доминација или дијалогска конкорданција” – Тјура 2014 [„choral harmony or provocative dissonance, monologic dominance or dialogic concordance”). Прецизнији опис света приче захтева усвајање идеје да дистинкција прича – дискурс није суштинска.

Циљ овог поглавља јесте увођење концепата имплицитног аутора, приповедача и адресата као наративних инстанци које одређују наративну дискурсну комуникацију, као и са њима повезан проблем перспективе. Наративна перспектива у целости одређује процес конфигурације светове приче (Herman 2017: 161). Према М. Јану (2007: 94), нарација је причање приче на начин који истовремено уважава потребе и тражи сарадњу публике, а фокализација презентовање (потенцијално неограничених) наративних информација кроз филтер перспективе.<sup>765</sup> Као што смо претходно поменули, дате инстанце и њихове перспективе се у терминима теорије појмовног сажимања уводе као појединачни ментални простори којима се профилише мапирање у датом тренутку семиозе, односно, као ментални простори који имају двојак,

---

<sup>765</sup> „Narration is the telling of a story in a way that simultaneously respects the needs and enlists the co-operation of its audience; focalisation is the submission of (potentially limitless) narrative information to a perspective filter.”

наизменичне улоге тачке гледишта и фокуса. Поред тога, на важност перспективе за генерисање хуморних ефеката већ смо указали у поглављу *Когнитивне теорије хумора друге генерације*. Тако Г. Броне (2008) упућује на улогу вишеструких перспектива код стратификације хуморног дискурса који означава као погрешно разумевање и хиперразумевање, и доводи ту улогу у везу са општијим механизмом замене фигуре и позадине. И Г. Ричи (2006) подвлачи важност укључивања овог проблема у анализу, расправљајући о онтолошким слојевима и са њима повезаним тачкама гледишта, који управљају инференцијама колокутора и, у коначном, одређују да ли ће до хуморног ефекта уопште доћи. Радови обојице аутора за наше истраживање су корисни јер своје тезе формулишу у оквиру теорије менталних простора, али, са друге стране, обојица се усредсређују искључиво на вицеве, и искључиво на релацију реципијент (тачке гледишта) – јунак (тачка гледишта). Осим тога, обојица аутора примећују да се тачка гледишта односи на скуп знања, претпоставки и вредности које једна инстанца у дискурсној комуникацији поседује. Овакво схватање је у сагласности са наратолошким схватањима проблема перспективе, на пример инсистирањем на реторичкој димензији наратива код В. Буга (Booth 1961 [1976]) или непостојању идеолошки чисте наративне позиције, као код С. Лансер (Lanser 1981), М. Флудерник (1996) и М. Бал (1997 [2000]), и, пре тога, код М. Бахтина (полифоничност имплицира вишеструке идеолошке позиције). У *Ратлицивој онлајн наратолошкој енциклопедији (The living handbook of narratology, 2009–2014)* наративна перспектива је дефинисана као „начин на који су репрезентације у причи одређене позицијом, личношћу и вредностима приповедача, јунака и, могуће, других, више хипотетичких ентитета у свету приче” (Niederhoff 2013).<sup>766</sup> Као таква, наративна перспектива укључује или се уско надовезује и на проблем наративних и читалачких стратегија. Ж. Женет (1972) као кључну уводи бинарну дистинкцију између инстанци које говоре и оних које „виде”, и отвара нове правце истраживања преко термина „фокализација”, док већ поменути Франц Штанцл (Stanzel 1984) расправља о различитим видовима произвођења наративних ситуација преко категорија лица, перспективе и начина. Усмереност наратива на произвођење хуморних ефеката имплицира извесну једнообразност у погледу расподеле перспектива у таквом дискурсу, и, следствено томе, делимично устаљене позиције које заузимају у њега уписане наративне инстанце.

---

<sup>766</sup> „Perspective in narrative may be defined as the way the representation of the story is influenced by the position, personality and values of the narrator, the characters and, possibly, other, more hypothetical entities in the storyworld.”

Иако нешто традиционалнији приступи перспективи, попут оног Женетовог, могу представљати солидно теоријско залеђе при истраживању датог проблема, покушаћемо да одржимо когнитивистичку тенденцију у нашем приступу перспективи у дужим хуморним књижевним наративима, због чега ћемо, преглед наратолошких проучавања перспективе завршити разматрањем перспективе код М. Јана (1996, 1999), Д. Хермана (2004) и А. Палмера (2004). Осим тога, контекстуална условљеност хумора мотивише и наше повремене екскурсе у поље контекстуалних наратологија, што ће посебно доћи до изражаја у апликативном делу овога истраживања. Након рудиментарног прегледа истраживања перспективе и наративних инстанци попут имплицитног аутора, наратера или наративне публике, тежиште сваког од одељка ћемо ставити на хуморне наративе.

### 7.5.1. ИМПЛИЦИТНИ АУТОР

У домену наратолошких проучавања, а посебно реторичке наратологије, од суштинског је значаја разликовање реалног аутора од имплицитног (подразумеваног) аутора као фигуре која контролише наративни комуникативни чин с обзиром на читаочеву претпоставку ауторских интенција.<sup>767</sup> Наратив евоцира слику аутора, што значи да је она уписана, али не и представљена у тексту; ова слика је „конституисана стилским, идеолошким и естетским својствима за која се у тексту могу наћи индексни знаци” (Schmid 2014) [„constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text”]. Неопходно је, међутим, нагласити и то да су у оквиру структуралистичких и когнитивистичких оријентација постојале иницијативе да се овај концепт одбаци, између осталог и са аргументом да се исти односи на нулту читалачку позицију, будући да сваки текст призива неку врсту имплицитног аутора.<sup>768</sup> В. Шмид (2014) прегледно сумира ову расправу, издвајајући пет кључних аргумената против усвајања концепта.

1. Како истиче А. Нуниг (Nünning 1989: 33, 1993: 9), имплицитни аутор није прагматички учесник света приче, попут приповедача, већ семантички ентитет. То га

---

<sup>767</sup> Иако ћемо у овом одељку углавном говорити о имплицитним ауторима приповедних текстова, теоријски је валидна претпоставка да сваки тип наратива производи имплицитног аутора – укључујући ту и драме, филмове и видео-игрице.

<sup>768</sup> Ансгар Ф. Нуниг (Nünning 2005: 90–91), на пример, радије говори о „ауторском посредовању/делатности” (неодговарајући превод енглеске синтагме *authorial agency*), тексту и читалачком одговору.

чини тешко „ухватљивим” феноменом: који сигнали у наративу заправо упућују на имплицитног аутора? (в. пети аргумент на овој листи).

2. Имплицитни аутор је конструкт читаоца и као такав не би требало да буде персонофикован (Rimmon-Kenan [1983] 2002: 87; Toolan [1988] 2001: 64, Nünning 1989: 31–32).

3. Имплицитни аутор не учествује у комуникацији, као што тврди С. Четмен (Chatman (1978: 151) (Rimmon-Kenan ([1983] 2002: 89).

4. Будући да није уписан у наративну структуру, имплицитни аутор припада поезици интерпретације, а не поезици наратије (Diengott 1993: 189).

5. Не постоји процедура за идентификовање имплицитног аутора било ког текста (Kindt & Müller 2006b: 167–68). (према Schmid 2014)<sup>769</sup>

Датој листи придружујемо и контрааргумент дефинисан код М. Рајан (2011: 34–35): имплицитном аутору се додељују различите функције које се међусобно не подразумевају. Ауторка је издвојила три такве функције, напомињујући да поједини теоретичари прихватају или све три опције, или само прву, или комбинацију друге и треће (њено истраживање показује да комбинација прве и друге, или прве и треће функције нису присутне у литератури): „1) Имплицирани аутор је неопходан параметар у комуникативном моделу књижевне наративне фикције. 2) Имплицирани аутор је дизајнерски принцип, одговоран за наративне технике и заплет текста. 3) Имплицитни аутор је извор норми и вредности које текст саопштава.”<sup>770</sup>

Мишљења да се термин у потпуности треба одбацити је и Д. Херман (2017: 57–63). Истичући то да читање увек претпоставља имплицитног аутора, те да је концепт зависан од појединачног читалачког приступа наративу, овај аутор наглашава да 1. концепт имплицитног аутора заправо уважава антиинтенционалистичку позицију, и тиме изневерава првобитну намеру да исту подрије у корену; 2. поступак „заблуде интенционалности” (заблуде приписивања интенције ауторској фигури) при читању, будући стандардан, може бити посматран као *фаза у процесу закључивања*. Херман (2017: 58) наглашава, позивајући се на истраживања у оквиру других области

---

<sup>769</sup> Ови аргументи се такође односе и на *имплицитног читаоца*. Кључни разлог због којег овде не узимамо у разматрање појам имплицитног читаоца је тај што га изједначавамо са имплицитним аутором, тј. интенцијама које има у комуникативном чину и скуп знања и претпоставки на основу је та комуникација могућа. Нејасно је како реконструисана слика аутора или функција коју тексту приписујемо може имати претпостављеног адресата. Читалац не може преузети улогу имплицитног читаоца јер се имплицитни читалац по дефиницији хипостазира на основу целине текста.

<sup>770</sup> „1. The implied author is a necessary parameter in the communicative model of literary narrative fiction. 2. The implied author is a design principle, responsible for the narrative techniques and the plot of the text. 3. The implied author is the source of the norms and values communicated by the text.”

(филозофија ума, компаративна етнологија, лингвистичка проучавања процеса усвајања језика), да је „приписивање разлога за деловање, који имају облик кластера пропозиционих и мотивационих ставова, као што су веровања и намере, кључна карактеристика људског расуђивања о акцијама, укључујући комуникативне радње попут приповедања”<sup>771772</sup>

Иако су, како сматра Шмид (2014), горе дате замерке сасвим легитимне, оне нису довољне да би се термин одбацио, посебно зато што исти критичари нуде алтернативне замене за исти феномен. Уместо термина „имплицитни аутор” предлаже се: „тоталитет свих формалних и структуралних односа у тексту” (Nünning 1989: 36); „импликација текста”, „текстуална инстанца”, „дизајн текста”, „намера текста” (Chatman 1990: 74–89); „аутор”/„намера текста” (Kindt & Müller 1999: 285–86). Ови предлози можда могу помоћи у прецизирању концепта, али свакако треба имати у виду и чињеницу да се термин усталио у нараторолошком дискурсу. Осим тога, поменуте алтернативе сведоче о бојазни да употреба појма подразумеваног аутора или уводи, „на мала врата”, биографски оријентисану критику у анализу, или стварном аутору опрашта „грех” субјективности. Нама се чини да је когнитивистички став према датом концепту остао „заглављен” између сцијентистичко-структуралистичке тенденције да

---

<sup>771</sup> „The claims can be countered by showing how they are at odds with relevant research in fields including philosophy of mind, comparative ethnology, and the study of language acquisition, among others; this research indicates that ascribing reasons for acting, which take the shape of clusters of propositional and motivational attitudes such as belief and intention, is a core feature of human reasoning about actions, including communicative actions like storytelling.”

<sup>772</sup> У вези са првим аргументом, аутор истиче да концепт имплицитног аутора изневерава своју првобитну хеуристичку сврху јер постаје одређен ентитет са оперативном моћи, односно основа за интерпретацију текста. Баш као што би читаочево преузимање улоге имплицитног читаоца подразумевало, каже Херман, постојање фигуре имплицитног читаоца који је имун на погрешне читаочеве закључке, тако и имплицитни аутор у основи јесте критеријум за дозвољена и адекватна тумачења. На овом месту треба, ипак, приметити да овакав став претпоставља стабилну верзију подразумеваног аутора (без лутајуће перспективе) и немогућност његовог умножавања, те да у савременим тумачењима имплицитни аутор није нужно и онај који овештава адекватна тумачења. Херман даље истиче да би *отворен интенционалистички приступ* наративу могао избећи потребу за *конкретизовањем* хипостазираних интенција (за приповедање) које успостављамо при читању, истовремено подразумевајући да нити једна од њих нема статус исправне интерпретације. Процес грађења света приче, будући динамички, свакако захтева читаочеве напоре да усагласи текстуалне и контекстуалне информације, притом подразумевајући да је наратив смислен. Речју, уколико претпостављамо интенције за акције које се приписују јунацима као учесницима у свету приче, онда ћемо интенције приписивати и самом чину креирања наратива. Сходно томе, Херман (2017) предлаже *SAPA* модел (*SAPA* је акроним за контекст, акцију, особу, аскрипцију [*context, action, person, ascription*]), као „ригорозно интенционалистички, али минималистички експланаторни модел” наративне комуникације. Модел адресира: интерпретативни контекст, чин креирања приче (какав се препознаје) у датом интерпретативном контексту, индивидуе које врше перформативне чинове приповедања и интерпретације, и аскрипције комуникативних и других намера онима који перформативни чин приповедања врше (с обзиром на контексте у којима те индивидуе врше дати чин, те структуру резултујућег наратива). *SAPA*, дакле, представља драстичну (и значајно више когнитивистичку) ревизију модела света приче коју је аутор предложио у монографској студији *Story logic*.

се детектују стварне текстуалне и менталне структуре и „контекстуалног” заокрета који понекад можда и пренаглашава улогу појединачног читаоца. Сличног је става Н. Бјелановић (2022: 55), која сматра да „барем дјелимично теоријски конфликти у вези са концептима имплицитног аутора и имплицитног читаоца почивају на неријешеним ингеренцијама емоционалности једног књижевног текста, будући да је имплицирани аутор или читалац ипак – особа, ма колико апстрактна, а лик, фокализатор, приповједач, инстанца – функција, што је забран који припада когнитивном”. Критика да имплицитни аутор није део наративне структуре већ *искључиво* учинак читаочеве активности (Rimmon-Kenan 1983, Chatman 1990) може се, међутим, повољно разрешити у корист задржавања термина у случају да се препозна да подразумевани аутор „има објективну и субјективну страну: заснован је на индексима текста, али те индексе сваки читалац понаособ доживљава и оцењује различито” (Schmid 2014).<sup>773</sup> У том смислу имплицитни аутор је дефинисан кроз рекурзивност процесуирања приче, и повезан са наративним стратегијама схваћених као „употреба одређених наративних техника и пракси за постизање одређених циљева” (Тјура 2014) [„a use of certain narrative techniques and practices to achieve a certain goal”]<sup>774</sup>, као и са читалачким стратегијама као активностима читаочевих уписивања значења у свет приче. Објективни аспект подразумеваног аутора одговарао би, дакле, Бутовој концепцији имплицитног аутора као фигуре коју реални аутор пројектује у наратив, док би се његов субјективни аспект тицао, бар делимично, онога што С. Четмен назива „инферираним аутором” као креацијом читаоца (в. више у Nünning 2005). Наравно, овакво одређење је само апроксимативно; поента, међутим, није у „математичкој” прецизности и раздвајању објективног и субјективног аспекта, већ у препознавању и уважавању нормалног антропоморфичког ефекта који производи сваки наш сусрет са наративом, као и чињенице да прича *јесте* резултат активности стварног аутора и чинилаца историјске ситуације у којој он живи и ствара. В. Шмид (2014) имплицитног аутора одређује као „један од корелата индексних знакова у тексту који прималац, у зависности од своје

---

<sup>773</sup> „thus, the implied author has an objective and a subjective side: it is grounded in the indexes of the text, but these indexes are perceived and evaluated differently by each individual reader.”

<sup>774</sup> Наративна стратегија јесте „конфигурација три аспекта једног исказа који утичу један на други: 1) наративног модалитета (реторичка компетенција субјекта говора); 2) наративне слике света (сфера предмета који су од наративног интереса); 3) наративне интриге (аспект заплета који повезује причу са очекивањима примаоца).” (Тјура 2014) [„Thus understood, narrative strategy is a configuration of three aspects of a single utterance that influence each another: 1) narrative modality (the speech subject’s rhetorical competence); 2) narrative world picture (the sphere of objects that are of narrative interest); 3) narrative intrigue (the aspect of plot that correlates the story with the recipient’s expectations). These three aspects correlate with the three aspects of any utterance as a communicative event.”].



концепције намере дела, може протумачити као да се односи на аутора тог текста. Ови знаци означавају специфичан поглед на свет и естетски став” и наглашава да је подразумевани аутор увек *реконструисан* јер није ентитет у тексту: „Наведени аутор нема свој глас, нема текст. Његова реч је цео текст са свим нивоима. Његову позицију дефинишу и идеолошке и естетске норме”.<sup>775</sup> Ц. Фелан (2005: 45, нав. према Nünning 2005: 99) наглашава континуитет између две врсте аутора дефинишући појам имплицитног аутора као (ре)конструкцију стварног аутора и његову, у тексту сачувану, делимичну репрезентацију, „поједностављен[у] верзиј[у] правог аутора, стварни или наводни подскуп стварних ауторових капацитета, особина, ставова, веровања, вредности и других својстава која играју активну улогу у изградњи конкретног текста”.<sup>776</sup> Према датом тумачењу, примећује Нунинг (2005: 99), „подразумевани аутор није производ или структура текста, већ агенс одговоран за стварање текста” [„the implied author is not a product or structure of the text but rather the agent responsible for bringing the text into existence”]. У том смислу могуће је успоставити паралелу између имплицитног аутора и наративне публике, будући да Фелан (1996: 135–153) тврди да ни наративна публика није арбитрарна позиција за читаоца. Паралела је још већа између имплицитног аутора и његове (ауторске) публике, с обзиром на то да у оба случаја говоримо о вредностима и функцијама које читалац реконструише и уписује у свет приче, претпостављајући интенције које иза приче стоје.<sup>777</sup> Нормализација антропоморфистичке перспективе у наратологији, посебно у оквиру проучавања друге генерације наратолога, који су још радикалнији у праћењу и имплементацији научних достигнућа у области когнитивних наука (Milosavljević Milić 2016: 16), делимично нас враћа дефиницијама имплицитног аутора код Вејна Бута:

Док пише, [*прави аутор*] не ствара једноставно идеалног, безличног „човека уопште”, већ подразумевану верзију „себе” која се разликује од подразумеваног аутора којег срећемо у делима других. [...] слика о његовом присуству, коју читалац има, један од најважнијих ефеката аутора. Колико год безличан покушавао да буде, његов читалац ће

<sup>775</sup> „The implied author can be defined as one of the correlates of the indexical signs in a text that a recipient, depending on his or her conception of the work’s intention, may interpret as referring to the author of that text. These signs mark out a specific world-view and aesthetic standpoint. [...] The implied author has no voice of its own, no text. Its word is the entire text with all its levels. Its position is defined by both ideological and aesthetic norms.”

<sup>776</sup> “[A] streamlined version of the real author, an actual or purported subset of the real author’s capacities, traits, attitudes, beliefs, values, and other properties that play an active role in the construction of the particular text.”

<sup>777</sup> У том смислу појам модалног аутора (енгл. „model author”) У. Ека (Eco 1979), као интерпретативне хипотезе реалног читаоца, могао би послужити као адекватна алтернатива.

неизбежно конструисати слику о [„аутору”] који пише на овај начин. (Booth 1983: 70–71).<sup>778</sup>

Дата дефиниција несумњиво почива на просветитељском оптимизму у погледу улоге писца и књижевности, али ревидирана верзија појма (Booth 2005) открива знатно чвршћу везу између теорије имплицитног аутора и теорија наративног идентитета, тј. когнитивних димензија наративности.<sup>779</sup> С обзиром на немогућност да у једној ситуацији буде присутан *целином свог идентитета*<sup>780</sup>, појединац преузима „маске” или креира моделе сопства с обзиром на ситуацију у којој се налази: „У сваком углу нашег живота, кад год говоримо или пишемо, ми имплицирамо верзију нашег карактера за коју знамо да је сасвим другачија од многих других сопстава која су изложена у нашем свету од крви и меса.” (Booth 2005: 77).<sup>781782</sup> Бар у одређеном степену идентитет који појединац преузима представља његово „боље ЈА”, при чему је норма „бољег” друштвено условљена. Будући да је, како каже Ц. Калер, *l’écriture* облик институционалне активности, вероватније је да ће се стварни аутор трудити да своје дело пише као боља, супериорнија верзија себе; на овом месту Бут се враћа етичкој димензији наратива, понављајући неколико деценија раније постављену тезу да наратив, као реторичка структура, комуницира одређене етичке вредности. Наравно, не говоримо о универзалним и објективним нормама; у супротном бисмо имплицитног аутора Плаутових комедија прогласити неморалним, а Плаутове комедије естетским невредама, због начина на који су робови третирани у њима. Рекурзивна природа реконструкције подразумеваног аутора („worlding the story”) „спасава” нас од таквих закључака.

---

<sup>778</sup> “As he writes, [the real author] creates not simply an ideal, impersonal ‘man in general’, but an implied version of ‘himself’ that is different from the implied authors we meet in other men’s works. [...] the picture the reader gets of his presence is one of the author’s most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the [author] who writes in this manner.”

<sup>779</sup> Уп. „Обицај” да о Trifou или Ofilu говоримо на исти начин као о Džojсу или Dikensу, док покушавамо да дођемо до celovitог тумачења, јасно указује на значај аутора. Да ли је у питању друштвени образац или је ипак рећ о генетском наслеђу, не можемо да тврдимо са сигурношћу.” (Abot 2009: 145).

<sup>780</sup> Изгледа да В. Бут овде занемарује постмодернистичку дестабилизацију категорије идентитета.

<sup>781</sup> „In every corner of our lives, whenever we speak or write, we imply a version of our character that we know is quite different from many other selves that are exhibited in our flesh-and-blood world.”

<sup>782</sup> Уп. „Морамо рећи различите верзије, јер без обзира колико се аутор трудио да буде искрен, његова различита дела ће имплицирати различите верзије, различите идеалне комбинације норми. Као што нечија лична писма подразумевају различите верзије самог себе, у зависности од различитих односа са сваким дописником и сврхе сваког писма, тако се и писац поставља другачије у зависности од потреба појединих дела.” (Booth 1983: 71). [„We must say various versions, for regardless of how sincere an author may try to be, his different works will imply different versions, different ideal combinations of norms. Just as one’s personal letters imply different versions of oneself, depending on the differing relationships with each correspondent and the purpose of each letter, so the writer sets himself out with a different air depending on the needs of particular works.”].

Закључићемо овај сегмент расправом о могућим употребама концепта, одговарањем (не и одговором) на питање које дефинише Шмид (2014): *зашто би семантички ентитет који није ни прагматички учесник у комуникацији ни специфична компонента наративног дела уопште требало да интересује наратологију?* Односно, зашто дати концепт може, да се позовемо на Женетов аргумент (1988: 138, према Руан 2011: 41), издржати тест „окамог бријача”? Према В. Буту (2005: 78), који је термин увео 1961. године, акт писања увек подразумева комуникацију са читаоцем и рачуна с читаочевом критичком партиципацијом; „књижевна маска” коју аутор преузима обично је другачија верзија његовог идентита „од крви и меса” (Бут овде импликује вредносне критеријуме, тврдећи да је та маска и *супериорнија*). Додајемо, интенције које подразумеваном аутору учитавамо бар понекад подразумевају и наше „супериорније” идентитете. Када читамо *Срце таме* Џозефа Конрада, наше читање не нормализује колонијалистичке идеје уписане у текст – те идеје препознајемо као иронизоване, јер их субсумирамо под систем значења који је ближи нашем сопственом (антиколонијалистичком, антирасистичком, антифашистичком) систему вредности. Обиље, понекад неразумљивих, информација из области астрофизике и квантне физике у научно-популарној књизи *Космос* Карла Сејгана (књизи коју ишчитавамо као наративну) не препознајемо као ауторову интенцију да се покаже интелектуално супериорним, већ на фону хуманистичке и космополитске идеје да сваки човек „говори у име Земље” и да у складу са тим треба и да дела. Циклус *У потрази за изгубљеним временом* Марсела Пруста за нас не представља само узнемирујућу експресију буржујског погледа на свет *par excellence*, већ и знак да човек може бити асертиван, осетљив и софистициран уколико не постоје спољашњи друштвено-економски услови који ће тај потенцијал потиснути. Смернице у Прустовим наративима не диригују нам да реконструишемо имплицитног аутора који ће нам бити одбојан, већ да пронађемо заједничко комуникативно тло, *заједнички контекст преко којег ће наративна информација бити препозната као релевантна*: имплицитни аутор је, дакле, услов читљивости приче. Емотивни и етички доживљај тако у великој мери зависи од дистанце коју према причи заузмемо реконструишући њеног имплицитног аутора. Имплицитни аутор, дакле, јесте семантичко-прагматички фактор коју уређује наративну комуникацију.

Како бисмо имплицитном аутору једног текста приписали *позитивне атрибуте*, мора бити испуњен један од трију услова: 1. степен преклапања приповедачевих исказа, и, уопште, целине текста, са нашом пројекцијом имплицитног аутора је висок јер се

препознаје усклађеност између текста и наших вредносних норми; 2. у случају непреклапања између наших личних вредности и текста, у тексту уочавамо трагове ироније; 3. непреклапање између наших личних вредности и текста прати препознавање хуморног карактера текста.<sup>783</sup> Пример првог типа читања може бити, наравно, у врло генерализованом облику, *рецепција* романâ Достојевског, другог типа рецепција постмодернистичких романа (на пример, *Лолита* Владимира Набокова), а трећег Плаутове комедије. У последњем случају, жанровски оквир хуморног наратива потискује у позадину наша читања данас неприхватљивих друштвених и моралних вредности (нпр. репрезентације робова) и осигурава *неутрални* терен за генерисање смехотворних ефеката. У апликативном делу истраживања посебно ћемо обрадити случајеве неуспешног хумора услед иронијске и етичке дистанце која се текстом успоставља између приповедача и имплицитног аутора (и његове публике). На пример, главни јунак романа *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића креира неку врсту монолошког дискурса у којем су његови наратори, претпостављена и идеална публика изједначени, због тога што *гротескна аутистичност* јунака (његово изједначавање вредности и капитала) не препознаје *другог* као релевантну категорију. Без увођења инстанци ауторске публике и подразумеваног аутора не би постојао иронијски отклон према приповедачевим исказима и случајеви неуспелог хумора у причи би се разумели или као смешни или као цинични искази без естетског оправдања. То нас води другом типу имплицитног аутора – негативној слици аутора у вези са текстовима који код читаоца не производе никакву естетску и етичку вредност. Читање аутобиографске књиге *Mein kampf* Адолфа Хитлера може бити информативна активност, али код читаоца без озбиљних патологија она неће производити естетски ужитак.

У вези са релацијом између имплицитног аутора и иронијске дистанце (и, додајемо, могућношћу умножавања имплицитних аутора), треба поменути С. Четмена (1990: 76, нав. према Schmid 2014), који сматра да управо преко концепта подразумеваног аутора можемо објаснити чињеницу књижевне комуникације да читалац нема директни приступ тексту. Шмид (2014) додатно подвлачи дату идеју:

Концепт имплицитног аутора је посебно користан у текстуалној интерпретацији јер нам помаже да опишемо слојевит процес којим се генерише значење. Постојање

---

<sup>783</sup> Одвајање последње две групе фактора је условно јер су иронија и хумор феномени који се често јављају заједно; пратећи мисао Н. Фраја и П. О'Нила, можемо констатовати да хуморни текстови нагињу полу ироније онда када се замагљује морална окосница приче, због чега се чини да кршење норме нема своје уравнотежење.

имплицитног аутора, не дела представљеног света, али ипак дела, баца сенку на наратора, који се често појављује као господар ситуације и за којег се чини да има контролу над семантичким поретком дела. Присуство имплицитног аутора наглашава чињеницу да су заступљени наратори, њихови текстови и значења њима изражена су сва *представљена*. Тек на нивоу подразумеваног аутора ова значења добијају своју крајњу семантичку намеру. Присуство подразумеваног аутора у делу, изнад нивоа ликова и приповедача и са њима повезаних нивоа значења, успоставља нови семантички ниво који се надвија над целим делом: ауторски ниво. (*курзив О. М.*).<sup>784</sup>

Без имплицитног аутора као посредничког слоја упитно је да ли би иронијски ефекти везани за екстрадијегетичког приповедача уопште били могући.<sup>785</sup> Апологете концепта инсистирају и на обавезности његове употребе при дефинисању (не)поузданог приповедача и његовог учешћа у креирању истине у фикцији. У том погледу ови истраживачи следе предлог В. Бута ([1961] 1983: 158–159): „Ја сам приповедача назвао поузданим када говори или делује у складу са нормама дела (што ће рећи подразумеваним ауторовим нормама), непоузданим када то не чини” [„I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author’s norms), unreliable when he does not”]. С обзиром на вишедимензионалност проблема приповедачеве веродостојности, удаљавање од дефиниције имплицитног аутора код раног Бута, односно, узимање у обзир и објективног и субјективног аспекта имплицитног аутора чини се упутним. На овај начин могу се узети у обзир и типологије непоузданости приповедача заснованих на процени приповедачевих перформанси (Phelan & Martin 1999) и приступи који подвлаче когнитивне и контекстуалне факторе који ту процену дефинишу, односно прагматичке аспекте непоузданости приповедања.

А. Нунинг (2005) се позива на Калеров појам књижевне компетенције, односно кодове који одређују читаочев сусрет са текстом (посебно прва два кода), предлагајући модел који ће објединити реторичке и когнитивистичке приступе логици приче. Са једне стране, Нунинг узима у обзир реторички приступ Џ. Фелана (Phelan & Martin 1999, Phelan 2005), односно приступе који истражују текстуалне знакове непоузданости

---

<sup>784</sup> „The concept of the implied author is particularly useful in textual interpretation because it helps us describe the layered process by which meaning is generated. The existence of the implied author, not part of the represented world but nonetheless part of the work, casts a shadow over the narrator, who often appears as master of the situation and seems to have control over the semantic order of the work. The presence of the implied author highlights the fact that narrators, their texts, and the meanings expressed in them are all represented. Only on the level of the implied author do these meanings acquire their ultimate semantic intention. The presence of the implied author in the work, above the characters and the narrator and their associated levels of meaning, establishes a new semantic level arching over the whole work: the authorial level.”

<sup>785</sup> Уп. „Слично, Бронзвер (1978: 3) примећује да „нам треба инстанца која позива екстрадијегетичког приповедача у постојање, који је одговоран за њега на исти начин као што је одговоран за дијегезу”. (Schmid 2014). [Similarly, Bronzwaer (1978: 3) notes that “we need an instance that calls the extradiegetic narrator into existence, which is responsible for him in the same way as he is responsible for the diegesis.”].

приповедача: „Како имплицитни аутор (како га је редефинисао Фелан) успева да приповедачев дискурс и текст опреми наговештајима који омогућавају критичару да препозна непоузданог приповедача када га он или она види?“ (Nünning 2005: 100–101). С обзиром на три главне функције које приповедач обавља – извештавање, доношење судова и тумачење догађаја, чињеница и јунака у причи – и три осе комуникације (оса догађаја и чињеница, оса знања и перцепције, оса етике и евалуације), Фелан и Мартин (Phelan & Martin 1999) разликују шест типова непоузданости: извештавање испод нивоа доступних информација (намерно ускраћивање информација, недовољно извештавање – енгл. *underreporting*) и погрешно извештавање (енгл. *misreporting*), потцењивање (енгл. *underregarding*) и погрешно процењивање (енгл. *misregarding*, *misevaluating*), тумачење испод нивоа доступних информација (енгл. *underreading*) и погрешна тумачења (енгл. *misreading*).<sup>786</sup>

Фелан (2005) посебно подвлачи да један тип непоузданог приповедања може бити комплементаран са другим (на пример, погрешно извештавање може бити резултат недовољног знања наратора или погрешних вредности, па се стога може слагати са погрешним тумачењем или погрешним вредновањем), те да приповедач може бити и поуздан и непоуздан дуж различитих оса (на пример, приповедач тачно извештава о догађајима, али их погрешно тумачи или процењује) (према: Shen 2013). Нунинг (2005: 97) додаје да постоји низ текстуалних знакова непоузданости који се могу „ухватити“ и дефинисати: текстуалне недоследности попут некомплементарности између паратекста и приповедачевог дискурса или приче и дискурса, и различитих контрадикција унутар приповедачевог дискурса (услед неслагања између његових исказа и поступака или услед разлика у приказу вишеструко фокализованог предмета). С тим у вези треба напоменути и то да се непоузданост може повезати и са појмом *преиначења* или *алитерације* код Ж. Женета, тј. са случајевима у којима се „фокализација изненада промени у неком кохерентном контексту и произведе ефекат намерног или ненамерног огрешења о употребљену категорију начина“ (Јовановић 2014: 35). Ово су примери *паралипсе* и *паралепсе*, тј. „задржавањ[а] информације која би у датом типу логично требало да буде пружена“ (код свих врста приповедања) и „пружањ[а] информације која превазилази логику датог типа“ (само код фокализованог приповедања) (Јовановић 2014: 35).

---

<sup>786</sup> У складу са тим, Фелан (2005) издваја две категорије непоузданости: 1. погрешно извештавање, процењивање, тумачење; 2. извештавање, процењивање и тумачење испод нивоа доступних информација.

Са друге стране, когнитивистички приступи оријентишу се на субјективне факторе који одређују наше ставове о (не)поузданој нарацији. Нуниг (2005: 95) разматра потенцијалну улогу теорије оквира при процени веродостојности приповедања, долазећи до закључка да оквир непоузданог приповедања може бити стратегија читања, тј. начин на који се разрешавају недоследности и двосмислености у тексту (путем пројектовања непоузданог наратора као интегративног херменеутичког средства).

Другим речима: да ли се наратор сматра непоузданим не зависи само од удаљености између норми и вредности наратора и оних у тексту као целини (или имплицитног аутора), већ и од удаљености која раздваја приповедачево виђење света од читаочевог или критичаревог модела света и стандарда нормалности, који су и сами, наравно, подложни променама.<sup>787</sup>

Потпунији и систематичнији модел непоузданог приповедача требало би да опише и текстуалне маркере непоузданости, и читаочево претходне концепте о свету и стандардима нормалности; такав модел био би „интерактивни модел процеса читања и прагматички или когнитивни оквир оријентисан на читаоца” [„we need an interactive model of the reading process and a reader-oriented pragmatic or cognitive framework”] (Nünning 2005: 105, 98).<sup>788</sup>

Нас у овом тренутку нарочито интересују обележја имплицитног аутора у хуморним књижевним наративима. Проблем, по нашим сазнањима, није посебно истраживан; ми ћемо овде дати само рудиментарне назнаке могућих праваца истраживања.

С обзиром на то да се основни реторички троугао за наративну комуникацију одређује као релација *имплицитни аутор – наративни текст – адресат*, поменути тип имплицитног аутора треба дефинисати с обзиром на *non-bona-fide* комуникативни оквир. Речју, имплицитног аутора хуморног књижевног наратива препознајемо на основу жанровских сигнала који упућују на хуморне интенције текста, и приписујемо му атрибуте који традиционално одговарају комичким маскама (на пример, атрибуте маске луде или обешењака) или перформативне улоге које би одговарале критичару и

---

<sup>787</sup> „In other words: whether a narrator is regarded as unreliable not only depends on the distance between the norms and values of the narrator and those of the text as a whole (or of the implied author) but also on the distance that separates the narrator’s view of the world from the reader’s or critic’s world-model and standards of normalcy, which are themselves, of course, subject to change.”

<sup>788</sup> Такав модел би могао да одговори и на следећа питања: „Када су суочени са истим текстуалним карактеристикама, до којих различитих тумачења би читаоци могли доћи? Који различити концептуални оквири или културни контексти леже у основи различитих читања?” (Shen 2013). [„When faced with the same textual features, what different interpretations might readers come up with? What different conceptual frameworks or cultural contexts underlie the divergent readings?”].

сатиричару. Границе између хуморних и иронијских интенција овде могу бити замагљене, па је препоручљиво дати проблем разматрати у скаларном коду. Дата се скала може градирати према пропозицијама које је предложио Н. Фрај, где би се прототипични случајеви хуморног наратива (и са том врстом наратива повезан тип имплицитног аутора) позиционирали између модуса ироније и сатире, са једне стране, и романсе, са друге. Градирање на овој скали је, дакле, одређено деонтичким и епистемичким модалитетима света приче, и различитим односима између њих.

На најнижој тачки скале, у ироничком модусу, морална поука је неексплицирана (на нивоу приче; на нивоу дискурса постоје дискретне назнаке ироније), присутно је непреклапање између текста и читаочевих деонтичких вредности, као и дискрепанција између ставова приповедача (ако га има; приповедач се препознаје као непоуздан) и реконструкције имплицитног аутора, а текст је периферно хуморан. Управо читаочево поистовећивање са реконструисаном сликом имплицитног аутора осигурава тумачење у датом коду. У ироничком модусу дати моменти могу бити остварени у већој или мањој мери, па ће се ближе средини скале наћи они текстови у којима је степен преклапања између приповедача и имплицитног аутора већи јер је кршење моралних норми препознато пре као апсурдно него као угрожавајуће. У питању су различити сатирички и црнотуморни текстови чије читање прати јасно препознавање неподударности између екстретекстуалних и интратекстуалних оквира због денотичких кршења на којима текст инсистира, доживљај нарушавања бенижности приказане приче (и нарушавања *non-bona-fide* уговора комуникације, приближавање *bona-fide* модусу), те пратеће читаочево фрустрације текстом и шири дијапазон његових афективних одговора. У оквиру овог истраживања, текстови прочитани у датом коду јесу: драме *Београд некад и сад* Јована Стерије Поповића и Бранислава Нушића, сатиричне приповетке Радоја Домановића, и романи *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића и *Ишчекујући варваре* Цона Куција. Датом полу скале делимично припада и Сервантесов *Велеумни племић*, посебно *Други део велеумног племића*, као и поједине донкихотске пародије.

На супротној страни скале, у романтичном модусу, непоклапање између фигуре приповедача и имплицитног аутора условљено је снажном, утопистичком моралном поуком са којом читалац може да се или претерано идентификује (симпатетичка идентификација) или успостави адмиративну дистанцу; оба случаја укидају *non-bona-fide* оквир или се исти јавља само гранично. Удео субјективног читаочевог учешћа у реконструисаној слици имплицитног аутора вероватно је мањи него у случају



иронијског модуса, будући да текстови у романтичком коду ограничавају флексибилност примене екстратекстуалних оквира. На овом полу скале, супротно ироничком модусу, може се говорити о веродостојном приповедачу (у случају приповедних текстова). У овом коду се може ишчитати, на пример, Менандрова комедија *Намћор*, као и Теренцијеве комедије. Имплицитни аутор комедије модерног доба, у различитим периодима, доминантно се може уврстити у овај тип (нпр. имплицитни аутор комедија Бена Џонсона, класицистички хумористички текстови А. Поупа, комедије сентиментализма и сл.).

Централну позицију на скали заузимају текстови у хуморном модусу. У приповедним хуморним текстовима нарација се не може разумети као веродостојна, јер *non-bona-fide* оквир дозвољава погрешно извештавање, процењивање и тумачење. Читалац неће реконструисати имплицитног аутора романа *Гаргантуа и Пантагруел* Франсоа Раблеа – и, спрам тога, приповедача – као непоузданог. Како подразумевани аутор јесте сензибилитет који „објашњава” наратив, а његови ставови су у складу са свим елементима наративног дискурса (Абот 2009: 143), он заправо гарантује *non-bona-fide* уговор са читаоцем. У приповедним текстовима, имплицитни аутор може бити близак фигури хетеродијегетичког приповедача (и, понекад, хомодијегетичког, на пример у романима *Тристрам Шенди* и *Сентиментално путовање кроз Француску и Италију* Лоренса Стерна) или врло удаљен, у текстовима у којима је хомодијегетички приповедач дат кроз хумористичку визуру. У последњем случају можда можемо говорити и о приписивању комичке маске имплицитном аутору као виду читалачке стратегије ради успостављања кохеренције текста. Дата могућност подсећа на тезу Т. Вила (Veale 2004) да је хуморна инконгруенција епифеномен: ми задајемо комичку маску имплицитном аутору јер привилегујемо значења у којима се одређене норме стављају на пиједестал, а неке друге извргавају смеху као неподобне. С тим у вези упућујемо и на случајеве пародијских поигравања са жанровским матрицама, које могу произвести хуморни ефекат, а која могу сигнализирати и раздвајања на равни имплицитни аутор – приповедач. Ово је нарочито случај са постмодернистичким наративима, који, како истиче Линда Хачион (1996: 49), успоставља амбивалентан однос према конвенцији коју дестабилизује јер истовремено указује на сопствене парадоксе и провизорности. Док регресивни пародијски наратив са хетеродијегетичким приповедачем не производи (знатне) разлике између приповедача и слике имплицитног аутора, јер се интенција исмејавања имитираног текста очитава на нивоу приповедача, прогресивна пародија имитира (ниво приповедача), али са критичком дистанцом (ниво

имплицитног аутора). Експликацијом ове критичке дистанце на нивоу наратора пародија би прешла у категорију регресивне пародије услед стабилизације приповедачевог ауторитета. Постмодернистичка пародија најчешће избегава овакву опасност увођењем већег броја приповедача и читалачких позиција – тачније, посредством металепсе – и различитих облика *морфинга* (више о морфингу в. у одељку о фокализацији). Као пример лудичке фигуре имплицитног аутора у вези са прогресивном пародијом наводимо роман *Ако једне зимске ноћи неки путник* Итала Калвина, Калвинове приповетке у оквиру збирки *Космикомике нове и старе*, те аутобиографске романе исприповедане у 3. лицу Џона Куџија (*Дечаство, Младост, Летње доба*). У овим последњим присутна је не само пародија аутобиографије посредством раздвајања приповедача и књижевног јунака (доживљајног и доживљеног ЈА) (в. Марковић 2016), већ се додатни иронијски и хуморни ефекти производе уколико интерпретативни процес освести разлику између хетеродијегетичког аутобиографског приповедног субјекта и (аутобиографског) имплицитног аутора, чиме се аутобиографски текст најмање двоструко кодира као пародија.

У контексту датог проблема треба поменути и паратекстуалне елементе текста као сигнале упућене читаоцима у вези са тиме да при тумачењу треба активирати одређени интерпретативни оквир, односно прихватити специфичан принцип кооперације. При процесуирању ових делова текста евокација имплицитног аутора је нарочито изражена, будући да су исти истовремено у тексту и изван њега, и то на семиотички истакнутим местима. Са књижевноисторијске позиције је занимљива учесталост предговора и других паратекстуалних ауторових објашњења сопствених хумористичких намера при писању хуморног текста. Присутна је експликација књижевног жанра (*фарса, комедија, весела игра*), или позивање на ауторитативну фигуру у предговору или у виду мота, а о важности хумора. У таквим предговорима аутори најчешће заузимају два, и то опозитна, става: 1. њихов текст има за циљ да забави, а не да вређа; 2. хумор је пријемчив начин да се кажу истине о свету, дакле, поседује дубљи етички значај.<sup>789</sup> И тон таквих предговора је доминантно двојак: аутор

---

<sup>789</sup> Сервантес се у предговору за *Велеумног племића* двоструко оградајује, јер намераване намене своје књиге дефинише речима „izvesnog svog prijatelja”, „domišljatog i upućenog u stvari”: „Trudite se i da, dok čita vašu povest, melanholik bude nagnan na smeh, smešljivac da se još više smeje, bezazlen da se ne naljuti, mudar da se divi domišljatosti, ozbiljan da je ne prezire, niti da oprezan popusti da je pohvali. Ukratko, smerajte na to da srušite slabo zasnovano ustrojstvo onih viteških knjiga, koje toliki mrze, a još veći broj im se divi; jer ako u tome budete uspeli, uspeh vam neće biti mali.” (2005: 22–23).

или покушава да оправда свој чин писања хуморног текста<sup>790</sup>, или заузима оштар полемички став према публици и, често, конкретним критичарима.<sup>791</sup> Другим речима, видљива је тенденција аутора хуморних текстова да своје дело етички, а потом и политички и поетички, позиционирају у свом времену. Већа фреквенција паратекстуалних елемената преко којих аутори објашњавају и оправдавају свој хумористички приступ у односу на „озбиљна” књижевна дела упућује на (одувек) проблематичан друштвени статус хумора, те на маргинални статус хуморног у књижевном канону. О овом питању нећемо шире говорити, будући да је врло широког опсега, те предмет опсежних студија.<sup>792</sup> Када је реч о ефектима датих елемената на пријем текста, важно је нагласити да се слика подразумеваног аутора *природно* надовезује на глас из предговора, односно на идеолошке и естетичке ставове изражене у њему, задржавајући интерпретацију унутар граница хуморног тј. игривог.

У закључку овог одељка поновићемо став да је концепт имплицитног аутора неопходан за описивање рутинског поступка читања наративног текста, односно да се њиме може објаснити усмереност интерпретативног процеса ка успостављању кохеренције између текстуалних и контекстуалних оквира активираних читањем, *утемељивању* наратива у релевантан контекст ограничен и усмераван дуж активне онтолошке осе уземљења. Имплицитни аутор за хуморни књижевни наратив гарант је *non-bona-fide* савеза са читаоцем, односно, он посредује хуморну интенцију. Као хеуристичко средство, концепт имплицитног аутора прави нужну дистинкцију између намера уграђених у приповедачеву нарацију и потенцијалних процеса које та нарација садржи, тј. има високи потенцијал у анализи стратификације хуморног дискурса коју вршимо при читању. Другим речима, одбацавање самог концепта може утицати на комплексност интерпретативног приступа. Ипак, потенцијално је проблематичан начин на који се инстанца имплицитног аутора може укључити у модел појмовног сажимања, с обзиром на то да у питању није текстуална инстанца (у том случају, имплицитни аутор би у модел био укључен као појединачни ментални простор), нити једна

---

<sup>790</sup> На пример, кроз поетичке предговоре који треба да објасне жанр хумористичког романа, као што то чини Хенри Филдинг у свом роману *Џозеф Ендрус* (в. о томе у поглављу *Донкихотски модел пародије у светлу когнитивистике*).

<sup>791</sup> Изразит је пример Теренција, чији пролози „више не служе експозицији, нити су углавном посвећени настојању да се обезбеди благонаклоност публике (*captatio benevolentiae*), него представљају права књижевно-полемичка иступања. [...] Теренције се углавном обрачунава са извесним 'злонамерним старим песником', чије име ниједном не спомиње, али за којег нас Донат у кометару обавештава да је Лусције Ланувин [...]” (Јанковић 1978: XXXV–XXXVI).

<sup>792</sup> Упућујемо на један новији преглед: Carrel, Amy. (2008). „Historical views of humor”. *The Primer of Humor Research*. V. Raskin (ed.). Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

дискретна линија закључивања која прати разумевање наратива. Међутим, неопходно је препознати да напор који се улаже у декодирање наратива (тј. изграђивање света приче, односно мреже појмовног сажимања) почива на претпоставци о његовој намери да искомуницира одређене сврхе те да та се оне нормално реконструишу као *слика* аутора.<sup>793</sup> Како су и наративизација и хумор уско скопчани са перспективизацијом, имплицитног аутора можемо везати за поступке увођења (у мрежу појмовног сажимања) инконгруентне и нормализујуће перспективе у односу на приповедну перспективу са, најчешће, нормоломном функцијом.

## 7.5.2. НАРАТИВНА ПЕРСПЕКТИВА: ОД ЖЕНЕТА КА КОГНИТИВИСТИЧКИМ ПРИСТУПИМА

### 7.5.2.1. ФОКАЛИЗАЦИЈА: ЖЕРАРД ЖЕНЕТ

Уколико би се наратологија морала, полемише М. Јан (2007: 94), поделити на две велике области, онда би области проучавања приповедања и фокализације били погодни кандидати. Област проучавања наративне перспективе је, дакле, широк и обележен термилошким и концептуалним несугласицама. У иностраној наратолошкој литератури подједнако су у оптицају два термина која се односе на дати проблем, перспектива и тачка гледишта (в. Niederhoff 2013, Абот 2009: 125). Истим проблемом се бави и нашироко употребљаван – али и критикован – појам фокализације Ж. Женета (1972). У женетовском смислу фокализација представља „ограничење

---

<sup>793</sup> Појам имплицитног аутора најбоље маркира чињеницу да текст разумемо као *интенционални ентитет*, замишљајући надређену и унифицирајућу перспективу која регулише значења. Према теорији триангулације Едмонда Врајта (Wright 2005), когнитивни процеси се морају разумети као дискурсни, интерсубјективни феномени, што значи да су у питању интерпретације увек оријентисане око интенционалности: „Интенционалност ће се односити на чињеницу да особе имају ум и тела оријентисане на свет, односно на интеракцију са светом и другим особама у њему. Примери су феномени као што су ментални акти, акти перцепције, говорни акти, (сврхисходне) намере, циљеви, уверења, мотивације, емоције, интеракције између агенаса и тако даље. Разумети људску интенционалност значи имати капацитет да схватите стварност у смислу (конфигурација) агенаса, акција, ситуација, циљева, сукоба, сарадње, догађаја, случајности и тако даље.” [„Intentionality will refer to the fact that persons have minds and bodies oriented to the world, that is, interacting with the world and other persons in it. Examples are phenomena such as mental acts, acts of perception, speech acts, (purposeful) intentions, goals, beliefs, motivations, emotions, interactions between agents, and so forth. To understand human intentionality is to have the capacity to make sense of reality in terms of (configurations of) agents, actions, situations, goals, conflicts, collaborations, events, coincidences, and so forth.”] (Vandaele 2010: 722–723).<sup>793</sup> Наравно, овакво схватање није ново ни у науци о књижевности. На пример, схватање језика као полифонијског феномена који укључује акцију код М. Бахтина имплицира обавезност укључивања вишеструких интенција и при разумевању хуморног текста. Јасно је да хумор постоји само у пресеку таквих интенција; Е. Вајт (нав. према Vandaele 2010: 726) истиче да у хуморним наративима двосмислености „добивају своја специфична значења кроз различите промене у интенционалној перспективи”.

перспективе и оријентацију наративне информације у односу на неку (најчешће је то лик) перцепцију/опажање, машту, знање, или тачку гледишта (Herman – Jahn – Ryan 2008: 173)”, што значи да „теорија фокализације обухвата различите начине регулисања/уређивања, одабира и каналисања наративне информације” (Вуловић 2015: 533). Неологизам „фокализација” (фр. *focalisation*) Женет уводи полазећи од става да је појам тачке гледишта неадекватан јер обухвата два дискретна аспекта дискурса – дискурсну позицију *гласа* (оног ко говори) и *начин*, тј. наративну позицију оног *ко перципира* (рефлектор, фокални лик; према Мике Бал (1997), *фокализатора*). Фокализација се заправо најбоље може описати као *релација* између онога ко говори, ко гледа и онога што се гледа: „За разлику од таквих текстуалних елемената као што су лик, заплет или слике (менталне слике – прим. О. М.), тачка гледишта је у суштини однос, а не конкретан ентитет. Пошто тачка гледишта тежи да избегне стабилизацију у језику ‘ствари’, било је тешко схватити је и кодификовати.” (Lanser 1981: 13).<sup>794</sup> У том смислу би се појам фокализације могао дефинисати и као „сужавање поља или информативно грло”, „селекција наративне информације” (Вуловић 2015: 537).<sup>795</sup> С обзиром на сразмер количине информација између оног ко говори и оног ко перципира (најчешће: приповедача и јунака), Женет разликује и три типа фокализације: нулту, унутрашњу и спољашњу („слободну”, неограничену; фокализацију где је „глас” ограничен перспективом оног ко доживљава;<sup>796</sup> фокализацију где „глас” зна мање од оног ко доживљава).

Појам фокализације вишеструко је критикован и ревидиран, а посебну пажњу је добила полемика између Жерара Женета и Мике Бал, вођена осамдесетих година 20. века. У вези са истом треба истаћи опсервацију Јелене Вуловић (2015: 534–535), према којој Мике Бал показује суштинско неразумевање Женетовог схватања фокализације („Основна грешка коју Мике Бал прави упућујући примедбе теорији Жерара Женета је што његову типологију ставља на проверу узимајући као референтно властито схватање проблема фокализације, које се значајно разликује од Женетовог”), а њена

---

<sup>794</sup> „Unlike such textual elements as character, plot, or imagery, point of view is essentially a relationship rather than a concrete entity. As it tends to evade stabilization into the language of ‘things’, it has been difficult to grasp and codify.” Уп. „Fokalizacija je, dakle, odnos između vizije i onoga što se *vidi*, uočenog.” (Bal 2000: 119).

<sup>795</sup> „Женет дословно пише *focalisation sur*: док је прича испричана из одређеног угла, приповедање се фокусира на нешто. Овај предлог указује на избор или ограничење количине и врсте информација које су доступне у оквиру норми одређене фокализације” (Niederhoff 2011, превод Вуловић 2015: 537).

<sup>796</sup> Женет прави поделу у оквиру унутрашње фокализације, разликујући случајеве фокализације фиксиране за једног јунака/свест, лутајуће (фокализација се везује за више егзистената света приче и више објеката репрезентације) и вишеструке фокализације (репрезентација једног објеката одређена је фокализацијама више егзистената света приче).

ревизија концепта беспотребно уводи нове термине: „Ови појмови, приметиће француски теоретичар, потпуно су неусагласиви са његовим виђењем проблема фокализације и стога у њој неприхватљиви.” Са друге стране, Вуловић (2015: 535) сматра да је у случају „унутрашње фокализације могуће и чак пожељно користити термин фокализатор, јер се фокус поклапа са ликом; он тада ‘постаје фиктивни ‘субјекат’ свих опажаја’ (Ženet 1995: 83). То, уосталом, на неким местима чини и сам Женет.” У случају М. Бал, фокализатор је појам којим се надомештава елиминација спољашње фокализације.<sup>797</sup>

Даље замерке на рачун фокализације се тичу потпуног раздвајања приповедача и перспективе (тј. гласа и начина) као међусобно независних инстанци наративног дискурса, као и недовољне дефинисаности инстанце „гласа”. Упркос Женетовом инсистирању на њиховој потпуној хомологији, чини се да могућности комбиновања датих инстанци нису потпуно слободне. Осим тога, уколико су глас и фокализација одвојене инстанце, дата теорија заправо не дозвољава фокализацију кроз приповедача. Када је реч о непотпуним хомологијама, Жерард Кордес (Cordes 1988) и Моника Флудерник (2001: 621) сматрају да нулта фокализација и приповедање у првом лицу нису компатибилни, тј. да таква комбинација уопште није могућа (Niederhoff 2013). Између осталог, читалац ће аутоматски везивати наративне инфомације за перспективе хомодијегетичког приповедача, тј. препознаваће их као унутрашњу фокализацију.<sup>798</sup> На овом месту може се приметити и значајна предност посткласичне у односу на класичну

---

<sup>797</sup> Уп. „Za mene ne postoji lik koji fokalizuje [...], a reč fokalizator, pod pretpostavkom da njome nekoga i označimo, mogla bi se odnositi isključivo na onoga ko fokalizuje pripovedanje, odnosno na pripovedača, ili – ako hoćemo da izađemo iz konvencija fikcije – na samog autora koji prenosi ili ne prenosi na pripovedača svoju moć fokalizovanja” (Ženet 1995: 82). Мике Бал заправо предлаже да се спољашња и нулта фокализација подведу под категорију „спољашње фокализације”. Спољашња фокализација у овом случају не означава посматрање објекта са стране, споља, већ се односи на други дискурсни ниво: она припада приповедачу који је изван наративног света, и стоји наспрам „унутрашњег фокализатора” који је део наративног света.

<sup>798</sup> Са нашим мишљењем се не слаже Буркхарт Нидерхоф (2013). Он сматра да није јасно зашто смо спремни да прихватимо свезнајућу перспективу хетеродијегетичког или екстрадијегетичког приповедача, али не и свезнајућег хомодијегетичког приповедача: „Пошто је већина нас спремна да напусти такве [здраворазумске и реалистичне – прим. О. М.] претпоставке када је у питању наративни садржај, тешко је схватити зашто би требало да будемо мање широки у погледу наративног дискурса. Ако смо вољни да нас забављају огртачи невидљивости, не треба да се противимо приповедачима у првом лицу који су свезнајући.” [„Since most of us are willing to abandon such assumptions when it comes to narrative content, it is hard to see why we should be less broad-minded about narrative discourse. If we are willing to be entertained by invisibility cloaks, we should not demur at first-person narrators who are omniscient.”]. Сматрамо да у овом случају читалац може прихватити, као кршење конвенције, опцију свезнајућег приповедача, али да је ово прихватање у основи само игра „као да” („читаћу као да хомодијегетички приповедач зна све што јесте у свету приче”). Заправо, Нидерхоф промашује и у формулацији: горе дата опција не значи свезнајућег хомодијегетичког приповедача, него конвенцију наратора. Типичан пример су реалистички наративи са хомодијегетичким наратором који је заправо маскирани свезнајући приповедач. Између осталог, постструктурализам нас је научио да не постоји идеолошки празан, безинтенционални говор. Како би било могуће симултано укинути и задржати полифонију гласова у хомодијегетичком приповедачу као фокалној тачки?

фазу наратологије: прва дозвољава асиметричности у име надређених когнитивних принципа и система преференција, док друга исте претпоставља потреби за редом и системом.<sup>799800</sup>

Дакле, разбијање системски „чисте” слике о типовима фокализације у каснијим проучавањима перспективе вођено је све већом свешћу о разноликости феномена и, следствено, елаборирању основних типова различитих класификација с обзиром на промене „из једне врсте у другу, средњим случајевима, уградњи, преступима или неуобичајеним комбинацијама” (Niederhoff 2013). Ревидирања појмова перспективе и фокализације у оквиру посткласичне наратологије Барт Варвек и Лук Херман (Vervaeck & Herman 2004) „виде као покушај да се изврши репрезентација и рехуманизација. Репрезентација објашњава да наративни текстови на неки начин представљају друштвену стварност, док рехуманизација обухвата антропоморфни приступ наративу, који делимично одбија класична наратологија.” (Вуловић 2015: 544). Нидерхоф посебно истиче Шмидово (Schmid 2005) разликовање пет параметара наративне перспективе (простор, време, перцепција, језик, идеологија), при чему је „[п]оента разликовања ових параметара [...] да они нису нужно у складу једни са другима”, што је на линији проучавања реторички усмерених наратолошких приступа. Иако се о језику као засебном параметру може дискутовати, Шмидово решење се чини прилично елегантним јер 1. дозвољава скаларни приступ проблему перспективе, будући на ауторову дистинкцију између „компактне перспективе” (када су сви параметри усклађени) и „дистрибутивне перспективе” (када неки или сви параметри нису

---

<sup>799</sup> Према Лизи Заншајн (Zunshine 2008: 15), наша потреба за есенцијализмом може бити еволуционог порекла, и резултат је потребе за проналажењем пречице – проналажења постојаних, континуираних категорија у обиљу разноврсних и непотпуних података.

<sup>800</sup> Томи Сандберг (Sandberg 2018) примећује да, упркос разноврсности и, понекад, диспаратности, значења која теоретичари додељују појму гласа, то није и довољан разлог да се овај појам напусти (како предлаже Силви Патрон [Patron 2011]). Овај аутор наводи два разлога за то: чини се природним да се о неким аспектима текста говори као о „гласовима”; неслагања око значења појма често генеришу веома корисне дебате међу теоретичарима. Пример једне такве (плодотворне) расправе јесте она између Ричарда Волша и Жерара Женета, с обзиром на то да Волш покушава да реформулише Женетове појмове гласа и перспективе у контексту своје теорије реторике фикционалности, добијајући нешто прецизнију методолошку апаратуру (Женет непрецизно користи поједине термине – на пример, појам гласа се код њега такође односи и на перспективу и на лице, иако је ове три категорије претходно раздвојио). Глас се код Волша односи на питања перспективизације, експресије субјективности и интерпелацију, али ни он, баш као ни Женет, не објашњава адекватно везу између наративне перспективизације и стилистичких елемената текста, односно управних, комуникативних, тестемонијалних и идеолошких функција у њему. На сличној линији налази се и Ц. Фелан (1996: 327–328), који упућује на проблеме који постоје у вези са Женетовим појмом гласа када се исти доведе у везу са Бахтиновим концептом хетероглосије. Гласови (хетеродијегетичких) приповедача и јунака су често нераскидиво преплетени, између осталог због тога што деле исти стилски регистар. Управо овај моменат допринео је препознавању нових, „неканонских” облика фокализације, и такви ће медијални случајеви „погурати” теоријски дискурс о овом проблему даље од женетовски схваћене фокализације и ка когнитивистички оријентисаним приступима.<sup>800</sup>

међусобно усклађени); 2. последично, иако имплицитно, дозвољава увођење функција перспективе у тексту. На сличну идеју дошао је Манфред Јан у оквиру сопственог модела фокализације, предлажући „да би, у складу са синкретичким пореклом концепта, било природније направити разлику између различитих фактора фокализације – оних који се тичу филтрирања перспективе и других који се тичу филтрирања информација (Herman – Jahn – Ryan 2008: 175).” (Вуловић 2015: 537). У свим наведеним случајевима перспектива се види као централни проблем у наратологији, будући да директно утиче и на репрезентацију догађаја у причи и на читаочеву активност ураћања у свет приче. Тако Д. Херман (2004: 301), посебно подвлачи нераскидиву повезаност између перспективе и специјализације, наглашавајући да наратив представља „једно од главних средстава за изградњу и комуницирање пројективних локација, при чему су такве локације индексирани према одређеној перспективи у односу на свет приче” [„Narrative is one of the principal means of building and communicating projective locations, such locations being indexed to a particular perspective vis-a-vis the storyworld”]. Овај проблем је адресирао и Женет (1980) у свом раном раду о фокализацији, разматрајући, као релевантна, два фактора наративног начина наративног представљања – дистанцу, „’kvantitativno’ podešavanje informacija”, и перспективу, њихову „’kvalitativ[u]’ modulacij[u]” (Marčetić 2003: 212). Иако је такву формулацију касније исправио, будући претходно оптужен да је починио „предженетовски грех” (М. Бал) бркајући поједине аспекте приповедног текста и тиме нарушавајући њихову унутрашњу кохерентност (Marčetić 2003: 212)<sup>801</sup>, посткласична наратологија обнавља, преко проблема ураћања, интересовање за везу између специјално-темпоралних аспеката света приче и перспективе.<sup>802</sup> У том смислу посебно је подстицајан концепт континуираног оквира свести (енгл. *continuing-consciousness frame*) Алена Палмера (Palmer 2004), као активности читања захваљујући којој се обједињују поступци и менталне активности читања и твори телеологија приче.

---

<sup>801</sup> „Ali, ako pažljivije pogledamo, primetićemo da je kategorija *distance*, kako je definisana u *Raspravi o pripovedanju*, u najboljem slučaju aspekatski ambivalentna. Budući da su njome obuhvaćena pitanja u vezi sa znacima *pripovedačevog* ‘prisustva’ u svetu dijegeze – odnosno činjenice u vezi s pitanjem *ko govori*, čini nam se da joj uopšte nije mesto u poglavlju o *načinu* – poglavlju posvećenom analizi pitanja *ko vidi?* Dosledno Ženetovom razlikovanju između *glasa* i *načina*, kategorija *distance*, sa svim pitanjima koja obuhvata – ‘stepen mimeze’, odnos između mimeze i dijegeze, vrste dijegeze, vrste mimeze – morala bi se naći u poglavlju o *glasu*. [...] Da bi očuvao koherentnost svoje podele, Ženet je u poglavlje o *načinu* trebalo da uvrsti *samo* pitanja u vezi s ‘tačkom gledišta’, odnosno s *perspektivom* iz koje se *sagledavaju* zbivanja predočena u romanu.” (Marčetić 2003: 212–213).

<sup>802</sup> Код Женета ова се релација тичала перспективе и приповедних темпоралитета (редоследа, трајања, учесталости).



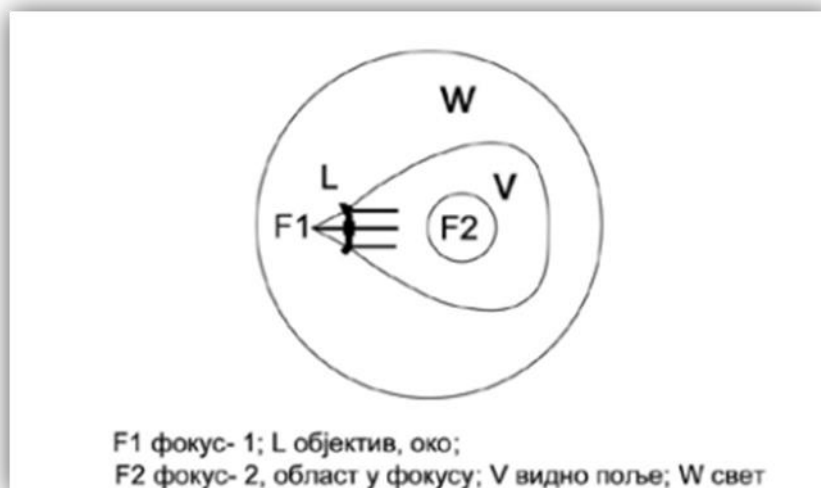
## 7.5.2.2. КОГНИТИВИСТИЧКА СХВАТАЊА ПЕРСПЕКТИВЕ

### 7.5.2.2.1. Схватање фокализације код Манфреда Јана

За М. Јана (1996: 241) „теорија фокализације адресира могућности и опсеге оријентационих рестрикција наратива” [focalization theory addresses the options and ranges of orientational restrictions of narrative] и стога је његова варијанта теорије у уској вези са налазима и теоријама из области психологије перцепције, теоријом концептуалне метафоре Џ. Лејкофа и М. Џонсона, теоријом когнитивних интерфејса Р. Џекендофа и концептом естетске илузије код Вернера Волфа. Јан полази од метафоре „кућа прозе” Хенрија Џејмса (*The house of fiction: essays on the novel*, 1908) и редефинише је „на основу когниције и рецепције” (Вуловић 2015: 545). На почетку своје студије Јан нуди ментални модел виђења (Слика бр. 6) као базе из које се, метафорички (ВИДЕТИ ЈЕ ЗНАТИ) и метонимијски, могу извести даљи закључци који се тичу различитих облика менталних активности повезаних са фокализацијом. Иако дати модел „мало говори о стварним механизмима гледања”, он би требало да каже „много о томе како мислимо да видимо ствари” јер описује „скуп појмова о [нечијим] сопственим унутрашњим структурама” (Jahn 1996: 242–243), због чега је његова основна оријентација когнитивистичка. Поменути модел у потпуности се ослања на појмовну метафору ВИДНО ПОЉЕ ЈЕ ПОСУДА: у оквиру модела као посуда су представљени свет (W), а потом и видно поље (V) и фокус или област у фокусу (F2). Опсег и угао проматрања одређен је F1, Фокусом 1 који се може схватити и као тачка гледишта, али, метонимијском екстензијом, и као власник ока или субјект који посматра и у којем се све опажено спаја. Ментални процеси F1 су ограничени као видно поље (V) (захватају део света W), а објектив (сочиво/око: L) одређује угао видног поља и, уопште, прилагођава Фокус 2 (фокус интересовања или пажње: F2). Фокус 2 се у овој схеми стога схвата као објекат посматрања одређен факторима F1, V, L, и, напоследку, W.<sup>803</sup>

---

<sup>803</sup> „Перцепција, мисао, присећање и знање често се сматрају критеријумским обележјима фокализације, а сви ови ментални процеси су уско повезани са виђењем, иако само метонимијски или метафорички. Конкретно, ови ментални процеси зависе од тачке порекла веома слично F1, ограничени су као V и усмерени су ка области „фокалне пажње” (Neisser 87-93) као што је F2. Типично, F1 је тачка у којој се сви перцептивни стимуланси спајају, нулта тачка од које почињу све просторно-временске и искуствене координате, *origo* (Bühler 102; Hamburger 83, 105-06) [*origo* се односи на „нулту тачку” или деиктички центар – прим. О. М.]; укратко, тачка која дефинише позицију, дословну и фигуративну тачку гледишта, настањена размишљањем и доживљавањем I. Узимајући у обзир размере ових генерализација, модел се прилично добро понаша: обухвата једну од Лакофових и Џонсонових кључних „онтолошких метафора”



Слика бр. 6. *Нацрт менталног модела виђења.*  
Извор: Jahn 1996: 242; преузето од: Вуловић 2015: 545.

Јан даље комбинује ментални модел виђења са Џејмсовом метафором *куће фикције*, тако да се еквиваленције могу подвући у следећем: посматрач је F1, који посматра са прозора (као приповедач који је изван приче) или унутар куће (као јунак унутар приче); V је ограничено обликом прозора (L), док је F2 – оно што се гледа – одређено вишеструким факторима – посматрачевим менталним процесима („гледаочева свест и конструкција стварности”), обликом прозора (L), инструментом који се користи („пар очију, двоглед”, *origo*). Прозор фокализације, као централни појам у Јановој теорији, односи се на „градијент могућности који прозори текста имају у односу на догађаје и учеснике приче” (Вуловић 2015: 547).<sup>804</sup>

Даље, Јан комбинује добијену слику са репрезентацијом организације људске менталне способности Реја Џекендофа, добијајући тако вишеструке нивое семиозе који се крећу од перцептивних ка вишим когнитивним механизмима (Слика бр. 7). Овакав

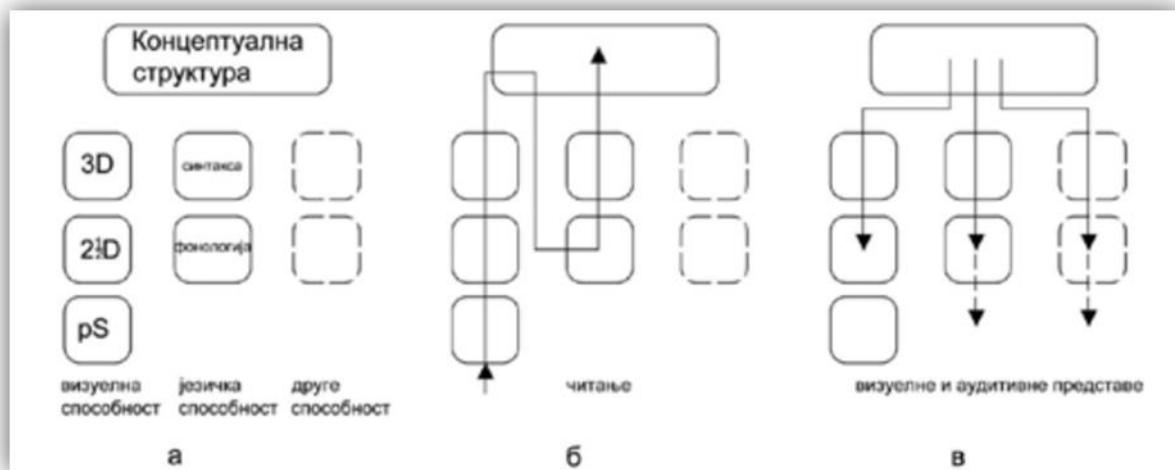
---

(визуелно поље), успоставља неке корисне разлике (посебно фокус-1 и фокус-2) и обезбеђује кохерентни оквир за елементе и односе.” (Jahn 1996: 243). [„Perception, thought, recollection, and knowledge are often considered to be criterial features of focalization, and all these mental processes are closely related to seeing, albeit only metonymically or metaphorically. Specifically, these mental processes are dependent on a point of origin very much like F1, are bounded like V, and are directed towards an area of “focal attention” (Neisser 87-93) like F2. Typically, F1 is a point at which all perceptual stimuli come together, a zero point from which all spatio-temporal and experiential coordinates start, an *origo* (Bühler 102; Hamburger 83, 105-06); in short, a point that defines the position, the literal and figurative point of view, inhabited by a thinking and experiencing *I*. Considering the scale of these generalizations, the model bears up reasonably well: it captures one of Lakoff and Johnson's key “ontological metaphors” (visual field), establishes some useful distinctions (notably focus- 1 and focus-2), and provides a coherent framework of elements and relations.”].

<sup>804</sup> За разлику од наратора – посматрача са прозора, лик у причи „види и сам се налазећи на људској позорници. Он одсликава свест свих осталих учесника на вишем нивоу, постаје екран отварања ка наративном свету и тако функционише као властита прозор. ‘Наратор и читалац постају уједињени и колективни посматрачи, не зато што је читалац на било који начин попут наратора, већ зато што је ‘наратор приче првенствено и њен читалац и слушаалац’ (Jahn 1996: 252).” (Вуловић 2015: 546).

модел тиме добија обележје когнитивног модела *par excellence*, будући да у средиште пажње ставља 1. когнитивну обраду информација; 2. шири когнитивни контекст (организовану активност когнитивне обраде).

У левој колони модула [4]а разликују се три фазе визуелне интерпретације које ћу кратко сумирати на следећи начин. На месту пријема – ретиналне слике – прва визуелна фаза производи примарну скицу модела (pS), који изолује основне облике. Ниво изнад њега 2D/3D скица додаје перспективу, оријентацију и информацију о дистанци. Још један ниво изнад, 3D модел идентификује (препознаје) објекте. Излаз из овог 3D модела тада може тећи ка средњем и горњем нивоу значењске репрезентације или концептуалне структуре. Поред троделне колоне визуелних модула шема [4]а показује и сличан распоред два језичка модула идентификована као фонологија и синтакса, и поред њих два хипотетичка модула који обухватају све „друге” способности. По правилу, представљено је да су сви модули вертикално повезани двосмерним интерфејсом, омогућавајући хеуристичке циклусе одоздо-нагоре и одозго-надоле размене информација (Jahn 1996: 255, цитирано према Вуловић 2015: 546–547).

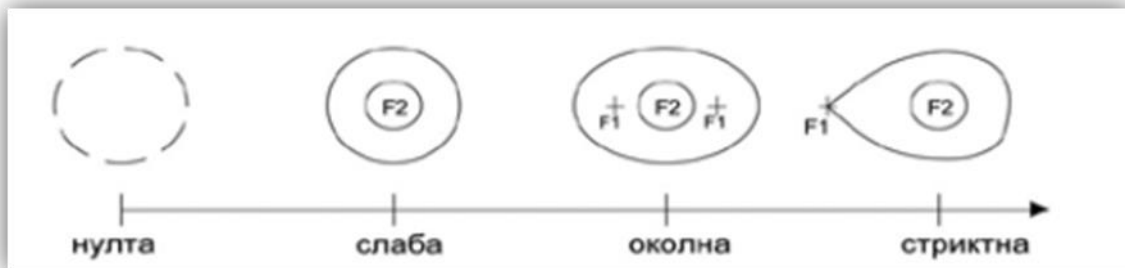


Слика бр. 7. „Виђење” у модуларном оквиру менталних способности  
Извор: Jahn 1996: 255, преузето од: Вуловић 2015: 546.

Дакле, дати модел приказује процес читања од приче (инпута) ка свету приче, али и обрнути правац семиозе:

Прва од две поменуте схеме показује проток информација при процесу читања. Он почиње од ретиналног улаза, пролази кроз визуелни систем до концептуалне структуре, одакле информације иду до фонолошког и синтаксичког нивоа, стижући до концептуалних структура, „где је информација схваћена као језик”. Схема 4в показује да се проток информација не мора овде завршити. Разумевање текста може изазвати различите реакције попут смеха или плача, а може нам и омогућити „да замислимо изговор и интонацију речи” те произвести „излаз као што је читање наглас.” Важно је нагласити да се концептуалне информације могу филтрирати назад у неки од визуелних модула што ће обезбедити маштовито виђење без постојања ретиналне слике. „Тако [4]б и [4]в образлажу како текст може евоцирати гласове и наратора (Fludernik, *Fictions* 463) и како је читаоцу омогућено да ’види кроз језик’[...]” (Jahn 1996: 255, 256). (Вуловић 2015: 547).

С обзиром на просторно-временску лоцираност (однос између F1 и F2), присуства или одсуства F1 и F2, Јан (1999) допуњује своју теорију, разликујући четири типа фокализованих модела. Дати модели су лоцирани на скали и крећу се од строге фокализације (енгл. *strict focalisation*) (прецизније, од хипотетичке нулте фокализације „у којој нестаје и сам објекат фокализације, „као и евентуалне границе самог поља перцепције (која је из тог разлога приказана испрекиданим цртама)” (Jahn 1999: 98)” – Вуловић 2015: 548), преко околне (енгл. *ambient focalisation*) до слабе фокализације (енгл. *weak focalisation*).



**Слика бр. 8. Четири типа фокализације Манфреда Јана.  
Преузето од: Вуловић 2015: 548.**

Строга фокализација подразумева јасну темпорално-спацијалну лоцираност у оквиру које се F2 перципира од стране F1. Код околне фокализације јунаци и догађаји у причи су доживљени из више углова, тј. овде се „подразумева да се F2 ‘сагледава сажето, са више од једне стране, или можда са свих страна, значајно релаксирајући услове специфичног просторно-временског усидрења, и омогућавајући мобилно, прегледно или здружено/опште гледиште”’. Код слабе фокализације F1 се не може просторно и временски лоцирати, што значи да „сви F1 ишчезавају, што за собом повлачи и изостављање просторно-временских веза, остављајући само F2” (Вуловић 2015: 548). С обзиром на критеријум фокализације, два текстуална одломка могу бити позиционирана на скали с обзиром на следеће компаративне судове:

- „Пасус X је у већем степену фокализован од пасуса Y ако
- а) X има један или више F1, а Y нема (строга/околна vs слаба/нулта)
  - б) X има један F1, а Y има два или више (строга vs околна)
  - в) X има одређенију просторно-временску оријентацију од Y (строга vs околна)
  - г) X има F2, а Y нема (слаба vs нулта)” (Jahn 1999: 98, цитирано према Вуловић 2015: 548).

#### 7.5.2.2.2. Појам перспективе у когнитивној лингвистици

Овако постављен проблем фокализације експлицира раније уочене, вишеструке аспекте фокализације. Попут објектива камере, метафора прозора фокализације омогућава описивање наративне репрезентације с обзиром на то ко доживљава, на шта је стављен фокус, која дистанца је заузета према предмету доживљавања, опсег фокализације итд. На овом месту подсетићемо на неке налазе из домена когнитивне семантике. Базична је теза у оквиру овог поља истраживања да је значење концептуализација, што значи да значење јесте операција концептуализације за конкретну сврху изражавања. Делимична композиционалност језика – претпоставка која је у основи и теорије Л. Барсалоа – дозвољава динамично изражавања мисаоних садржаја с обзиром на конкретну сврху. С тим у вези Р. Ланакер (2014: 204–211) прави разлику између појмовних матрица (комплекс основних и неосновних домена значења који могу бити активирани једним концептом – енциклопедијско знање повезано са концептом) и појмовног садржаја (изразом активирани појмовни домени), али напомиње да значење израза није садржано само у активацији информација већ у њиховом *изображењу*. Изображење представља сложену менталну способност замишљања и представљања једне ситуације на више различитих начина, при чему Ланакер издваја четири њена основна аспекта – специфичност, истакнутост, перспективу и динамичност. За проблем наративне перспективе нама су посебно значајна друга два појма. Појам концептуалне истакнутости Ланакер везује за профилисање и однос трајектор/оријентир, односно различите облике усмеравања пажње или реферисања на делове активираних појмовних базе (именица *зеница* као профил у односу на *око* као појмовну базу; прилози *пре* и *после* профилишу исти однос, али се профилишу према различитим оријентирима – догађајима *после*, односно *пре*). Када је реч о перспективи, Ланакер расправља о три њена аспекта, тачки гледишта, субјективности/објективности и опсегу. Тачка гледишта јесте усвојена позиција (спацијална, темпорална) из које се концептуализује исказ (*Дођи горе на таван/Иди горе на таван/Пера је рекао да дођемо горе на таван*). У зависности од тога да ли је ентитет који је у фокусу (који је фокализован) функционише као субјекат или вршилац, или као објекат или предмет мисаоног представљања, разликују се субјективне и објективне перспективизације. Опсег перспективе тиче се „могућности усмеравања оквира посматрања куда год желимо, на било који аспект нашег појмовног универзума”, и представља „распон појмовног садржаја који дати израз побуђују као

базу за своје значење, простор који ‘покрива’ у активним доменима” (*зеница ока* према оку или према *лицу* као оквиру).

Други когнитивни лингвиста, Ленард Талми (Talmy 2000) има нешто другачије закључке, питање перспективе разуме као једну од класа схематских система који одређују конфигурацију референтне сцене („Овај систем тако успоставља концептуалну перспективну тачку из које се ентитет когнитивно посматра.” – Talmy 2000: 68).<sup>805</sup> Талми перспективу метафорички описује као „менталне очи” којима се „гледа на референтну структуру”, и издваја следеће схематске категорије које потпадају под систем: 1. просторно или временско позиционирање перспективне тачке унутар већег оквира; 2. удаљеност тачке гледишта од референтног ентитета; 3. промена локације тачке гледишта у времену и простору; 4. правац гледања од перспективне тачке до посматраног ентитета. Први аспект, позиција тачку перспективе у референтној сцени („within a referent scene or its speech-event setting” – 2000: 68), одговара тачки гледишта код Р. Ланакера, укључући и категорију субјективне/објективне перспективизације и деикса. Када је реч о дистанци, Талми разликује дисталну, медијалну и проксималну перспективу, доводећи је у везу са истоименим степенима екстензије (опсегом). Међутим, аутор такође наглашава да није извесно да је корелација између перспективне дистанце и степена екстензије нужна, иако се паралела често може повући: „Али чини се да је то чест пратећи фактор и, у сваком случају, може, на основу визуелне аналогије, да функционише као организациона егида за координацију концептуалних феномена који се односе на обим, величину и грануларност референта”<sup>806</sup> (Talmy 2000: 70). Тако дистална перспектива често имплицира шири опсег сцене („већи обим пажње”), мање детаља у сцени, смањену величину ентитета, грубље структурирање. Са друге стране, проксимална перспектива често подразумева ужи опсег, увећану величину приказаних ентитета, финије структурирање и више детаља сцене. Временско и просторно померање перспективне тачке тиче се њене *покретљивости* (непокретна, покретна) и *модуса* (синоптички и секвенцијални начин). Талми истиче да ова категорија често функционише у корелацији са категоријом перспективне дистанце, где се категорија стационираног усклађује са дисталном перспективом, а покретна перспектива са проксималном. Даље, овај се аспект категорије перспективе може повезати и са схематским системом обима пажње

---

<sup>805</sup> „This system thus establishes a conceptual perspective point from which the entity is cognitively regarded.”

<sup>806</sup> „But it seems to be a frequent concomitant and, in any case, it can, on the basis of the visual analogy, function as an organizing aegis to coordinate conceptual phenomena pertaining to the scope, size, and granularity of a referent.”

(глобални и локални обим пажње), чиме се добијају два начина – синоптички начин, који се односи на категорију удружене стационарне дисталне перспективне тачке са глобалним обимом пажње<sup>807</sup>, и секвенцијални начин, комбинацију покретне проксималне перспективне тачке са локалним обимом пажње.<sup>808</sup> Када се у обзир узме и фокус пажње, тј. оно што се у оквиру наратологије обухвата појмом фокализованог, онда се говори о аспекту правца гледања (правца/усмерености перспективе). У питању је категорија „заснована на концептуалној могућности ‘виђења’ у одређеном правцу из утврђене тачке гледишта”, што значи да се фокус ставља на неки део темпоралне конфигурације у исказу и потом смер виђења премешта на други део темпоралне конфигурације референце (Talmy 2000: 72). У наратолошким проучавањима овај се моменат односи на проспекцију и ретроспекцију.<sup>809</sup>

Овај сажети преглед показује нам да је Јанова теорија фокализације умногоме поновљен и благо адаптиран приступ процесу изобраења код Р. Ланакера и Л. Талмија. Основни аспекти изобраења су задржани и подведени под појам перспективе, али је посебно истакнут моменат физиолошко-менталних процеса фокализатора, у складу са нивоом описа концептуализација. Слична паралела, иако мање специфична, може се добити при поређењу Јанове теорије и листе основних когнитивних механизма, на пример оне коју предлажу Крофт и Круз. Као аспект изобраења, тј. конструкције наративне репрезентације, фокализација се односи на механизме зумирања делова менталних модела и њихову структуралну схематизацију, односно на профилисање и метонимију као селекцију, замену фигуре и позадине и метафору као облике просуђивања/поређења, те индивидуација.<sup>810</sup>

Међутим, упркос својим предностима – чврстом когнитивистичком залеђу, нијансирању проблема који су постављени у женетовској и постжанетовској фази, отвореној могућности укључивања деикса у разраду проблема – Јанов модел показује и извесне слабости. Иако и сам (Jahn 1996: 250) упућује на потребу за увођењем концепта

---

<sup>807</sup> На пример: *У долини су неке куће.* [There are some houses in the valley.]; *Сви војници у кругу су се веома разликовали једни од других.* [All the soldiers in the circle differed greatly from each other.] (према: Talmy 2000: 71).

<sup>808</sup> На пример: *Кроз долину свако мало прођемо поред неке куће.* [There is a house every now and then through the valley]; *Сваки војник у кругу се увелико разликовао од последњег/следећег.* [Each soldier around the circle differed greatly from the last/next.] (према: Talmy 2000: 71).

<sup>809</sup> На пример: *Куповао сам у радњи пре него што сам се вратио кући.* [I shopped at the store before I went home.]; *Након што сам обавио куповину, вратио сам се кући.* [After I shopped at the store, I went home.] (према: Talmy 2000: 73). За подкатегије са конкретним примерима в. Talmy 2000: 73–76.

<sup>810</sup> Слично томе, Д. Херман (2017: 164) Женетов концепт фокализације разуме као начин да се говори о перцептивном и концептуалним фрејмовима путем којих су ствари представљене у наративу.

„колективне фокализације” (можда као варијанту вишеструке фокализације), овај проблем не може бити адекватно решен преко његове теорије прозора (са друге стране, *хипотетичка фокализација* се може врло лако ситуирати у дати модел). Поред тога, Јан не узима (баш као ни његови пандани у лингвистици) у довољној мери у обзир неке психолошке процесе који директно одређују семиозу, иако у начелу подвлачи међузависност између природе репрезентације и активности читања.

#### 7.5.2.2.3. Ми-фокализација

Један од таквих процеса, читање ума, улази у когнитивнонараторолошки дискурс од двехиљадитих година, са Аленом Палмером (Palmer 2004) и Лизом Заншајн (Zunshine 2006, 2008) као најистакнутијим представницима. Читање ума се односи на људску способност „да објасни понашање других људи у терминима њихових мисли, осећања, уверења и жеља” (Zunshine 2006: 6), и она је *истоветна* без обзира на то да ли се „чита” ум реалне особе или фикционалне јединке. Читање фикције има потенцијал да побољша наше способности читања ума јер прича од нас истовремено тражи да „прочитамо” ум појединачног јунака, као и његов процес читања других јунака, јединки у његовом свету (оваква опсервација одговара постулату да се читање увек одиграва и одозго надоле). Од наше успешности читања ума зависиће, дакле, и препознавање наративних стратегија, па је ова способност когнитивни предуслов за препознавање репрезентације као наративне – односно, као фокализоване. На овом месту можемо увести два нова проблема: 1. проблем интерменталних свести; 2. нове наративне инстанце и њихову улогу у фокализацији наративних информација.

Први се проблем директно тиче плуралне фокализације, односно различитих облика ми-фокализације (в. више: Richardson 2006, 2009, 2015; Јовановић 2014, Вуловић 2015), те компликације Женетове релације глас – виђење у светлу Бахтинове хетероглосије. Случајеви ми-приповедања отварају напетости у причи у вези са идентитетом, говорном ситуацијом, темпоралном лоцираношћу, опсегом знања ми-гласа, његовом веродостојношћу, јер се иза заменице првог лица множине може крити „ја” приповедач (унутрашња фокализација), али се уочавају и случајеви „када се у таквим наративима ја, иако је пожељно, уопште не појављује, или је фокализација нереално широка, или ми-говорник поседује знање које иначе није могао стећи” (Вуловић 2015: 540). Осим тога, не само да интерментална/колективна фокализација не



захтева увек облик првог лица множине, већ и ми-приповедање не мора бити компактно у погледу фокализације, већ може бити лутајућа (Ј. Вуловић (2015), в. још Јовановић 2014) за овакве случајеве предлаже термин „лутајућа фокализација у ми-нарративима”).<sup>811</sup>

Палмеров појам фокализације део је ширег, већ поменутог концепта континуираног оквира свести. Дати концепт нуди решење проблема континуираних промена деиктичких центара у причи, односно тренутних референтних оквира које читалац мора да усвоји током читања, с обзиром на промену облика приповедања и фокализације, односно, промену свести.<sup>812 813</sup> Аутор полази од тога да су читаоци у

---

<sup>811</sup> С тим у вези Ј. Јовановић сугерише да би у анализи датог феномена корисна и функционална била типологија Алана Палмера (2010). Полазећи од појма *интерменталног ума* као ознаке колективне свести којој се могу приписати специфични облици фокализације, Палмер издва три бинарно постављена пара фокализације: интраменталну и интерменталну, појединачну и вишеструку, хомогену и хетерогену. Дата типологија доноси неколико новина. Пре свега, Палмер врши ревизију директног и (слободног) индиректног говора, сматрајући да су разликовања ових нарративних облика у класичној наратологији превише уопштена и стога и непрецизна, те да категорија фикционалне свести покрива знатно више у нарративном дискурсу него што су то дијалози и унутрашњи монолози (за исцрпан преглед в. Јовановић 2014). Друга новина тиче се разликовања фокализатора у оквиру прва два бинарна пара, односно могућности њиховог комбиновања. Интраментална и интерментална фокализација разликују се с обзиром на то да ли фокализацију обавља појединачна свест или више њих, док се појединачна и вишеструка фокализација разликују по томе да ли је фокализатор појединац или више појединаца/група. Иако је јасно да се интраментална фокализација углавном поклапа са појединачном, а интерментална са вишеструком фокализацијом, нарративи дозвољавају и другачије могућности комбиновања – на пример, када појединачни фокализатор кроз интраменталну фокализацију одражава свест групе. Трећи пар типова фокализације, хомогена и хетерогена, адресирају питање објекта фокализације, односно (не)усаглашеност перспектива фокализатора. На овај начин Палмер прилично успешно разрешава тензије унутар постженетовских расправа о фокализацији, на пример, проблем вишеструких аспеката фокализације и њихових комбинација код Волфа Шмида. „Повратком на Женетову типологију јасно се може уочити недостатак категорија које би образложиле специфичности колективне фокализације. У том смислу посебно је занимљиво осврнути се на његову поделу унутрашње фокализације на фиксну, променљиву и вишеструку, где се могу пронаћи основе, али уочити и ограничења за дубље понирање у природу интерменталне свести. Палмеров концепт фокализације, према томе, није опонирање теоријама насталим под окриљем класичне наратологије ни њихово оповргавање, већ промишљена допуна способна да прати најфиније нијансе интерменталне мисли које настају многобројним укрштањем издвојених основних категорија.“ (Вуловић 2015: 543–544).

<sup>812</sup> У питању је, заправо, вишеструко значајан и знатно шири проблем. У основи, он се тиче усаглашавања објективне и феноменолошке стварности, тј. феноменолошких и натуралистичких приступа свести. Позиција натуралистичких дуалиста у том погледу претпоставља постојање примитивног и нередуccionог елемента стварности који је независан од функционалних и физичких аспеката свести, док илузионистичка позиција инсистира на постојању објективних, нефеноменалних својстава и „искривљивању” стварности кроз нашу когницију (Lahav & Neemeh 2022). Физичар Н. Лахав и филозоф З. Немех недавно су предложили релативистичку теорију свести: „Ми тврдимо да су и дуалистичка и илузионистичка позиција погрешна јер прећутно претпостављају да је свест апсолутно својство које не зависи од посматрача. Развијамо концептуални и математички аргумент за релативистичку теорију свести у којој систем или има или нема феноменалну свест у односу на неког посматрача. Феноменална свест није ни приватна ни заблуда, већ само релативистичка.” (Lahav & Neemeh 2022) [„We contend that both the dualist and illusionist positions are flawed because they tacitly assume consciousness to be an absolute property that doesn't depend on the observer. We develop a conceptual and a mathematical argument for a relativistic theory of consciousness in which a system either has or doesn't have phenomenal consciousness *with respect to some observer*. Phenomenal consciousness is neither private nor delusional, just relativistic.”].

стању да 1. представе себи свест јунака на основу малог броја информација (на пример, датих у оквиру изолованих и расутих пасажа унутар приче), 2. усагласе многоструке перспективе и планове текста у унифицирајуће репрезентације свести јунака (континуиране оквири свести).<sup>814</sup> Могућност примене таквог оквира – додајемо, у чијој се основи налази способност читања ума – услов је успостављања телеологије приче. Дифолт позиција читалачке активности јесте читање јунака и догађаја у причи *као да* су реални, у смислу да им приписујемо својства (мотивације и каузалности итд.) која приписујемо и индивидуама и догађајима у стварном свету. Заправо, да би једна акција у свету приче била препозната као таква, неопходно је утемељити је у јунакове менталне активности.<sup>815 816</sup> Свет приче је аспектуалан у смислу да га јунаци могу

---

<sup>813</sup> „Палмер тврди да је структуралистички приступ извештају о говору и мисли ликова – као директном, индиректном или слободном индиректном – превише делимичан да би понудио адекватан приказ репрезентације мисли у фикцији. Палмер уводи концепт континуираног оквира свести као начин да се препозна неадекватност праћења померања од реченице до реченице од извештаја о акцији до извештаја мисли (и пратећих промена у визији и гласу између наратора и лика). Као што ћемо видети у наставку, Палмеров концепт нам омогућава да препознамо да такве мале флукуације често не мењају основни оквир нарације који представља менталну активност лика.” (Phelan 2006: 319). [„Palmer argues that the structuralists' approach to the report of characters' speech and thought—as direct, indirect, or free indirect—is too piecemeal to offer an adequate account of the representation of thought in fiction. Palmer introduces the concept of a continuing consciousness frame as way to recognize the inadequacy of sentence-by-sentence tracings of shifts from reports of action to reports of thought (and the concomitant shiftings in vision and voice between narrators and character). As we'll see below, Palmer's concept allows us to recognize that such small fluctuations often do not alter the narration's basic frame of representing a character's mental activity.”].

<sup>814</sup> Како истиче Палмер, његова студија *Fictional minds* [Фикционални умови] користи појам фиктивног ума као кровни теоријски оквир преко којег обједињује у ранијем теоријском дискурсу фрагментиране равни наратива, односно, ближе „посматра умове ликова, не само у смислу пасивног, приватног унутрашњег говора у модусима директне или слободне индиректне мисли, већ у смислу позитивне повезујуће улоге наратора у представљању друштвено ангажованог менталног функционисања ликова, посебно у начину извештавања о мишљењу; анализира у функционалном и телеолошком смислу сврсисходну природу мисли ликова: њихове мотиве, намере и резултирајуће понашање и радњу; истиче улогу читаоца у конструисању наратива уграђених ликова помоћу низа привремених претпоставки и хипотеза о њиховом менталном функционисању; и показује како читаоци читају заплете као интеракцију тих уграђених наратива.” (Palmer 2004: 16). [„In summary, *Fictional Minds* describes a theoretical framework that considers the whole of a particular fictional mind, thereby avoiding the fragmentation referred to earlier; views characters' minds, not just in terms of passive, private inner speech in the modes of direct or free indirect thought, but in terms of the narrator's positive linking role in presenting characters' social engaged mental functioning, particularly in the mode of thought report; analyzes in functional and teleological terms the purposive nature of characters' thought: their motives, intentions, and the resulting behavior and action; highlights the role of the reader in constructing characters' embedded narratives by means of a series of provisional conjectures and hypotheses about their mental functioning; and shows how readers read plots as the interaction of those embedded narratives.”].

<sup>815</sup> То је у складу и са моделом наративности, посебно условима унутар менталне и прагматичке димензије, који ће неколико година касније постулирати М. Рајан (2006).

<sup>816</sup> Палмер издваја, као један од подоквира, однос између мисли и акције јунака, тј. мисаоно-акциони континуум, који треба да подвуче опсервацију да разлика између мисли и акције у фикционалним текстовима није тако јасна као што се у класичној наратологији обично претпостављало. Други подоквир тиче се интерменталног ума, док се трећи односи на „двоструко уоквирене наративе” (енгл. *doubly embedded narratives*), тј. већ поменути чињеницу да ми јунаке читамо не саме по себи, већ и на основу контекста, на пример, начина на који су прочитани од стране других фикционалних јединки у наративном свету („верзије ликова постоје у умовима других ликова и да односи између ових верзија у великој мери одређују телеологију радње” – Palmer 2004: 15) (више о томе в. у поглављу о књижевном

доживети само из једног одређеног перцептивног и когнитивног аспекта у датом тренутку, али, како је ум по природи дијалогичан, фикционални умови су увек урођени у шири контекст света чији су део. То даље значи да је наративна репрезентација увек фокализована јер је доживљена унутар одређене перспективе („My rather different point is that, whenever events occur in the storyworld, they are always experienced from within a certain vision” – Palmer 2004: 51–52). На крају, свет приче је аспектуалан и због тога што је амалгамског типа: он је резултат укрштања перспектива различитих јунака или њихових подсветова (Palmer 2004: 185). У контексту теорије менталних простора, различите перспективе у тексту маркирају и контекстуализују менталне моделе светова приче фикционалних умова који су део наративног света.

У Палмерове опсервације уклапају се и истраживања „психопоетичког ефекта” приче (енгл. *psychopoetic effect*) као резултата прожимајућег, константног гласа приповедача, те концепт „антропоморфичке фокализације” (енгл. *antropomorphic focalization*) Катје Мелман (Mellman 2010) (Milosavljević Milić 2016a: 18–19). Ова ауторка полази од претпоставке да „glas i percepcija korespondiraju sa dva aspekta uma”, при чему је „narrativna funkcija percepcije i glasa korelativna sa ljudskim evolutivnim fazama – glas dolazi kasnije” (Milosavljević Milić 2016: 18). На овом месту можемо се подсетити и појма медијације код Ф. К. Штанцла (1984) и М. Флудерник (1996), којим се имплицира то да је наратив увек фокализован. Управо зато, Флудерник се залаже за избацивање појма фокализације из теоријског дискурса, у складу са својом теоријом према којој је наратив природан јер је наративизован кроз когнитивне оквире доживљавања, казивања, рефлексије и виђења. Ауторкино залагање, међутим, није наишло на шири одјек у научној јавности, између осталог, због тога што „приче не само да олакшавају, већ и формално кодирају начине гледања [тј. доживљавања – прим. О. М.]” [„stories not only facilitate but also formally encode ways of seeing”] (Herman 2004: 302).

#### 7.5.2.2.4. Схватање фокализације код Дејвида Хермана

Херманова опсервација односи се на различите облике деиктичког енкодирања наратива преко којих читалац „заузима когнитивни став унутар ментално

---

јунаку, посебно у вези са радом Маркуса Хартнера): „I introduce the term doubly embedded narratives in order to convey the idea that versions of characters exist within the minds of other characters and that the relationships between these versions determine to a great extent the teleology of the plot.”

конструисаног света текста” [„a cognitive stance within the mentally constructed world of the text”] тј. позиције различитих текстуалних инстанци (Stokwell 2002: 46–47). Дата деиктичка премештања врше се, како указује Херман (2004: 305–309), преко различитих морфосинтаксичких сигнала: заменица (преламање приче кроз перспективе различитих гласова)<sup>817</sup>, чланова (који се понашају попут показних заменица), глагола везаних за перцепцију, емоције и когницију (*видим, осећам, мислим, сматрам...*), глаголска времена и начине (*мислим, сматрала бих...*), лексеме путем којих се изражава евалуативни став (речце: *дакако, несумњиво, можда...*) и маркираност реченице (различите случајеве разматрали смо у претходним поглављима; Херман наводи случајеве асидентона и полисиндетона).<sup>818</sup>

Уводећи појам хипотетичке фокализације (енгл. *hypothetical focalization*), Херман наглашава потребу да се поље наратологије обогати концептуалном апаратуром која ће на адекватнији начин описати интензионалну димензију наративног дискурса: „Овде је од посебне важности приступ семантичкој анализи који је нагласио како је значење увек значење-унутар-модела-света, односно интензионало. [...] Интензије су дакле релативизована значења, односно значења-унутар-неког-модела-света.” (Herman 2004: 323–324, 325).<sup>819</sup> Његов предлог је реформулисање фокализације у модел света, тј. као наративног уписивања ставова виђења, веровања, спекулације и сл., ставова утемељених (*anchored*) у конкретне контекстуалне оквире или „моделе начина на који свет јесте” (Herman 2004: 325–326). За Хермана то значи, на теоријском плану, укрштање наратолошких теорија фокализације са семантичком теоријом

---

<sup>817</sup> Херман напомиње да личне заменице нису јасни сигнали перспективе, али показне заменице јесу.

<sup>818</sup> Питер Стоквел (2002: 45–46) разликује шест категорија деикса: перцептуалне деиксе (обухватају изразе који се тичу доживљених објеката и учесника наративног света: личне заменице, показне заменице, одређене чланове), спацијалне деиксе (изрази којима се деиктички центар просторно лоцира, и који укључују просторне прилоге и прилошке изразе, показне заменице, глаголе кретања), темпоралне деиксе (изрази којима се деиктички центар временски лоцира, и који укључују временске прилоге и прилошке изразе, а тичу се и времена и аспекта глагола), релационе деиксе (изрази који енкодирају друштвену тачку гледишта и односе, „укључујући модалност и изражавање тачке гледишта и фокализације; именовање и адресирање конвенција; евалуативне изборе речи”; на овом месту аутор наводи приповедача у роману Том Џонс, који је веома љубазан у обраћању својим адресатима и мења стилске регистре с обзиром на књижевног јунака о којем говори); текстуалне деиксе (изрази који у први план истичу текстуалност текста) и композиционалне деиксе („аспекти текста који показују генерички тип или књижевне конвенције доступне читаоцима са одговарајућим књижевним компетенцијама”). Херманова подела чини нам се адекватнијом јер је уопштенија – подразумева да истоврсне деиксе постоје и на нивоу реченице и на нивоу наратива. Другим речима, сматрамо да Стоквел меша нивое описа: текстуалне и композиционе деиксе заправо мењају своју категорију/функцију с обзиром на наративни ниво с којег се посматрају. На нивоу хетеродијегетичког приповедача, тј. нивоу ситуације приповедања, дате деиксе заправо јесу перцептуалне, спацијалне, темпоралне или релационе деиксе.

<sup>819</sup> „Of special relevance here is the approach to semantic analysis that has stressed how meaning is always meaning-within-a-model-of-the-world, that is, intensional. Intensions are thus relativized meanings, that is, meanings-within-some-model-of-the-world.”



незнања, веровања у коме изражени свет (*expressed world*) врши виртуализацију референтног света (*reference world*) текста, „маркирајући мање или више строго дијегетичку неодлучност око тога шта је стварно наспрам онога што је само могући свет изграђен нарацијом” (Herman 2004: 311) (Вуловић 2015: 538). С обзиром на степен епистемичке сигурности која је повезана са овим обликом, тачније, у односу на „subjekat percipције, odnosno samu aktivnost percipiranja”, те питање „da li subjekat percipције pripada ili ne pripada referentnom svetu teksta (Milosavljević Milić 2016a: 45), Херман разликује директни и индиректни тип хипотетичке фокализације, оба са својом јаком и слабом варијантом. Директна хипотетичка фокализација подразумева експлицитно навођење хипотетичког фокализатора: у јакој варијанти, фокализатор постоји у свету приче само виртуелно, док у слабој варијанти фокализатор јесте део актуелизованог света приче. Код индиректне хипотетичке фокализације изостаје дискурсна тематизација/позивање на хипотетичког сведока, са већим или мањим степеном епистемичке неодређености тако добијених наративних информација.

У монографији из 2013. године, *Storytelling and the sciences of mind* [*Приповедање и науке о уму*], Д. Херман се вратио проблему перспективе, покушавајући да у већој мери повеже обраду овог проблема у наратологији са приступима у оквиру когнитивне семантике, пре свега са приступом Л. Талмија. Намера аутора (Herman 2013 [2017]: 161) је да обогати наратолошки појам фокализације, показујући како су текстуални знакови за перспективу утемељени у менталне капацитете индивидуа. Основни Херманови закључци у том погледу односе се на усвајање Талмијевих категорија обухваћених појмом перспективе ради конкретизовање проблема који се тичу фокализације и ради постављања нових проблема. Интердисциплинарност у овом случају може помоћи обједињавању различитих аспеката наративног текста, укључујући стилистички аспект (глаголска времена и начини, избор речи, интерпункција), спациотемпоралну конфигурацију светова приче, репрезентацију менталних стања јунака и тематски аспект приче (Herman 2017: 176).

### 7.5.2.3. НАРАТИВНА ПЕРСПЕКТИВА: КА ЗАКЉУЧКУ

---

Džerald Prins nazvao ‘disnarrated’, kada je neostvarena mogućnost posledica perspektivizacije. Junak i čitalac ostaje uskraćen za određena saznanja ili uvide budući da mu nije dopuštena tačka gledišta koja bi omogućila ta saznanja”.

Наш закључак овде ће бити врло упрошћен. Сви приступи наративној перспективи дати у овом прегледу показују међусобне сличности и сличности приступима перспективи у когнитивној психологији и лингвистици. У свим случајевима задржава се инстанца која доживљава, која се доживљава, канал кроз који се посматра и моменат зумирања, али као темељну идеју ипак треба издвојити чињеницу да перспектива одређује наративну (и шире, било коју дискурсну) концептуализацију. Фокализација се може дефинисати као перспективизација наративних информација. По екстензији, наративна перспектива поседује карактер утеловљености и представља примену општих механизма конструкције значења.<sup>822</sup> Дати концепт можемо разумети и као стратегију за изграђивање наративне сцене која зависи од вишеструких фактора. Опсервација Д. Хермана (2017: 174), да се различити аспекти структуре повезују у макрокатегорије, подстицајна јер дозвољава промишљање наративне перспективе с обзиром на појединачан текст, али и културалну производњу/натурализацију специфичних макрокатегорија. Пратећи ту линију можемо претпоставити да поједини жанрови, као системи преференција, претпостављају поједине врсте макрокатегорија у односу на неке друге. С обзиром на то да хуморни наративи манипулишу очекивањима реципијената ради производње хуморне инконгруенције/изненађења, и манипулација перспективом има удела у трасирању очекивања у току читања. Међутим, тешко је извести општије стратегије за хипостазирани комички жанр, осим да се преко фокализације често манипулише опсегом информација ради припреме изненађења, што одређује и одржавање дистанце према фокализованом предмету и чешћу замену фигуре и позадине. Иако предмет фокализације често јесте комички алазон (односно, све што је у наративу предмет смеха), што за собом повлачи одређене когнитивно-афективне ефекте, то није увек случај: у књижевности која одржава генеричке везе са карневалом и карневалским књижевним формама – на пример, у европским романима друге линије и постмодерном роману као типу прогресивне пародије – предмет фокализације (баш као и тачка гледишта) стално се помера. Хумористички текстови могу садржати и статичну и динамичну перспективу, подешавајући опсег виђења и детаље сцене, с тим што не постоји директна корелација између, на пример, статичне перспективе и израженије дидактике текста. Манипулисање информацијама у вези је и са профилизацијом

---

<sup>822</sup> У основи исту истраживачку позицију заузима и Д. Херман (2017: 163) када наративној перспективи прилази као феномену који се може ситуирати у шири домен когнитивних механизма путем којих се организује и смисленим чини искуство. Он, међутим, сматра да сви когнитивни механизми могу бити, у мањој или већој мери, употребљени при наративној перспективизацији, што се чини ипак претераним.

активног когнитивног оквира/менталног модела, али, опет, може захтевати виши или нижи степен апстрактности фокализованих наративних информација, те оријентисање како на хоризонталној, тако и на вертикалној оси. Код комичког снижавања честа је ситуација подешавања степена грануларности (апстрактно и конкретно), која се може пратити и на онтолошкој оси утемељења. Чињеница утеловљености наративне перспективе – аналогија са перспективом у „стварном” свету – такође може бити когнитивна диспозиција којом се манипулише ради креирања хуморне инконгруенције. Тако се кршење категорије начина (Женетов појам преиначења), посебно случајеви паралипсе, могу везати за дате случајеве. Са друге стране, чини се да лоцираност тачке гледишта у сцени (Ланакерова дистинкција између субјективног и објективног) није директно релевантна за спецификацију датог жанра. Тачка гледишта може константно бити изван сцене или лоцирана унутар ње, али поступак замене фигуре и позадине може свеједно бити успешан са аспекта произвођења хумора уколико тачка гледишта утемељује инконгруентне концепте на начин који је за читаоца неочекиван. На крају је ипак потребно истаћи да су у класичној комедији перспективе најчешће хијерархијски организоване око привилеговане перспективе, више или мање експлициране, што значи да овај тип наратива најчешће преферира затворену перспективу. Сучељавање нормативне и нормоломне перспективе представља стратегију текста која за последицу има читаочеву идентификацију са привилегованим дискурским инстанцама – поузданим приповедачем или, у случају непоуздане нарације, подразумеваним аутором.<sup>823</sup> Са друге стране, недостатак хијерархије између перспектива (отворена перспектива у тексту) својственија је европским хуморним наративима карневалске линије (на пример, полифонијском роману), те наративима новијег датума.<sup>824</sup>

Ипак, извесна правилност се може извести уколико се узме у обзир дистрибуција перспектива које у свету приче припадају различитим инстанцама, тј. однос између њих. Јерун Вандале (Vandaele 2010) тако полази од чињенице да „[к]ао и живот, наративна перспектива креира допадања и недопадања, неједнак приступ

---

<sup>823</sup> Уп. „У наративном хумору, примећујемо, учесници (‘агенси’) постављени у дискурзивне и акционе улоге (наратор, лик, читалац или гледалац) су такође постављени у хумористичке улоге (хумориста, жртва, публика), са нормативним односима (сагласност или дисонанца) која настаје између њих.” (Vandaele 2010: 743). [„In narrative humor, we notice, the participants (‘agents’) cast in the discursive and actional roles (narrator, character, reader or spectator) are also cast in humorous roles (humorist, victim, audience), with normative relationships (consonance or dissonance) emerging between them.”].

<sup>824</sup> О разликама између отворене и затворене перспективе в. више у: Pfister, Manfred ([1977] 2000). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press. Хеуристичким потенцијалом дате дистинкције нећемо се бавити у овом истраживању, али иста може бити плодотворан правац у студијама хумора, посебно у контексту проблема плуралних перспектива и њиховог реторичког потенцијала у хуморним литерарним наративима.



информацијама и неједнаке вештине тумачења” [„Like life, narrative perspective creates likes and dislikes, unequal access to information, and unequal interpretive skills.” – 2010: 742], и даје занимљиву таксономију ефеката које различити односи инконгруенције на дискурсном нивоу производе код читаоца. С обзиром на то да ли хумор долази од сучељавања перспективе имплицитног аутора и приповедача, приповедача и јунака или је изазван изненађењем читаоца због реконструкције акције или комуникативних сврха текста с обзиром на опажање инконгруентности у самом приповедачу или приказаном догађају, аутор разликује метанаративни хумор (енгл. *metanarrative humor*), комичну наративну неизвесност (енгл. *comic narrative suspense*) и комично наративно изненађење (енгл. *comic narrative surprise*).

*Метанаративни хумор* (нав. према Vandaele 2010: 736–741) се супротставља наративном уговору у погледу релевантности приче, односно ствара дисонанцу између имплицитног аутора и приповедача (непоуздано приповедање), као у Стерновом роману *Тристрам Шенди*. У питању су случајеви „када се неуспешни наративни дискурс може преформулисати у хумор, примаоци могу бити пријатно дезоријентисани, јер у наративну бесмислицу убацују комични смисао” [„However, when the unsuccessful narrative discourse can be reframed as humor, receivers may be pleasantly disoriented, because they find comic sense in the narrative nonsense”]. Препознавање метанаративне хуморне инконгруенције „укључује емотивни, интерперсонални и однос ‘супериорности’ аутора и читаоца наспрам наратора” [„The communication and perception of incongruity also involves an emotive, interpersonal, and attitudinal ‘superiority’ relation of the author and the reader vis-à-vis the narrator.”].

*Комична наративна неизвесност* (нав. према Vandaele 2010: 741–748) почива на постојању ауторитативног приповедача чији је став супериористички у односу на наративни свет (јунаке, приказане догађаје и логику приче), односно представља „стање ума читаоца или посматрача у коме се неизвесност (тј. неизвесност у вези са развојем света приче) меша или такмичи са нормативним осећањем супериорности и дистанце у односу на свет у развоју” [„Comic suspense, then, will be the reader’s or spectator’s state of mind in which suspense (i.e., uncertainty about the story world’s development) mixes or competes with a normative sense of superiority and distance vis-à-vis that developing world”]. Будући да Вандале приступа проблему из перспективе теорија супериорности у хумору, он комичну наративну неизвесност дефинише као умрежавање читаоачеве дистанце према јунаку (због идентификовања са супериорним

приповедачем) и „минимума наративне емпатије” (задржавање интересовања за причу и у том смислу постојање неког степена идентификације са јунаком).

*Комично наративно изненађење* је најсложенији и најразноликији феномен од свих приказаних, и односи се на читаочево изненадно препознавање претходно уведених и нових информација, односно изненадно кршење дискурсом установљених очекивања. Ово је проблем на који се примарно усредсређују сви проучаваоци хумора у дужем наративу, али Вандалов допринос односи се на експликацију чињенице да хуморна инконгруенција на нивоу приче твори кохеренцију на плану целокупног наративног дискурса. Аутор истиче да је наративно изненађење „постављено приповедачевим дискурсом о ситуацијама у причи, што нас тера да очекујемо ствари и да из њих учимо”. Приповедачева интенционалност („интенционалност другог степена”) омогућава комични карактер наративног изненађења јер мења намену представљених догађаја, а ефекат може ићи од читаочевог осећања супериорности до осећања инфериорности и „привремене глупости” у односу на јунака. Укратко, приповедач је тај који усмерава читаочеву перспективу тако што креира „потајно супресивну нарацију”, односно инконгруенцију/изненађење и њено разрешење.<sup>825</sup>

Као што смо више пута истакли, у оквиру теорије појмовног сажимања проблем перспективе тиче се само тачке гледишта и фокуса – приступног менталног простора и менталног простора у оквиру којег се значење конституише. Овакав приступ не обухвата финесе у вези са перспективизацијом које су истакнуте у претходном прегледу, и чини нам се да се истима може више приступити више дескриптивно, него формално. Формализација датих аспеката захтевала би конкретизацију семиозе за сваки корак грађења, допуне и елаборације мреже појмовног сажимања, што је поступак који не само да је компликован, већ је и недовољно сврховит. Са друге стране, уважавање принципа приступа као тачке гледишта, а у оквиру дате теорије, користан је јер

---

<sup>825</sup> „Ово комично наративно изненађење зависи од потајно супресивне нарације (дакле оне која припрема изненађење), за коју је у потпуности одговоран приповедач. Кроз (по свој прилици) свезнајући дискурс, наратор ствара утисак комуникативности, тако да читалац или публика прихватају његову [...] перспективу на свет приче као опуштајућу перспективу унутар света приче. Даље, међутим, приповедачеви јунаци крше ову перспективу на тако изненађујући и бесмислен начин да публика треба да изгради нову, другачију перспективу на лицу места – једну веома другачију, нескладну у смислу да је потпуно неповезана са ранијом (и когнитивно истрајним) акционо-логичким контекстом који сугерише приповедање.” (Vandaele 2010: 751). [„This comic narrative surprise depends on secretly suppressive (hence surprise-preparing) narration, for which the narrator is fully responsible. Through (presumably) omniscient discourse, the narrator creates the impression of communicativeness, so that the reader or audience accepts his or her (medical) perspective on the storyworld as a relex of the perspectives within the story world. Next, however, the narrator’s characters violate this perspective in such a surprising and preposterous manner that the audience needs to build a new, diferent perspective on the spot—one very diferent, incongruous in the sense that it is entirely unrelated to the earlier (and cognitively persistent) action-logical context suggested by the narration.”]

адресира питање филтера који одређује природу и опсег репрезентације, посебно врсте мапирања које су могуће између два ментална модела. Осим тога, модел дозвољава поступак „скраћивања” или упрошћавања анализе, у случају да прихватимо да се при наративном процесуирању сличне перспективе (интратекстуалне и екстратекстуалне) групишу по принципу гешталт структуре. Управо нам овај моменат дозвољава да наративне перспективе у хуморним књижевним наративима субсумирамо под две дискретне линије – нормативну и нормоломну.

### 7.5.3. АДРЕСАТИ

Скалирање фокализације у различитим димензијама<sup>826</sup>, као и континуирани оквир свести, такође можемо довести и у везу са појмом морфинга (енгл. *morping*) (Ryan 1999). Будући да фокализација јесте наративни модус контекстуализовања информација у репрезентације света приче, она је инхерентно повезана са различитим облицима и степенима трансформације објеката, индивида (стварне и симболичке трансформације), наратора, нарације и са њима повезаним адресатима (више о морфингу в. у: Ryan 1999: 131–138; Milosavljević Milić 2016a: 32–34). Хуморни литерарни наративи могу обухватити сва четири типа морфинга, односно, морфинг као тему и као наративну технику. Од посебног значаја за хуморне наративе јесу морфинг као симболичка трансформација индивида, имајући у виду чест случај наглашавања тематског аспекта књижевног јунака у хуморном тексту, као и технички облик морфинга, будући да је ефекат истог креирање дистанце према наративном свету и, потенцијално, хуморне дистанце. Потоњи тип посебно је изражен у пародијама, на пример, у *Велеумном племићу*, као и у хумористичком роману 18. века.

Морфинг као техника је непосредно повезан и са подешавањем перспективе у причи с обзиром на инстанце којима се „глас” обраћа. Како интензионална функција наратива представља операцију наративности над екстензијом приче, о њој се може говорити само на фону комуникативних правила који наративну комуникацију уређују

---

<sup>826</sup> Уп. „Да сумирамо, структура перспективе нам пружа графикон потенцијалних перспективних референтних тачака текста, док традиционалнији нараторолошки прикази перспективе анализирају где наратор позиционира репрезентацију приче у односу на ове тачке или како он или она прави она се креће између њих.” (Niederhoff 2013) „To sum up, perspective structure provides us with a chart of the potential perspectival reference points of a text, whereas the more traditional narratological accounts of perspective analyze where the narrator situates the representation of the story in relation to these points or how he or she makes it move between them.”

на свим нивоима. Наративни адресати, дакле, одређују значења, односно квалитет наративне репрезентације на различитим дискурским нивоима и, сходно томе, одређују модусе конструисања имплицитног аутора и ауторске публике – инстанци које се могу означити и као „контролори” перспектива у тексту или хипостазирана надређена перспектива у којој се укрштају екстензионалне и интензионалне функције приче. У реторичким приступима наративу, кохерентност света приче остварује се усаглашавањем (или, боље рећи, приближавањем) тензија присутних у наративу према судовима о томе шта би имплицитни аутор, ауторска и наративна публика проценили као релевантно.

Наративна прогресија од читаоца захтева препознавање динамичких промена логике приче и последичне одговоре на исте, при чему је овај однос рекурзиван, а не једносмеран. Како истиче Фелан (1996), логика наратива може се пратити на нивоу приче (односи међу јунацима) и на нивоу дискурса (у вези са односима, процепима у вредностима, знањима, претпоставкама итд. конструисане слике аутора и читаоца и наратора и његових адресата). Сложени чин наративне комуникације, дакле, захтева од читаоца да препозна (и да се, у мањој или већој мери ситуира у) наративни ниво, односно са њим повезану промену комуникативне ситуације.<sup>827</sup> Реторичка критика „нагласак ставља на процеп који постоји између приповедачевих и ауторових претпоставки о публици и на модалитете спознаје/рецепције тог процепа”, са циљем „откривања логике и смисла наративног текста путем његових комуникативно-реторичких стратегија” (Милосављевић Милић 2008: 186, 187).<sup>828</sup>

Разматрајући проблем истине у фикцији, Питер Рабинович (Rabinowitz 1977) уводи модел наративне структуре заснован на дистинкцији између четири типа публике – актуелну, идеалну ауторску, наративну и идеалну наративну публику, као и уверења

---

<sup>827</sup> Усвајамо, према М. Бал (Bal 1997), два типа промене наративних нивоа (рекурзивност код Рајан 1999), вертикалну (смена актера комуникације заједно са сменом *нивоа* „прозора” или оквира приче) и хоризонтална (смена актера комуникације, али без промене наративног нивоа). Између осталог, оваква дистинкција на бољи начин урачунава виртуелне аспекте наративног текста.

<sup>828</sup> Мирјана Бојанић Ћирковић (2017: 73) издваја неколика средишња усмерења реторичке критике. „Унутар наративне комуникације као примарног интереса реторичке теорије читања, припадници ове оријентације највише су се усмеравали ка следећим проблемима: 1. интеракцији између (емпиријског и имплицитног) аутора и (емпиријског и имплицитног) читаоца путем текста као медијума; 2. прагматичности јер једна од премиса реторичких теоретичара читања јесте да (имплицитни) аутор конструише наративни текст са циљем да, путем њега, оствари одређени ефекат код публике; 3. ауторовој циљној публици: реторички теоретичари читања сагласни су у ставу да сваки аутор има на уму своју циљну публику, односно профил читаоца свог текста; 4. вишеслојности наративне комуникације јер ови аутори узимају у разматрање процес који се одвија између свих учесника наративне комуникације на свим релацијама, и то рекурзивно: емпиријски аутор – имплицитни аутор – наратор – наратор – наративна публика – (идеална) ауторска публика – емпиријски читалац. 5. вишеструким одговорима (реакцијама, одзивима) читалаца – етичким, интелектуалним, сазнајним, естетским. Ова питања нарочито разматра наративна етика као једна од поддисциплина реторичке теорије читања.”

који она уводе у интерпретативни процес. Ревидирајући овај модел, Фелан (1996, 2005) разликује пет типова публике и, сходно томе, пет нивоа наративне комуникативне ситуације који у интеракцији одређују систем вредности текста и комуникативне сврхе (његове интензионалне функције). То су:

1. стварни читалац;

2. ауторска публика као идеални адресат имплицитног аутора. Будући да је имплицитни аутор учинак читања, и ауторска публика не представља одређену инстанцу наративног дискурса у смислу у којем су приповедачи, јунаци и наратори одређени, већ конструкцију или претпоставку ставова имплицитног аутора;

3. наративна публика имплицитно адресирана од стране наратора, која прихвата његово приповедање као приповедање о реалном. Наративна публика је услов партиципације читаоца у свету приче, услов урањања, неарбитрарна позиција коју заузимамо када приступамо причи. У том смислу ово је прагматичка категорија;

4. наратор, адресат уписан у тексту, којем се обраћа приповедач, у различитим степенима профилисан. У питању је, дакле, текстуална стратегија, фиктивни ентитет или фиктивни адресат, тј. „енкодирани знак пријема приповедачевог наратива” (Бојанић Ђирковић 2017: 64);

5. идеална наративна публика, хипотетичка идеална публика приповедача, која разуме све нијансе његовог приповедања; понекад се поклапа са наратором (када је исти ниско профилисан).

Дата типологија прави и преошћује разлику између текстуалних стратегија и стратегија читања, потенцијално на синхронијском и дијахронијском нивоу (веза између типова активираних публике и модела рецепције). Експликација типова публике приповедача помаже у нијансирању његових комуникативних стратегија, што потенцијално вишеструко одређује квалитет наративног пријема. Различите улоге које адресати имају у свету приче диференцирају телеологију наративне информације јер различити односи које преузимају креирају сложено дискурсно ткање. Како П. Рабинович (Rabinowitz 1977) примећује, наративна информација може бити тачна на једном наративном нивоу, али нетачна на другом. У складу са тим и Џ. Фелан (1996: 139) инсистира на схватању синтагми „ниво читања” и „типови публике” као синонимних. Дато изједначавање упућује и на степене недоследности и двосмислености које појединачни читалац може ишчитати из једног наратива.

Према Џералду Принсу (Prince 1973, 1985), који је увео појам наратора у науку о књижевности, наратор преошћује разлику између приповедача и читаоца, помаже у

додатној карактеризацији приповедача, успостављању наративног оквира, истиче одређене теме, доприноси развоју фабуле, наглашава одређене аспекте радње, и постаје гласноговорник етичких значења текста. Као текстуална стратегија, развијенија профилизиција наратора огољује комуникативне циљеве наратива и тиме јасније укључује или искључује друге типове публике. На сличан начин, ауторска публика утемељује значења света приче везујући их за пројектовану слику аутора као контролора значењских поенти текста. Разлике у типовима публике позиционирају приповедача и имплицитног аутора према свету приче и спецификују њихове дискурсне компетенције. У случају непоузданог приповедача као наративне стратегије, читалачка стратегија огледа се у одбацивању приповедачевих знања, претпоставки и вредности, а празнина која остаје – у потрази за значењима текста, за категоријом онога *шта је писац хтео да каже?* – испуњава се претпоставкама и вредностима које имплицитни аутор и ауторска публика имају. Стога је кључ за реторичку критику, наглашава Фелан (1996: 141), управо јаз између приповедачевих претпоставки о сопственој публици и ауторових претпоставки о својој:

Објашњавајући трансакцију, реторичка критика се фокусира на начин на који стварни читалац може да препозна ту празнину и начин на који је то препознавање само по себи део разумевања наратива од стране ауторске публике. На овај начин, активност наративне публике је подређена активношћу ауторске, а разликовање између наративне публике и идеалне наративне публике чинило се мање важним од праћења ове претпоставке.<sup>829</sup>

Како нас подсећа Херман у вези са епистемичким модалитетима фокализације, као и Фелан у вези са модусима непоузданости приповедања, нараторова перспектива може бити ојачана, подривена или порекнута уз помоћ адресата којима се обраћа. Притом, апелативна структура наратива директно ће се везати за нараторе као текстуално кодирани, док ће други типови наративне публике, као реторички модели, бити профилисани с обзиром на њих. Врста и степен дистанце између различитих типова публике биће различит за сваки појединачни наратив и у складу са тим ће се разликовати и реторички ефекти које те дистанце производе. Када је реч о природи и улози наратора, односно његовом реторичком потенцијалу, С. Милосављевић Милић (2008: 188–189) истиче да дистинктивне црте наратора зависе од степена његовог

---

<sup>829</sup> „The key to the rhetorical transaction, then, is the gap between the narrator's assumptions about her audience and the author's assumptions about hers. In explaining the transaction, the rhetorical critic focuses on the way in which an actual reader can recognize that gap and the way in which that recognition is itself a part of the authorial audience's understanding of the narrative. In this way, the activity of the narrative audience is subsumed by the activity of the authorial, and differentiating between the narrative audience and the ideal narrative audience has seemed less important than attending to this subsumption.”

деловања (од односа према причи) и различитих аспеката профилисања, те од нараторове удаљености од приче. С тим у вези неопходно је почетно разликовање између спољашњих (екстрадијегетичких) и унутрашњих (интрадијегетичких) наратера, као инстанци преко којих се регулише дистанца у наративном дискурсу.<sup>830</sup> У том погледу посебно је значајан тип коментара којим се наратор адресира, при чему је „[у] рефлексивним, идеолошким или процењујућим коментарима о јунацима наратор [...] удаљенији од приче него што је у апелативном коментару” (Милосављевић Милић 2008: 188). Већи степен нараторовог учешћа у причи огољава његову реторичку сврху; такав наратор, будући више профилисан, креира дискурсни процеп између претпоставки и вредности чији су носиоци наратор, са једне стране, и приповедачеве публике, са друге.<sup>831</sup> Као реторичка конвенција, високо профилисани наратор је и чвршће повезан са књижевном епохом у којој је наратив ситуиран, због чега се степен учешћа читаоца у његовој активности смањује с временом.<sup>832</sup> Супротно томе, ниско профилисан наратор синегдохтски замењује више типова публике, а будући да коментари којима се он „призива” у дискурс подразумевају одређени фонд претпоставки, знања, веровања и вредности, њима се јача и „смисаона кохеренција приче”: „Будући да у њима ауторски приповедач не динамизује комуникативни потенцијал, који носи фигура наратера, основна функција оваквих коментара је реторичка а принуда текста над читаоцем осцилира од благог завођења и усмеравања, преко спознаје до манипулације и идеолошке пресије.” (Милосављевић Милић 2008: 190). Јачање/подривање поверења у причање – у вези и са, као што смо већ поменули, проблемом наративних перспектива – везује се и за друге функције наратера: мотивацијску, гносеолошку, документарну (Милосављевић Милић 2008: 190). У терминима когнитивних наука, ниско профилисани наратор представља метонимијску ознаку, когнитивни окидач захваљујући којем се значења у тексту додатно утемељују. Видљивост датих метонимијских окидача може се концептуализовати преко појма фигуре и позадине, где ће високо профилисани наратор деловати као фигура са већим

---

<sup>830</sup> Према Ц. Принсу (2011: 39–40), дистанца је, заједно са перспективом, „jedan od dva glavna faktora kojima je regulisana narativna informacija”. Принс под дистанцом такође разуме „(metaforičan) prostor između pripovedača, likova, pripovednih situacija i događaja i naratera”, уочавајући да она може бити темпорална, интелектуална, морална, емоционална итд. и да „može varirati tokom pripovesti”.

<sup>831</sup> „Što je pripovedačevo posredovanje prikrivenije, a broj pojedinosti za pripovedane situacije i događaje veći, kaže se da je distanca između pripovedanog i njegovog pripovedanja manja. Smatra se da mimeza i prikazivanje uspostavljaju manju distancu nego dijegeza i kazivanje.” (Prins 2011: 39).

<sup>832</sup> Уп. „Иако није конкретизован, лице овог наратера најсличније је лику приповедачевих савременика, а са одмицањем времена већа је и дистанца између њега и актуелне публике.” (Милосављевић Милић 2008: 190).

степеном маркираности/истакнутости, док ће ниско профилисани наратер деловати као позадина на чијем фону се додатно контекстуализују значења, али са нижим степенем истакнутости.

Више пута смо подвукли то да анализа композиције мреже појмовног сажимања мора узети у обзир комуникативне циљеве инпута који та мрежа представља, што је моменат који умногоме изостаје из когнитивносемантичких употреба дате теорије (на сличан начин и Атардо, у вези са дужим хуморним наративима, претпоставља ауторску публику и идеалну наративну публику). Јасно је да ће само наративни изричаји укључивати горе наведене инстанце адресирања, али и ненаративни изричај подразумева конструкцију претпоставки и циљева говорника или претпоставку тренутног комуникативног контекста у којем се порука може разумети у терминима тачног и нетачног. Ово је проблем који Л. Брант и П. А. Брант (2005) имају у виду када уводе *простор релеванције* и *значења* у стандардни модел појмовног сажимања. Дати проблем донекле је експлициран преко инстанце *grounding box*-а и теорије вишеструко утемељене семантике, али могуће нијансе између типова колокутора/адресата везаних за скупове знања, претпоставки и вредности које утемељују изричај нису препознате.

Када је реч о наративним репрезентацијама, наш је предлог, донекле идејно ослоњен на Кларкове (1996) исцениране говорне чинове, а посебно на Феланове (1996) нивое читања, да се горња типологија наративних адресата укључи у модел појмовног сажимања на два начина: преко *grounding box*-а (или система утемељења) или као дискретни ментални простор. Избор једне или друге опције зависиће од конкретног наративног инпута и потреба тренутне анализе. Ниско профилисани наратер не захтева увођење посебног менталног простора који ће бити повезан са менталним простором за приповедача у подмрежу појмовног сажимања, али ће зато наратер који је у већој мери присутан у дискурсу подразумевати увођење новог менталног простора (ради експликације комуникативне ситуације у наративу). Другим речима, подразумевани наратери спецификују нивое утемељења наративног дискурса (у датом тренутку наративне прогресије), али од читаоца не захтевају и померање „прозора” (рекурзију), односно промену тачке гледишта као менталног простора из којег се приступа активном наративном домену. Више или мање експлицирани наратер захтева од читаоца конструкцију додатног менталног простора и, сходно томе, померање тог менталног простора напред или назад (фигура и позадина), у складу са читаочевим праћењем наративне логике. Овај ментални простор ће, дакле, функционисати или као тачка гледишта (с обзиром на тренутне потребе читања) или као фокус (када је дати



ментални простор истакнут у први план). У хуморном наративу разилажење наратера и наративне и идеалне наративне публике препознаје се кроз хуморне и иронијске ефекте, управо због тога што се експлицира инконгруенција између наратерових вредности и претпоставки и подразумеваних вредности и претпоставки приповедачевих публика. С. Милосављевић Милић (2008: 192, 198) напомиње да се иронијски или пародијски регистар значења јавља једино у случајевима приповедачевог свесног конфротирања два нивоа пријема. У овим случајевима, уместо да непосредно контролише легитимност приче, „аутор контролише дистанцу према њој и то је учинак текста који се не може одвојити од фигуре ироније”. Дата дистанца омогућава реалном читаоцу процену сопствене позиције спрема различитих наративних адресата. Ц. Калер (1990: 230) примећује „да би реченица била у правом смислу иронична, мора да постоји могућност замишљања групе читалаца која је узима сасвим дословно”. Наравно, и „безгласни” наратери учествују у производњи иронијских и хуморних ефеката приче, јер оснаживањем приповедачеве позиције јачају логику приче, базичну перспективу на основу којих се формирају очекивања и изоштравају односи инконгруенције према ставовима и вредностима наративних инстанци које су „мета” хумора. Као фактор јачања тренутног, релевантног контекста идеална приповедачева публика у хуморном тексту, а у оквиру теорије појмовног сажимања, може се схватити као фон на којем се формулишу очекивања. Формализација наративних адресата у вези са заменом фокуса и тачке гледишта имплицитно у себи садржи претпоставку о потенцијалу адресата да активирају целовите когнитивне оквире, што значи да, у било ком тренутку наративне прогресије, адресат учествује у профилизацији когнитивног оквира који је активан у креирању хуморне инконгруенције. Преко наратера и других типова адресата се може конституисати надређена перспектива у тексту, као жижна тачка у којој се укрштају значења и хијерархизују епистемички, деонтички и аксиолошки наративни системи. Са друге стране, вишеструке перспективе и умножавања значења, посебно у прототипичном хуморном наративу, могу бити ефектна у погледу произвођења хуморних ефеката с обзиром на разлике у знањима, виђењима и вредностима различитих наративних инстанци, путем којих се креирају епистемички и други процепи у причи као места инконгруенције. Случај романа о Дон Кихоту у том смислу представља пример *par excellence*, будући да увођење различитих приповедача, њихових перспектива и адресата креира полифону ситуацију у којој се надмећу различити фондови знања, ставова и вредности. Разлика између перспектива креира дискурсни јаз, због чега је утемељење референце увек само привремено (сходно томе,

прича увек дозвољава карневалску ситуацију, чак и када се приближава трагичком модусу). Виртуелни наративи којима лик Дон Кихота често прибегава, постављајући их као епистемичке сигурности, и адресати који се тим виртуелним наративима уводе, додатно компликују хијерархијацију наративних инстанци јер је Дон Кихотова позиција у референтном свету текста довољно чврста. На крају, нестабилност референце у пуној мери у средиште пажње ставља односе између наративних инстанци, што у коначном мапирање усмерава ка извантекстовном свету и стварном читаоцу.

## **7. 6. МОДЕЛ КОМИЧКОГ/ХУМОРНОГ НАРАТИВНОГ ЖАНРА: КА ЗАКЉУЧКУ**

Претходно постулирани модел хуморног жанра разумемо као хипостазу когнитивног оквира за хумор уопште. У том би смислу дати модел требало да обједињује и универзалне, произвољне карактеристике и процесе путем којих се хуморни текстови реципирају, и специфичније контекстуалне манифестације у (у овом случају) књижевностима са европског географског подручја и из различитих историјских периода. Основни проблем са датим генолошким описом огледа се у принципима апстраховања, тј. нивоу на којем се схематизација врши, ради добијања ограниченог броја инваријантних карактеристика који се у појединачном историјском пресеку препознају и категоризују као скуп својстава који одговара књижевном наративу хумористичке провинијенције. У том смислу неопходно је имати увиде у опште принципе који воде процес категоризације уопште. Повратно, реперкусије когнитивистичких генолошких проучавања могу имати шири научни значај, будући да начин на који вршимо жанровске категоризације може допринети бољем разумевању темељних менталних процеса на којима почивају.<sup>833</sup> Како примећује Марк Тарнер (Turner 1991: 150), анализа жанра се мора померити од увелико дискредитованог, аристотеловског схватања категорије као скупа критеријума које мора поседовати сваки члан категорије, и истиче да

не треба да се изненадимо када нађемо ефекте основног нивоа у жанровским категоријама, или ефекте прототипа у жанровским категоријама, или метафоричке чланове жанровске категорије, или радијалне категорије унутар наше концепције датог

---

<sup>833</sup> Уп. „Kognitivna priroda žanra proizilazi iz činjenice da je tekst element jezika, odnosno deo jezičke kompetencije.”, и „Dakle, žanrovska kompetencija deo je opšte jezičke (semiološke) kompetencije i predstavlja principe na osnovu kojih se stvaraju i razumevaju tekstovi.” (Milutinović 2012: 65, 66).

жанра, или градијента од категоричког ка аналогном у начинима повезивања књижевних дела, или (можда најочигледније) породичне сличности као ствараоца жанрова, итд. Анализа теорије жанра у светлу когнитивног научног проучавања појмовних веза била би велико, замршено и важно дело.<sup>834</sup>

Дакле, како бисмо се приближили описивању хипостазираног модела, неопходно је постулирати модел жанра уопште. Овај потоњи преузимамо од Д. Милутиновића (2012, 2022: 15), који жанр види, ослањајући се на Ц. Одмарка (Odmark 1980: 210), као генолошку категорију одређену својом појмовном, појавном и термилошком димензијом, а *појам* жанра дефинише као „kognitivni okvir preko koga se razumevaju skupine srodnih tekstova/diskursa i tiče se strukturno-semantičkih svojstava posredstvom kojih ih ‘doživljavaju’ producenti, recipijenti, kritičari, distributeri i ostali učesnici kulturne komunikacije”. Као *појава* или *феномен*, жанр се односи на „konkretne tekstove/diskurse identifikovane kao predstavnici datog žanra”, док је *термин* жанра „element genološkog metadiskursa kojim se, u skladu sa određenom metodologijom, pojmovne i pojavne osobine definicijom svode na jednu odrednicu” (Milutinović 2022: 15). У ужем смислу, *наративни жанр* разумемо као „систем правила преференција, у којима се типовима процеса (и са њима повезаним структурама учесника) могу доделити нивои (рангови) преференција које су мање или више у супротности са рангирањем које дефинишу друге жанрове” (Herman 2004: 140).<sup>835</sup> У оба случаја жанр се разуме као скаларна категорија, а не скуп минималних и довољних услова које одређују жанровски идентитет једног текста. Ова примедба је нарочито важна, будући да дефинисање неког жанра захтева постизање извесне наддијахронијске стабилности, тј. континуитета. Уколико разумемо прототипичност у терминима Џекендофовог скупа правила преференција, онда се жанр може схватити као скуп дифолт услова и стратегија које омогућавају рецепцију појединачног дискурсног феномена, што значи да се судови о жанру превасходно доносе по принципу абдукције. Према Милутиновићу (2012: 63), „[ž]anrovi su, zapravo, kognitivna i pragmatička sredstva za intertekstualno usklađivanje sa postojećim modelima”. Поред свега наведеног, границе таквог система могу се схватити

---

<sup>834</sup> „We have a standard commonplace notion of genre, of course: A genre is defined by criterial features possessed by every member of the genre. But this is exactly the standard commonplace philosophical notion of a category so thoroughly discredited by cognitive studies during the last decade. Given the cognitive scientific study of the nature of categories, we should not be surprised to find effects of the basic level in genre categories, or prototype effects in genre categories, or metaphoric members of a genre category, or radial categories within our conception of a given genre, or a gradient from the categorical to the analogical in the ways literary works are connected, or (perhaps most obviously) family resemblance as a creator of genres, and so on. The analysis of genre theory in the light of the cognitive scientific study of conceptual connections would be a large, intricate, and important work.”

<sup>835</sup> „[I]t also suggests grounds for rethinking narrative genres as preference-rule systems, in which types of process (and associated participant structures) can be assigned preference rankings that contrast more or less markedly with the rankings that define other genres.”

и у вези са Лејкофовим идеализованим когнитивним моделима, односно фонovima знања на којима се формирају наши судови и очекивања о жанровској категорији датог текста. Дакле, наша основна теза јесте да се идентификација једног наративног текста као хумористичког врши на основу когнитивног оквира за хумор као идеализованог когнитивног модела.

На овај начин искључујемо постојање хибридних жанрова: у датом тренутку текст се интерпретира у конкретном жанровском коду или на фонy одређених жанровских правила. Управо принцип наизменичности, а не симултаности, омогућава пародију, како ћемо покушати да покажемо у поглављу о донкихотској пародији. Избегавајући појам хибридног жанра пратимо Милутиновића (2012: 105), који сматра да се хибридност не може усагласити са схватањем жанра као когнитивне категорије:

То подразумева две значајне ствари: прво, да они [*жанрови – прим. О. М.*] као такви олакшавају интеракције са текстом, и друго, да се појам о њима изграђује не на основу конкретних текстова, већ dominantних особина skupova текстова. Уколико бисмо прихватили ‘постојање’ хибридних жанровских појмова довели бисмо у питање ове две елементарне одреднице нашег концепта. Јер, на који начин би одређење nekог текста као фантазијска детективика могло да олакша интеракцију (са) њим? Он може да буде или фантазија или детективика, а не и једно и друго у исто време, и то баš зато што се о једном од наведених идентитета одлучује на основу dominantних особина: когнитивне категорије саображавају се са постојећим matricama на основу onih особина које исте одређују. Жанровска идентификација олакшава интеракцију са текстом те се избор жанра врши у том смислу (ради усмеравања продукције, дистрибуције или рецепције текста). Избор dominante не искључује остале особине, већ само усмерава наведене облике интеракције.

Према Милутиновићу (2012: 94–120), жанр се може одредити као скуп синтаксичких, семантичких и прагматичких особина, реализованих на парадигматском (инваријантном) и синтагматском (појавном) нивоу. Парадигматика све три димензије приче одређује жанровску идентификацију исте, будући да се оне односе на елементе структуре, а не изоловане појаве. Парадигматика и синтагматика синтаксе, семантике и прагматику у оквиру датог модела формирају скупине текстова који су хијерархијски означени (од највишег ка најнижем нивоу) као стратегије текстуализације, жанровске области, жанрови и поджанрови или жанровске школе. У наставку ћемо Милутиновићев модел представити превасходно према прва два нивоа (стратегије, жанровске области), док ћемо у одељку испод спецификовати хипостазирани комички жанр према датом моделу, осврћући се и на поједине поджанрове.

*1.а. Парадигматичке особине синтаксе* односе се на скуп формалних обележја независних за конкретну реализацију (наративни, дескриптивни, административни текстови). Овај ниво описа *наративних текстова* тиче се типа приче која је у њиховој основи. Аутор као базични критеријум узима начин на који се мотивишу и обједињују

догађаји, и на основу њих издваја четири приповедне парадигме – биографску, љубавну, авантуристичку и мистериозну причу. Дате се поделе могу додатно конкретизовати (мелодрама, еротска прича; пустоловни, акциони, шпијунски наратив; детективика, крими, хорор; образовни, аутобиографије, биографије, итд.). Аутор овде разликује три аспекта наратива, *причу* (догађаји, јунаци – актери као јунаци препознатљивих функција и особина, хронотоп), *приповест (дискурс)* (перспектива и инстанца приповедања) и *текст* (однос према интертекстуалности), а сваки од појединачних момената може бити жанровски спецификован. Варијације које нарушавају жанровску идентификацију односе се на промену парадигматичких карактеристика јунака као актера, односно тичу се нетипичних догађаја и хронотопа у које су ликови укључени и који мењају природу функција које они обављају. Варијације на нивоу приповести не нарушавају жанровски идентитет приче, али могу бити симптоматична својства посебне жанровске школе, док преовладавање интертекста доводи до промене на плану семантике, односно мења жанр у правцу пародије.

*1.б. Синтагматичке особине синтаксе* односе се на конкретан облик преко којег се остварује знак (текст). У контексту наративне жанровске области, ова се димензија односи на формална обележја преко којих су наративни жанрови остварени (стих, реченица, реплика), и може се додатно спецификовати преко квантитативног критеријума (кратке и дуге форме – приче, песме, романи, епови).

*2.а. Парадигматика семантике* везује се за семантичко поље којем припада смисао остварен неким знаком (текстом), односно граматичког односа елемената синтаксе. У том смислу Милутиновић (2012: 100–101) разликује текстове „који smisaono konvergiraju psihološkom, sociološkom, mitološkom, naučnom itd. Ili, pod paradigmaticom semantike žanrovskih oblasti treba podrazumevati pripadnost teksta epskom, lirskom ili dramatičnom”. На овом нивоу „жанрови се дефинишу у зависности од своје естетичке намере, те издвајамо парадигме смећног, страха и ужаса, знатићелје, напетости и сл.” (2012: 101–102). Нарушаваће естетичке намере доводи до промене у погледу жанра, јер „[n]ачин на који жанр делује његово је дистинктивно обележје из једноставног разлога што се реализује кроз функционисање синтаксе: естетичка намера остварена је и условљена елементима и функцијама синтаксе тако да њена промена неминовно повлачи и модификације на синтаксићком плану, и обрнуто, доводи до промене у жанру.” (2012: 108).

*2.б. Синтагматика семантике* је смисао који се синтакси приписује у конкретној ситуацији. На основу овог принципа аутор разликује три типа наратива –

плаузибилне, фантастичке и метафикционалне наративе, и даље их одређује „у зависности од типа плаузибилитет, фантастике и метафикције” (плаузибилни – историографски и фиктивни наративи; фантастички жанрови – фантазије и научна фантастика, метафиктивни жанрови – прогресивне и регресивне пародије). Нарушавање синтагматике семантике мења жанровски идентитет приче, док промена у оквиру појединачног типа наратива води поджанровским варијацијама.

*3.a. Парадигматика прагматичког нивоа* односи се на психо-идеолошке вредности контекста кроз које знак (текст) пролази и бива интерпретиран. „Paradigmatika pragmatike žanra jesu osobine tekstova koje se prepoznaju kao žanrovske nezavisno od metoda ili konteksta u kome se žanr konkretizuje. U stvari, radi se o samom pojmu žanra. Do njega se dolazi ako se interpretacije sintakse i semantike, ali i pragmatike, naporedo stave i uporede.” (2012: 103–104). Како се ова димензија директно односи на метадискурсна промишљања конкретног жанра, тј. појам, „svaka promena paradigmатике pragmatike neminovno dovodi i do pomeranja odnosa prema žanrovima i otvara mogućnost različitim diferencijacijama” (2012: 107).

*3.b. Синтагматика прагматичког нивоа* везује се за конкретну дискурсну праксу кроз коју се синтакса и семантика смисаоно остварују, односно уметнички правац у оквиру којег се знак (текст) појављује. Варијације ове димензије формирају поджанрове, али не утичу на жанровско разликовање, бивајући заправо резултат „usaglašavanja žanrovskih normi sa diskursnim i pragmatičnim zahtevima vremena i prostora u kome se koriste. Pojam određenog žanra nastaje tako što se te istorijske varijacije svode na prepoznatljive karakteristike, odnosno istorijske varijacije (škole) tvore dati žanr” (2012: 107).

Наша претпоставка да се комички жанр примарно мора одредити преко когнитивног оквира за хумор као ИКМ који је и универзалан али и онтогенетски (и културолошки) варијабилан, дозвољава нам да посебно уважимо прагматичку димензију жанра и укажемо на могућности решавања проблема дијакхронијске рекатегоризације. С тим у вези поново ћемо цитирати Д. Милутиновића (2012: 70):

I na planu semantike možemo govoriti o takvim postojanim i promenljivim osobinama. Efekat koji je vezan za žanr može se uzeti kao relativno postojan. Da bi nešto bilo određeno kao konkretan žanr, efekat mora da bude karakterističan. Međutim, problem je što efekat može da se promeni. Na primer, ono što je nekada, recimo, izazivalo smeh, danas može da čini suprotno. Ovakva mogućnost otvara pitanje kako tekst koji je izgubio svoj žanrovski efekat shvatiti – izvorno ili u okviru novog smisla. Odgovor zavisi od pragmatičkog aspekta, najmanje postojanog skupa žanrovskih osobina.

На овом месту треба ставити додатну напомену: ефекат хумористичког текста може да се промени (текст просто не мора више да изазива смех), али се његова генеричка веза са комичким жанром задржава због тога што се елементи структуре (синтаксе) и даље препознају као типични. Чак и уколико су ти елементи за појединачног реципијента (прагматика) само периферно везани за когнитивни оквир за хумор, естетички ефекат се задржава. Наша интервенција се овде, дакле, односи на опсервацију да је парадигма смешног знатно шира и нијансиранија него што је горе назначено.

С обзиром на то да смо претходно описали нека битна својства комичкога жанра, односно дужих књижевних текстова хуморног типа, овде ћемо се ограничити на опис истог с обзиром на Милутиновићев модел. Питање да ли и у којој мери се дати опис може искористити за разумевање краћих хуморних форми попут вица, анегдоте, кратке наративне шаљиве песме, није проблемско тежиште овог рада; могућност апликације модела на ове краће хуморне жанрове представља један од могућих праваца будућих истраживања. Ми сматрамо да постоји континуум између краћих и дужих хуморних наративних форми, будући да се оба типа ослањају на исте менталне капацитете за хумор и наративизацију, али ово мишљење остаје на нивоу претпоставке и требало би бити проблем ширег истраживања. Тврдње појединих аутора да је виц језгро свих дужих хумористичких форми су одвише поједностављене из неколико суштинских разлога: 1. уколико је тврдња тачна, треба дефинисати виц у свим његовим формама; 2. није објашњено проширивање вица у дуже форме; 3. није искључено да се дуже форме развијају проширивањем неких других краћих хуморних форми; 4. неке дуже хумористичке форме извесно настају уланчавањем више хумористичких (и нехумористичких) форми; 5. овакве тврдње не узимају у обзир богату хумористичку традицију европске и других култура, те су суштински аисторијске. Опет, ово све могу бити проблеми даљих истраживања, али нису средишњи за наш рад.

*1.a. Парадигматичке особине синтаксе.* Можда због тога што је хумор присутан у многим областима живота, синтакса датог жанра може се остварити у више варијанти, као биографска, љубавна или авантуристичка прича.<sup>836</sup> Аристофанове *Жабе*

---

<sup>836</sup> Мистериозна хуморна прича се редовно остварује као пародија, дакле, као хуморна прича са елементима интертекстуалног уланчавања са мистериозном причом. Милутиновић (2022: 266, 279) истиче да хумор у детективној причи служи разбијању патетике приче, те да се хуморни ефекти често везују, у текстовима класичне детективске школе који су канонизовали жанр, за главног јунака – детектива. „Razbijanje patetike u pogledu žrtve realizuje se korišćenjem neemotivnih diskursa – različitih tipova izveštaja koji žrtvu prikazuju iz policijske, medicinske ili medijske perspektive. Osim toga, patetika se neutralizuje usmeravanjem pažnje na humorne i ironijske okolnosti u koje je žrtva postavljena. To se

пример су хуморног наратива оствареног кроз синтаксу авантуристичке приче (баш као и *Велеумни племић*, и донкихотијаде *Женски Дон Кихот* и *Том Цонс*) док би Шекспирове комедије *Сан летње ноћи*, *Два витеза из Вероне* и *Како вам драго* одговарале синтакси љубавне приче. Синтакса комедије карактера редовно показује особености (рудиментарне) биографске приче (Сервантесов *Велеумни племић Дон Кихот од Манче*; Молијерове драме *Тврдица* и *Дон Жуан*; Стернов *Тристрам Шенди*), односно, таква (ауто)биографска – карактерна – комедија посебно наглашава моменат преображаја главног јунака (алазона), и етичку поуку коју прича о том преображају носи.

Као што смо више пута напоменули, **основна синтаксичка константа комичког жанра јесте јунак који се одупире норми** (експлицитно или имплицитно присутној у наративу). Главни јунак је увек јунак (или група јунака) са истакнутом негативном или нормоломном особином или особинама, опседнут страшћу или циљем (нпр. стицањем новца, тврдичлуком, имитирањем јунака из омиљене литературе, проналажењем младе и верне жене), и због тога у сукобу са својом околином или самим собом. Оваква, бергсоновска линија не имплицира нужно и антиаристотеловску позицију јер комички јунак мора обављати функцију у причи како би испољио свој хумор односно произвео хуморне ефекте (у питању је, заправо, проблем парадокса самореференције). Дати став, међутим, имплицира то да је сваки комички жанр у основи комедија карактера у смислу у којем сваки хуморни ефекат јесте свођење ствари на човекову меру.

Прототипична норма, односно сукоб, јесте спољашњи (најчешће уже или шире друштвени), што ограничава скуп својстава јунака (психолошка димензија јунака није изнијансирана), и није озбиљно угрожавајући, тј. релативизиован је. Док хронотоп комичког наратива није специфичан, **перспектива** јесте, и дистрибуирана је на антитетички постављене инстанце: јунаци са нормалне линије живота (ниво приче), имплицитни аутор и његова публика (и, у случају приповедних текстова, приповедач са својим публикама, уколико је исти близак фигури подразумеваног аутора) – јунаци изван нормалне линије живота, и, у случају приповедног текста, непоздани приповедач и његове публике. Инконгруенција двеју перспектива имплицира: 1. **најмање двоструки свет приче** (обликован двоструким системом на онтолошкој,

---

prevashodno odnosi na detektivovog prijatelja koji tokom istrage svojim ponašanjem stvara ovakve efekte: otvoreno gaji simpatije prema zločincu, ne uspeva da primeti očigledno i sl.” (Milutinović 2022: 261). Аутор (2022: 319–341) посебно упућује на хумористичке и пародијске аспекте детективске прозе Агате Кристи.



аксиолошкој, деонтичкој и/или епистемичкој равни), 2. тенденцију ка проналажењу аналошког односа међу њима или разрешавању инконгруенције на нивоу приче (прототипичан комички жанр има троструку структуру и прича се завршава срећно).

**Аспект интертекстуалности** је за комички жанр посебно важан јер хумор као ефекат на којем се инсистира почива на оптималној комбинацији познатог и непознатог. Употреба познатог репертоара комичких маски и заплета олакшава „пренос”, односно осигурава интерпретацију на фону хуморног. Сличну опсервацију има и Д. Милутиновић (2012: 116) када тврди да је свака комедија делом и пародија. Инсистирање на интертекстуалном умрежавању присутно је у најстаријим сачуваним атичким комедијама – нпр. у виду пародирања Платонове државе у Аристофановој драми *Жене у народној скупштини* или дискурса трагедије у *Жабама*. Осим тога, друга линија европског романа, којој припадају и хумористички романи, у целости се заснива на полемичком одговору на романе прве линије (пародија официјелне културе у Раблеовом роману *Гаргантуа и Пантагруел*, донкихотске пародије, итд.).

*1.б. Синтагматичке особине синтаксе.* Иако ћемо се у овом истраживању ограничити на драмске и прозне текстове (приче, романе), напомињемо да се дати жанр може остварити кроз било који од три формална облика. Као примере комичког жанра у стиху издвајамо случајеве комичних епова (хомеровски еп *Бој жаба и мишева*, Ариостов *Бесни Орlando*, *Отмица вितिце* Александра Поупа, Виландов *Нови Амадис*), приче у стиху попут појединих Чосерових прича из *Кентербериских прича*, шаљивих песама (шаљиви епиграми, шаљиве љубавне песме и слично; у српској књижевности, на пример, изразито место заузима збирка песама *Пантологија новије српске пеленгирике* Станислава Винавера, а ту је и антологија *Урнебесник: зборник песничког хумора* коју је 1979. године приредио Васко Попа) и химни (пародије *Марсељезе* с краја 19. века попут *La Marseillaise de la Courtille*, *Јутунска народна химна* Јована Јовановића Змаја). Како жанр није ограничен медијем у којем се остварује, датим примерима можемо придружити филмске комедије попут *City Lights*, *Deconstructing Harry*, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, филмова о Монти Пајтону, анимирани серије *South Park*, итд.

*2.а. Парадигматичке особине семантике.* Имајући опет у виду то да хумор није искључен из свих или готово свих видова дискурских форми (нпр. ритуални хумор), сматрамо да дати жанр може конвергирати са било којим од горе наведених семантичких поља: психолошким (комедија карактера попут Аристофанових *Облакиња*), социолошким (комедија нарави попут Молијерове драме *Школа за жене*,

Бокачове новеле усмерене на критику свештенства – уопште, сатира као жанровска школа), митолошким (Аристофанове *Жабе* – даљи правац истраживања ове линије може се тицати генеричких веза са комичким панданима озбиљних митова – в. Бахтин 1978: 12–13)<sup>837</sup>, научним (Калвинове *Космикомике*; дела научне фантастике се веома често остварују као хумористична, попут проминентног остварења *Аутостоперски водич кроз галаксију* Дагласа Адамса). У свим случајевима естетичка намера комичког жанра везује се за парадигму смешног, у смислу у којем смо о томе говорили нешто раније.

2.б. *Синтагматичке особине семантике*. Комички жанр може се остварити као плаузибилни (историјски или фикцијски – нпр. сатирични романи *Гуливерова путовања* Џ. Свифта и *Доживљаји Хаклбери Фина* М. Твена), фантастички (Плаутов *Амфитрион*, *Гаргантуа и Пантагруел*, *Космикомике*) и метафикционални наратив (*Велеумни племић Дон Кихот од Манче*, *Тристрам Шенди*, *Фаталист Жак и његов господар*). Док већина овде анализираних хуморних наратива остварује свој комички идентитет и на основу интертекстуалног укрштања са другим делима европске комичке традиције, евентуална метафикционалност која им се у том смислу може учитати јесте прагматички, а не уско семантички ефекат. Прави метафикционални комички поджанр јесте пародија, код које се самореференцијалност читава и на синтаксичком и на прагматичком нивоу.

3.б. *Синтагматичке особине прагматичког нивоа*. На овом нивоу можемо говорити о, на пример, атичкој комедији (старој, средњој, новој), римској палијати, јувеналовској сатири, плаутовској, ренесансној, елизабетанској, класицистичкој комедији, ерудитној комедији итд., односно о конкретним жанровским нормама које су у оптицају у тренутку када је конкретан дело настало. Синтагматичка димензија парадигматике жанра односи се на различите облике испољавања јунака (плаутовско-теренцијски фонд типичних јунака, типични јунаци ренесансе, јунаци комедије дел арте, донкихотски јунак, јунак драме у ужем смислу и сл.; истакнути јунак у традиционално схваћеној комедији карактера, или истакнута група јунака у комедији нарави) или однос између јунака и радње (наглашавање јунаковог делања формира поджанр комедије интриге, са низом варијанти у виду фарсе, водвиља, лакрдије, комедије плашта и мача [шп. *comedia de capa y espada*] и сл.).

---

<sup>837</sup> Уп. У *Речнику књижевних термина* се наводи да се комедија историјски појавила „posle tragedije, pa mnogi autori u tome vide njenu osnovnu satiričku funkciju ironičnog relativizovanja vrednosti koje tragedija uvek apsolutizuje” (Flašar 1992: 380).

3. а. **Парадигматичке особине прагматичког нивоа.** О овом нивоу описа комичког жанра смо већ опсежно говорили у претходним поглављима, те ћемо овде само таксативно побројати главне изводе из њих.

- i. Сматрамо да је хуморна жанровска област у целини одређена присуством једне или више хуморних (маркираних) централних метафора. Јукстапозиционираност улазних простора такве метафоре може се читавати на различитим нивоима наративног дискурса (приповедачи, типови публике, хронотоп, догађаји итд.), али уз обавезни дисаналошки однос између агенаса који су носиоци инпута, и перспективе. Централна хуморна метафора стога енкодира приповедне модалитете света приче и трасира наративну конфигурацију, те последично, и учинке пријема.
- ii. Маркираност света приче подразумева постојање најмање два супротстављена система приповедних модалитета који је обликују (и најмање два система наративне перспективе), било да је таква инконгруентност више истакнута на нивоу интратекстуалних наративних оквира или на релацији интратекстуални – екстратекстуални оквири (укључујући и интертекстуалне). Због експликације кршења нормe (било којег од четири домена приповедних модалитета), читање захтева јасну читаочеву критичку дистанцу према норми и њеном кршењу, због чега се овај тип наратива често везује за дидактичке функције и уопште схвата као метафора за неку глобалну супротност. Наративна прогресија, заснована на јукстапозиционирању и несливености централне метафоре, захтева перманентну замену фигуре и позадине, а такав семиотички процес може бити праћен хуморним ефектима (у складу са поглављем *Закључак I: хумор*).
- iii. Централна метафора функционише као кохезивни интерпретативни оквир, тј. стожерна тачка преко које се структурира свет приче. Главни облик рекурзије у хуморном наративу остварује се као допуна и као елаборација централних хуморних метафора.
- iv. Рецепирање наратива као хуморног зависи од препознавања његове повезаности са општијим когнитивним оквиром за хумор, те са њим повезаним емоционалним прототипичним причама (причама о бенигним догађајима повезаним са афективним доменом среће). Наративи који не изазивају хуморне ефекте и даље могу бити препознати као хуморни због тога што су гранично повезани са датим когнитивним матрицама. На овај начин успоставља се

дијакхронијски континуитет, али и синхронијско умрежавање жанровских школа које не показују висок степен међусобне сличности.

- v. Хуморне централне метафоре имају две главне функције: подвлаче актуелизовано стање ствари; указују на неактуелизовано, могуће стање ствари. Због јукстапозиционираниости и укрштања перспектива ова метафора енкодира „погрешно стање ствари” да би указала на „нормалан” или пожељан поредак, доминантно кроз поступак негације и поређења. У најширем смислу, прототипични хуморни жанр можда само треба да наговесте, по принципу негације, „идеални поредак”: ако је прототипично језгро когнитивног оквира за хумор бенигни облик хумора, где реално и идеално добијају један вид, свако удаљавање од тог језгра измешта норму која се крши у подручје виртуелног.
- vi. И догађајност/улоге јунака и менталне и друге особености јунака у свету приче у служби су креирања хуморне инконгруенције која је садржана у централној хуморној метафори, при чему је главни јунак – алазон у таквој причи обележен опозицијама. Конкретне реализације синтаксе и семантике таквих прича су практично неограничене.

Из датог модела жанровске хуморне области (дефинисаног у поглављу *Закључак I: хумор*) и модела хуморног наративног жанра (дефинисаног у овом поглављу), могу се извести подврсте, тј. жанровске школе или поджанрови. **Комедија карактера** може се дефинисати као подврста хуморног наративног жанра, остварена у прози, драми или стиху, која почива на централној метафори/метафорама чија је хуморна инконгруенција остварена преко делања јунака са изразитим *déraison*-ом (биографски наративни модус). На пример, јунак је опседнут неком страшћу – стицањем новца, тврдичлуком, потреби да наликује јунацима из омиљене литературе, или циљем – нпр. пронаћи себи младу и верну жену, и због тога у сукобу са својом околином и/или самим собом. Ова јукстапозиционираниост је праћена дисаналогичном у доминантним наративним перспективама, и, често, премештања тачке гледишта с обзиром на исти фокус. Основна прича може бити љубавна (љубав с препрекама) (*Сан летње ноћи*, *Како вам драго*), авантуристичка (алазон покушава да савлада препреке како би дошао до неке користи или остварио извесни наум (*Жабе*, *Велеумни племић*, *Арабелине авантуре*, *Том Џонс*) или биографска (алазон се ослобађа свог хумора) (*Тврдица*, *Велеумни племић Дон Кихот од Манче*, *Тартиф*). **Комедија интриге** представља подврсту хуморног наративног жанра, превасходно драмског или прозног, где је хуморна инконгруенција остварена метафором која наглашава вишеструко укрштене догађаје чији су носиоци

јунаци као кршиоци и носиоци неке норме; нагласак, међутим, није на појединачним јунацима него на догађајности. Јунаци једне линије (најчешће „нормалне”, понекад нормоломне) често су ускраћени за перспективу друге линије, што креира ефекте напетости и комичке ироније. Комедија интриге се превасходно остварује као љубавна, мистериозна или авантуристичка прича, и, природно, најчешће као њихове комбинације (Плаутове комедије *Амфитрион* и *Менехми*, Теренцијеве комедије *Формион* и *Девојка са Андроса*, Шекспирове комедије *Два витеза из Вероне*, *Комедија забуна*, *Много буке ни око чега*, Молијеров *Ветропир или све у своје време*, *Умишљени рогоња*, Филдингов *Цозеф Ендрус*). Хумористички жанр са централном хуморном метафором оствареном у социолошком друштвеном пољу, при чему је носилац метафоре група јунака као метонимијска ознака за приказани наративни свет/део света, и са снажним негативним предзнаком, уз наглашену релацију интратекстуални – екстратекстуални модели света, праћену премештањем фокуса с обзиром на исту (нормативну) тачку гледишта, јесте **сатира**. Из наведеног следи да текстове које означавамо као комедије нарави треба припојити или комедијама интриге (Молијеров *Летећи болесник*, као и читав низ фарси и комедија дел арте) или сатирама (на пример, Молијеров *Уображени болесник*), с обзиром на то да ли се прича остварује у авантуристичком (и авантуристичко-љубавном) или социолошком домену. Хуморни текстови у којима је централна метафора остварена на плану текст:текст представљају **пародије**; наглашена интертекстуалност производи специфичне карактеристике централне хуморне метафоре. Даље жанровске конкретизације тичу се свих горе наведених аспеката хуморних текстова, односно синтагматике парадигматског нивоа. Осим тога, треба имати у виду да се изразити елементи неких других жанрова могу јавити у текстовима хуморног жанра, али губећи своју примарну функцију; чест је и обратан случај – присуство хуморног у нехуморним жанровима.<sup>838</sup> Листу основних жанрова дужих хуморних књижевних наратива коју смо овде понудили, као и

---

<sup>838</sup> „Јако је битно нагласити да dominantni elementi наведених жанрова – motivi, likovi, ikonografija, semantička polja i sl., могу да се јаве и ван свог окружења, али, ако нису primarni и немају функцију као у оквиру жанра коме припадају, њих не треба узимати за показатеље жанровског. На пример, комичан или ефекат страха и жеже може постојати у свим жанровима, али за одређивање комедије или хорора neophodno је да су они dominantni, и то како у смислу да одређују наративне односе, тако и да су њима, тј. celinom наратива остварени. Dominantost nekog elementa у jednom жанру, podsećamo, не isključuje постојање и других – npr., епичност фантазије не значи да у нjoj нема лиричности или драматике, већ само да је она primarna у односу на друге. Многе класификације то zanemарују и користе dvostruke одреднице – SF horror, фантазијска detektivika и sl. Izdvajanje жанровских osobina на ovaj начин omogućava нам да koristimo jednosložne nazive (krimi(stika), detektivika, horror, фантазија, borilački и dr.) у значењу termina, тј. да под њима podrazumevamo dominantne синтагматичке и парадигматичке osobine њихове синтаксе, семантике и прагматике.” (Milutinović 2012: 118–119).

спецификацију датог жанра, треба схватити као *прелиминарну*, увек имајући у виду то да је област хуморног у наративној књижевности широка, богата и разноврсна.

## 8. ПРИМЕНА МОДЕЛА АНАЛИЗЕ ДУЖЕГ КЊИЖЕВНОГ ХУМОРНОГ НАРАТИВА

У овом делу истраживања анализираћемо, служећи се предложеним моделом, изабране дуже хуморне литерарне наративе као студије случаја. С обзиром на претензију нашег модела да издвоји неке ахроничне (парадигматске) аспекте хуморног наративног жанра, при избору корпуса нисмо се примарно водили књижевноисторијским критеријумима, већ репрезентативношћу датог текста у погледу појединих хуморних аспеката. Иако смо покушали да истраживањем обухватимо бар по један утицајан текст књижевних епоха и праваца европског простора од антике до данас, изостали су канонски текстови попут Плаутових комедија, Раблеовог романа *Гаргантуа и Пантагруел*, Шекспирових и Молијерових комедија, Гогољевог *Ревизора*. Осим тога, у избору је приметна доминација наративне прозе. На крају, у истраживање смо укључили како текстове западноевропске књижевности (италијанске, шпанске, енглеске, француске), тако и српске књижевности.

Апликативна поглавља су, где је то било могуће, поређана хронолошки, с обзиром на време објављивања текстова који су предмет анализе. С обзиром на истраживачки метод (студија случаја) овај смо принцип подредили проблемско-тематском критеријуму, проучавајући: проблем наративне прогресије и централних хуморних метафора (Аристофан, *Жабе*), централне хуморне метафоре сексуалног типа (изабране новеле из *Декамерона* Ђованија Бокача), жанр пародије (Сервантесов *Дон Кихот* и донкихотски пародијски модел; менталне репрезентације за главног јунака пародије; менталне репрезентације за (споредне) јунакиње у пародији), хумор на дискурсном нивоу (хуморни аспекти полемике ауторске и читалачке фигуре у одабраним европским романима 18. века), виртуелне аспекте хуморних ефеката у сатири (сатире Радоја Домановића), црну комедију и ограничења хуморног ефекта (Бранислав Нушић и Јован Стерија Поповић, драме *Београд некад и сад*; Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*), трансмедијално преношење централних метафора (Бранислав Нушић, *Др* и филм *Масмедиологија на Балкану*), и корелацију између нивоа утемељења и хумора (Итало Калвино, *Космикомике: старе и нове*). Јасно

је да овај избор ни изблиза не адресира низ проблема о којима смо расправљали у претходном делу истраживања; наша је намера да покажемо неке од могућности апликације нашег модела у проучавању хуморних књижевних наратива и, надамо се, тиме трасирамо пут његове апликације у нашим будућим истраживањима дате проблематике.<sup>839</sup>

## **8. 1. НАРАТИВНА ПРОГРЕСИЈА У АРИСТОФАНОВИМ ЖАБАМА: ЦЕНТРАЛНЕ ХУМОРНЕ МЕТАФОРЕ, ЈУНАК И ПЕРСПЕКТИВА<sup>840</sup>**

Као изданак старе атичке комедије, *Жабе* су у пуној мери урођене у политичку и друштвену стварност оновремене Атине. Уопште узев, најстарије атинске комедије карактерише слободан однос према позоришној илузији, тј. често поигравање са разликом између сцене и публике; ово је превасходно резултат учешћа комедије у карневалском ритуалу (у оквиру којег не постоји подела на учеснике и посматраче), али и општег политичког уређења (гледаоци – слободни грађани–мушкарци равноправни су, учествују у политичким одлукама и плаћају порез; позорница се може посматрати као продужена агора).<sup>841</sup> Радња старе комедије – која још увек одражава првобитну, директну демократију атинског полиса – готово је увек „некакав преглед догађаја последње године, нарочито политичких, с много личних напада и карикатура” (Ђурић 1965: 340). Аристофанове комедије „јасан су одражај класне и политичке борбе за

---

<sup>839</sup> Треба нагласити да су поједина апликативна поглавља претходно објављена, у нешто измењеном виду, у рецензираним научним часописима, или изложена на научним конференцијама, те публикована у књигама апстраката и зборницима са тих конференција. Листа тих публикација налази се на крају ове дисертације (поглавље *Литература*, одељак *Ауторкине студије из доктората*). У прегледу дајемо само оне радове који су у тренутку предаје ове докторске дисертације публиковани.

<sup>840</sup> Разлози због чега смо издвојили управо ову комедију као прву у апликативном делу нашег истраживања су двојаки: књижевноисторијски – ово је један од најстаријих сачуваних комичких текстова (у питању је комедија први пут изведена 405. године пре н. е.), и један од текстова који је трасирао путеве средње и нове атичке комедије, а преко овог последњег и староримске, плаутовско-теренцијске, комедије, те европске комедије; естетички (књижевнокритички) – у питању је текст који показује велику рецепцијску постојаност.

<sup>841</sup> „Први који је политику учинио предметом комедије био је Кратин, на кога су се у то време угледали и остали песници Старе комедије, и тек уласком у јавну арену политике стекла је комедија своју праву природу. Атина је била веома подесно место за политичку сатиру: сви су се грађани познавали и свакодневно састајали на тргу, у гимназијама и тремовима, и ту је, као у кошницама, оговарање зујало од зоре до мрака. Песници су послушнички та политичка зујања, па је у њиховим комедијама налазило веома жив израз свако незадовољство, било приватно или јавно, праведно или неправедно, свака превара, чак и свака завист, тако да се комедија по начелима што их је заступала може до извесне мере упоредити с опозицијом у парламентарном животу. Напади песника уперени су готово само на демократске државнике, и у томе нису штеђени ми велики Перикле и његова околина. Ти напади постајали су утолико оштрији уколико је после Перикла радикалисање демократије узимало све већи мах. Непресушан извор за подсмевање били су демагози који су народу обећавали златна брда и тиме све више распиривали његове прохтеве.” (Ђурић 1965: 341).



дуготрајног Пелепонеског рата (431–404), и у томе је њихова битна вредност” (Ђурић 1965: 345). Заправо, Аристофанове *Жабе* су изведене на позорници само годину дана пре него што ће Атина коначно изгубити целокупну своју флоту и предати рат Спарти, и оне у пуној мери јесу одраз политичког, економског, друштвеног и културног колапса који је Атину задесио (или, боље речено, који је сама себи проузроковала): „Politički uticaj Atine u mediteranskom svetu time je zauvek ugašen. Ipak, njen kulturni uticaj na potonje čovečanstvo [...]. dobija tek onda presudne razmere, i to dobrim delom zahvaljujući upravo sofistici koju Aristofan toliko napada [...] Ali – Aristofan nije živeo u vreme trijumfa Aristotelovog duha, već u vreme poraza, političkog i moralnog, svoje nacije.” (Šalabalić 2018: 69–70). Чак ће и неинформисани читалац на основу прочитане комедије закључити да се са Атином *нешто дешавало*: Атина ратује, о чему нас на самом почетку текста извештава роб Ксантија, и Атине је потребан неко ко ће подићи ниво јавног морала и борбену готовост грађана, као што нам показује крај комада. Међутим, пуни карактер политичке и друштвене сатире ова комедија добија само уз подробно познавање атинских прилика у другој половини 5. века пре н. е.<sup>842</sup> Овај контекст обогаћује хумористичко ткиво комада, које се у случају недовољно информисаног читаоца често своди на препознавање ласцивних шала у њему.<sup>843</sup> Интендирана публика подразумеваног аутора комада јесте становник атинског полиса, његов савременик.

О садржају комада извештавају нас две дидаскалије (краћи прозни и метрички уводи уз текст, написаних од стране каснијих приређивача текста), при чему ћемо овде, због дужине, навести други:

Kod Herakla raspitav se za put u donji svet / Dionis krene među pokojnike prerušen u / lavlju kožu noseć tojagu – sa željom da / Euripida povede natrag; pređe jezero / uz pratnju hora umilnog kreketuša. / Hor mista potom nastupi. A Pluton videć ga, / zbog Kerbera ga izgrdi, sve misleć da je Herakle, / i onda naredi da počne agon pesnički; / pa Eshila ovenčаше i njega Dionis / na svetlost dana povede, a ne Euripida. (Aristofan 2018: 103).

Дионис у Хад силази мотивисан сасвим личном жељом, *да песника нађе правог*, а то би, по његовом мишљењу морао бити Еурипид. Диониса, наиме, код Еурипида одушевљавају „reći uvek plemenite, pune draži”, способност „da pronade izraz novi, izraz smeo, ko na primer ovaj evo: / 'Eter, stančić Zevsov', ili 'hod vremena', / ili 'srce koje neće svetinjama da se kune, / već se kunu usne samo, a reč srca je skrivena'.” (Aristofan 2018:

---

<sup>842</sup> О овим приликама читалац се може обавестити у одличном тексту Радмиле Шалабалић, *Аристофан – песник рата и мира*. Р. Шалабалић је и творац превода комедије са старогрчког језика, као и пропратних коментара.

<sup>843</sup> До оваквог закључка смо дошли на основу вишегодишњег искуства држања часова вежби на предмету Општа књижевност од сумерске књижевности до ренесансе при Депарتمانу за србистику Филозофског факултета Универзитета у Нишу.

103). Већ овлашно удубљивање у цитиране стихове показује да Еурипид нарушава начела јасности и прикладности говора (неусклађеност стила и предмета говора, као код употребе деминутива у првом цитату; непрецизан исказ у другом (м. тога треба стајати „стопа времена”); неподесност и високопарност исказа у трећем цитату). Дионис би, као бог позоришта, оваквих мањкавости у Еурипидовим трагедијама морао бити свестан, али, уместо тога, он је, како нас сам обавештава, *просто луд за тим*. Кратка расправа с почетка – чији су наводи део – коју бог позоришта води (и губи) са Хераклом, својим полубратом, херојем познатом по снази, прождрљивости и похотности – најављује прави *агон* у другом делу комедије. У овом потоњем, вођеном у Хаду између двојице мртвих песника, трагичара Есхила и Еурипида, и то не само зарад титуле најбољег песника већ и ради стварног враћања у свет живих, победа поново неће бити на страни Дионисовог личног укуса. Иако ће сам Дионис донети одлуку о победнику, он не одлучује на основу чисто поетичко-реторичких мерила (у том погледу двојица су трагичара такорећи изједначени), већ етичких, тиме потврђујући ултимативни принцип античких реторика да *patos* мора пратити *etos*, односно да се прави ефекат код публике постиже само у сагласју између етичке садржине и исказа. У продужетку, ова победа је и прокламација става имплицитног аутора о томе шта може спасити Атину: она се изнова мора окренути вредностима старе атинске демократије, херојском духу времена победе над Персијанцима – супстанцији заоденутој одговарајућом формом, а не искључиво форми („крекетању”) на којој инсиситирају политичари–демагози и учитељи–софисти Аристофановог доба. На метатекстуалном нивоу, Аристофанова комедија истовремено доводи ове позитивне вредности на сцену – и у народ – али и сведочи о сопственој немоћи (и, дакле, декаденцији позоришта уопште). Прича о потрази за правим песником постаје, на свим нивоима текста, метафора о потрази за правом, спасоносном речју, али и носталгично враћање на време пре прекида са истином (у смислу у којем о томе говори М. Фуко):

Nema sumnje da je ova podela istorijski konstituisana. Još za grčke pesnike VI veka p.n.e., istiniti diskurs je bio (u strogom i vrednosnom smislu reči) diskurs koji je izazivao poštovanje i strah i kojem se moralo potčiniti, jer je bio vladajući, diskurs koji je izgovaran uz posebna prava i prema zahtevanom ritualu. To je bio diskurs koji je zagovarao pravdu i svakom dodeljivao njegov deo. Diskurs koji u predskazivanju budućnosti nije samo najavljavao šta će se zbiti nego je doprinosa da se ona ostvari, diskurs koji je dovodio do slaganja ljudi i tako se preplitao sa sudbinom. Ali već vek kasnije, najveća istina više nije ležala u onome što je diskurs *bio*, ili u onom što je *činio*, nego je ležala u onome što je *govorio*: došao je dan kada se istina pomerila od ritualizovanog, delotvornog i pravednog čina iskazivanja u sam iskaz, ka njegovom smislu, formi, njegovom objektu, njegovom odnosu ka svom referentu. Između Hesioda i Platona uspostavljena je izvesna podela koja je odvajala istiniti diskurs od lažnog:

ova podela je bila nova jer od tada istiniti diskurs nije bio više dragocen i poželjan, pošto to više nije onaj diskurs koji je povezan sa vršenjem moći. (Fuko 2007: 12–13).

Централна је метафора текста, дакле, означена самим насловом: она се може означити као „жабе” или „крекетање, говорење у празно”, односно, као „замењивање суштине формом”. Оваква метафора има необично богат потенцијал за произвођење хуморних ефеката, будући да је, према GVTН, заснована на појмовима који су опонирани, али истовремено и делимично преклапајући – тј. експлоатише и аналошке и дисаналошке односе. О маркираности и хуморном карактеру дате метафоре говорићемо у вези са појединачним случајевима њене конкретизације у тексту. Треба, међутим, поменути да се потенцијал да дата метафора буде маркирана може извести и на апстрактнијем плану: уколико је форма појавни вид супстанције, а супстанција не постоји без формалне конкретизације, сам чин њиховог јукстапозиционирања постаје маркиран. Емергентна значења која произлазе из датог појмовног мапирања тако се везују за сам чин – мотивацију за раздвајање оног што се не може раздвајати. Такав се чин онда може схватити и као испразно софистичко полемисање, анализа чији је циљ садржан у њој самој. Ритуални моменат користи форму као хипостазу форме-супстанције којој се обраћа, при чему митска свест у основи аналитички не раздваја та два, јер би у супротном обесмислила обредни чин. Говоримо, дакле, о раздвајању истинског дискурса од воље за истином, на шта нам пажњу скреће горе цитирани М. Фуко. На прагматичком нивоу, дата метафора може покренути низ асоцијација на дела европске комичке традиције, те комичке маске, од антике до модерног доба. Хвалисави војник, довитљиви слуга, паразит, ласкавац – сви ови типски јунаци „живе” од испразне речи; на још апстрактнијем плану, сваки алазон, креирајући свет по сопственој мери, замењује истину периферном (сопственом) истином/формом. Ово призива аналогију са Бергсоновим схватањем смешног као аутоматизованог, јер алазон живи механички у складу са хумором којим је опседнут, игноришући очигледност истине којој се супротставља. Подсећамо, међутим, и да Бергсон дозвољава комичке моделе који нису директно изведени из основног модела; ово је важно јер поменута метафора није централна за све хуморне текстове, иако је довољно апстрактна да може покрити практично неограничен број семантичких поља. У наставку ћемо показати како дата метафора управља и прожима све планове Аристофановог текста.

Комедија се отвара дијалогом између Диониса и Ксантије, његовог роба. Дијалог је двоструко енкодиран, где се искази попут „Отпаде ми...” и „Укочи се” на површинском нивоу (немаркираном, прототипичном – посебно за претпостављеног

реципијента) откључавају као опсцени искази, да би читалац потом закључио да се Ксантија жали на терет који носи. Дати је дијалог изузетно успешан јер истовремено адресира укусу публике и коментарише оновремену комичку продукцију – афинитет према *отужним, протачким шалама*, комедијама као *вицевима године*, испразним позоришним конвенцијама (које су често почињале „scenama u kojima rob pretovaren kuka i stenje pod teretom” – Šalabalić 2018: 216). Већ првом репликом глумци на сцени упућују на ситуацију бивања на сцени, укидајући постојање позоришне рампе: „Ksantija: Gospodaru, ej, jel’ ako da izvalim nešto ’nako / što publiku zasmеjava – znaš već како?” (2018: 107). Опсцена форма заправо садржи двоструку критику: Ксантија и Дионис су свесни свог присуства на сцени, али не дозвољавају стереотипизацију својствену, како ћемо убрзо сазнати, комедијама Аристофанових конкурената, Фриниху, Амејпсији и Ликиди.

Dionis: Da ne kažeš, pošto breme na me svališ: / ’Kaki mi se’ – to nikako!

Ksantija: Ni ako se pod teretom ovim grdnim, / ako mi ga ko ne smakne, čak i javno tu uprdim?

Dionis: Ne pobogu! Zar još i to! Povraćaću!

Ksantija: Zar na sceni? Jaо meni! – Al’ se pitam / što uopšte ovo breme scenom teglim, / ako ne smem, ko robovi iz Friniha, Ameјpsije i Likide, poјezijom da olakšam sebi muke.

Dionis: Ne zapoјezavaj i ti! Poštedi me i te bruke. Kad god gledam / ko gledalac iz publike te zamlate sofističke / ja ostarim za godinu, čak i više. (2018: 108).

Дионис, као бог позоришта – бог који, према старијим представама и сам посматра позоришне свечаности – изједначава овакву „појезију” са „замлатама софистичким”, чиме метафору „враћа” на метатекстуални план – комедију као конкретни комуникативни чин. Иницијални полемички тон резултат је јукстапозиционирања саставних елемената централне метафоре: супротстављања форме и суштине, *запојезавања* и поезије, свођења комуникације на пуки *ефекат* спрам комуникације као *размене вредности*.

Други хуморни ефекат у сценама у којима су главни актери Дионис и Ксантија, утемељен у првом, почива на инверзијама улога на линији господар – роб. Од Диониса се очекују, будући да је у питању бог, извесне узвишене карактеристике – оне које би одговарале, према Аристотелу, ликовима који су „бољи/виши од нас”. Ментална репрезентација за овог јунака гради се, дакле, према културолошким представама о Дионису као божанству и заштитнику позоришта (при чему је у време када Аристофан пише *Жабе* култ олимписких богова изгубио на снази), и, спуштен у социјалну сферу, овај јунак добија обележја „господара” као фигуре која полаже право на првенство, у различитим доменима, у односу на индивидуе из сопственог окружења, а посебно оне

који су ниже на друштвеној лествици. Жанровске координате текста нормализују селективно коришћење и упрошћавање културолошких представа о Дионису, па се он, будући алазон, прихвата као јунак са великом (али погрешном) идејом, претераном самоувереношћу и истрајношћу да идеју оствари, напослетку – као јунак који је амбивалентне, људске и божанске природе: „У исто време, овај лик Диониса се представља и као обичан Атињанин (мада и помало ексцентричан — неспретан, кукавица, физички неспособан и ментално необичан) у свом животном искуству и интересовањима, и као бог који би требало да буде изузет од нормалних људских ограничења (као што су бол или страх од смрти).” (Griffith 2013: 57).<sup>844</sup>

Дионис је у првом делу драме оличење типа јунака који је познат у комедији многих култура: он је особа којој се ствари дешавају и више се смејемо њему него с њим. Хвалисав али кукавица [...], неспособан [...], дебео и ван кондиције [...], и сензуалан [...], он је ипак довољно отпоран да истраје у својој намери кроз низ фрустрација и стида, и наше симпатије у томе иду ка њему. (Dover 1993: 39).<sup>845</sup>

Атиноцентричност јунака функционише и као аутоиронијско средство, људска слабост приписана богу свих Грка, до апсурда доведена нада у спасење које ће доћи од богова, а можда и коментар на империјалистичке тенденције Атине у оквиру Делфског савеза.

Са друге стране, од Ксантије као човека и (атинског) роба свакако очекујемо, будући да се репрезентације овог јунака изграђују према Дионису, те на основу знања о жанру, карактеристике својствене јунацима „горима/нижима од нас”. Претпостављени алетички модалитети, међутим, готово уопште не одређују карактеристике поменутих јунака нити односе међу њима. „Ксантија не само да се смеје свом господару, он доминира њиме, будући храбрији и отпорнији од њих двојице, прави будалу од њега и сјајно га савладава у сцени [...] у којој обојицу туче Вратар. У то време Дионис је постао ужасно зависан од Ксантије, сведен на наговарање и додворавање, на услове изузетне за однос између једног господара и роба (579–88).” (Dover 1993: 45)<sup>846</sup> На

---

<sup>844</sup> „At one and the same time, this Dionysus character thus presents himself both as a regular Athenian guy (if a somewhat eccentric one—bumbling, cowardly, physically incompetent, and mentally quirky) in his life experience and interests, and as a god who is supposed to be exempt from normal human limitations (such as pain or fear of death).”

<sup>845</sup> „Dionysus in the first part of the play exemplifies a type of character well known in the comedy of many cultures: he is the person to whom things happen, and we laugh more at him than with him. Boastful but cowardly [...], incompetent [...], fat and out of condition [...], and sensual [...], but highly susceptible to the charm of the stage [...], he is none the less resilient enough to persist in his purpose through a succession of frustrations and embarrassments, and our sympathy goes with him in that.”

<sup>846</sup> „Xanthias does more than laugh at his master; he dominates him, as the braver and more resilient of the two, makes a fool of him, and splendidly gets the better of him in the scene (605-73) where both are beaten by the Doorkeeper. By that time Dionysos has become abjectly dependent on Xanthias, reduced to coaxing and wheedling in terms extraordinary between master and slave (579-88).”

такав однос указује понашање јунака и у уводној сцени, где Ксантија јаше на магарцу, а Дионис иде поред њега пешке. Притом, комичко снижавање (у овом случају) *обојице јунака* појачано је чињеницом да је Ксантија на магарцу, али и даље под теретом, чиме и он и његов господар бивају приказани, метафорички речено, као двоструки магарци.<sup>847</sup> У наредној сцени (условно речено, будући да старогрчка комедија не познаје поделу на сцене), додатно се елаборирају овакве неочекиване атрибуције и са њима повезане инверзије улога. И овде, опет у пренесеном смислу, од магарца из претходне сцене улогу снижавања јунака (пре свега Диониса) преузима Херакле. Сцена за циљ нема само исмејавање јунака, већ наставља поетичку полемику с почетка комада; у сучељавању Дионисовог и Херакловог књижевног укуса укус оног првог се у потпуности огољује, а преко тога доводи у питање и вредност Еурипидових трагедија.

У позоришном извођењу почетни приказ *Жаба* садржи још један хуморни елемент: Дионис је обучен у шафран жуту хаљину, са лавовском кожом пребаченом преко рамена, носи тољагу и котурне (2018: 111). Читалац тога постаје свестан захваљујући накнадном Херакловом коментару, који због таквог Дионисовог изгледа не може да дође од смеха к себи (2018: 111)<sup>848</sup>, а евентуални, накнадни хуморни ефекат може се разумети као допунска супротност и у вези са (делимичном) реанализом значења. Док се у првој сцени Дионис показује као комички јунак због начина на који говори (бог који говори ниским стилем) и начина на који се понаша (бог који прихвата улоге приличне човеку и, то слуги или робу), односно чињенице да се јунак виши од нас налази у неадекватном контексту комедије, овде се наглашава антитетичност на линији мушко – женско, а потом и на равни комички – трагички контекст:

Kombinacija ženske odeće na Dionisu (žuta haljina i koturne) i krajnje muževne opreme (lavlja koža i tojaga su atributi Heraklovi) deluje krajnje smešno na inače mekušnoj i izrazito nemuševnoj pojavi Dionisa. Žutu haljinu boje šafrana nosili su na sceni kraljevi i druge ugledne ličnosti iz tragedija, ali je žuta haljina bila u velikoj modi kod Atinjanki toga vremena. Koturne su bile ženske cipele sa vrlo debelim đonovima i duboke do listova. Nosili su ih obavezno i glumci u tragedijama. (Šalabalić 2018: 223).

Дионисов изглед је додатно смешан због тога што се пред њим налази Херакле, јунак у којег је покушао да се преруши. Ово је случај удвајања јунака на сцени, контрастирања актуелне и симулиране (пародијске) идентитетске варијанте: Дионис преузима идентитет јер сматра да ће га репутација маскулиног хероја у виду његовог рођака (полубрата) заштити од опасности на путу кроз Хад; истовремено, он прави

---

<sup>847</sup> Такво читање појачава хуморне ефекте, будући да је инконгруенција садржана у односу животиња – човек, тј. животиња којој се типично приписује атрибут глупости.

<sup>848</sup> „Demetre mi, smeh ne mogu da zadržim, / usne grizem, al' badava, kad me ovaj zasmehava.” (2018: 111).

грешку јер нова позиција од њега захтева да се и заиста понаша неустрашиво у опасности. Постојање грешке у мишљењу наговештено је на самом почетку њихове интеракције, јер Дионис прво лупа на Хераклова врата („Navalio ko kentaur, / još će vrata da razvali” – 2018: 110), дозивајући га речима које треба да унизе („Момче, чујеш, где си, мали-и-и-и-и!” – 2018: 110), да би потом заузео додворнички став („Еј demone šampione, superbadžo, superstvore” – 2018: 111).<sup>849</sup> Несклад између спољашње форме (тобожње храбрости) и суштине (Дионисовог кукавичлука и страха од физички надмоћнијег саговорника) појачавају коментари у виду Ксантијиног говора *à parte*, разобличавање Дионисове маске *miles gloriosus*:

Dionis: Jes’ video?

Ksantija: Nisam. Šta to?

Dionis: Herakle je premro od stra...

Ksantija: ...da si sasvim pošandrao. (2018: 110–111).

Dionis: Ta brodova potopismo – ne znam broja: / dvanaest ih valjda beše, il’ trinaest...

Herakle: Majko mila! / Vas dvojica?

Dionis: Jes’ tako mi Apolona, okršaj je strašan bio.

Ksantija: „...i tad sam se probudio”. (2018: 111–111).

Док дијалог са Хераклом треба да нагласи Дионисове стварне карактеристике, а тиме и неумесност новог идентитета, пуни хуморни потенцијал јунакове симулације идентитета биће остварен у сценама у којима актуелна варијанта нестаје са сцене, тј. бива сведена на интертекстуално утемељење. Дионис је у *Жабама* комплексан јунак обележен опозицијама и креиран на основу више извора: когнитивног оквира за књижевног јунака (општег таквог оквира, као и за конкретни жанр), когнитивних оквира за Диониса и Херакла (културолошки ниво утемељења) и дискурским реализацијама датих оквира. Уколико замислимо процес креирања менталне репрезентације за Диониса као појмовно сажимање, онда би исти изгледао као мапирање између два инпута: инпута који представља Дионисов реални идентитет у свету приче (он је кукавица, са стереотипичним женским особинама, и са хомосексуалним склоностима – овде су на делу културолошки механизми преко којих се такав идентитет учвршћује, тј. чини плаузибилним) и инпута који представља Хераклов реални идентитет, у свету приче и у извантекстуалним културолошким представама (он је храбар, похотан и прождрљив); резултат појмовног сажимања (Дионисова симулација идентитета, тј. панданска варијанта Херакла) јесте комбинација појавних карактеристика јунака (Дионис преузима неке Херакове појавне физичке особине и „јак је на речима”), и суштине онога шта Дионис јесте (сви елементи првог

<sup>849</sup> О преводилачком избору на датом месту в. Šalabalić 2018: 222–223.

инпута). Заправо, само први инпут организује дати бленд, због чега још више долази до изражаја то да су преузети елементи Херакловог идентитета само додатак, *форма у опозицији према садржини*. Ипак, не треба заборавити да је коначни резултат процеса грађења репрезентације Диониса ипак стабилна структура – когнитивни оквир: читалац не конституише изнова јунака већ уграђује и активира нове информације у већ постојећи, надређени когнитивни оквир за књижевног јунака.

У контексту Дионисовог коментарисања „запојезавања” с почетка комада његов лик делује још комичније, јер понавља – заправо, елаборира – централну хуморну метафору коју и сам критикује. На овај начин текст стиче нову метатекстуалну дубину јер бога позоришта изједначава са безвредном и лажном поезијом, софистичким дискурсом, опонашањем херојства: у реалним друштвено-политичким околностима у којима су први пут изведене, *Жабе* десакрализују позориште и тиме стичу снажан аутоиронијски моменат. Биће потребно да и сам бог позоришта доживи *анагнорисис* како би спасоносна реч дошла, при чему је и она двоструко кодирана. Наиме, ако *агон* схватимо као метафору за полис уопште, у смислу да се у оквиру њега на рационалној разини сучељавају ставови тако да истина постане самоочигледна, онда и Дионис мора проћи кроз агон да би могао исправно просудити и повезати две равни (које су, према имплицитном аутору, заправо једна раван) – поетички укус и друштвену стварност. Завршна сцена извођења Есхила из Хада двоструко је кодирана у смислу да се може схватити као циничан коментар на атинску стварност (само божја интервенција, својеврсни *deus ex machina* може спасити полис) и као оптимистично подсећање да грађани сами (а не богови) имају могућност да, враћајући се вредностима директне демократије, спрече пораз. У том смислу и поменути аутоиронијски моменат преображава се у чисто позитивну вредност: не само да позориште може бити политички важно, већ је то и његова примарна сврха.

Дакле, поступци хуморних допуна и елаборација централне метафоре остварују се и учвршћени су преко лика Диониса, који се може схватити и као хипостаза дате метафоре. Будући да реципијент поседује извесна очекивања у погледу тога ко је Дионис, које су му карактерне особине и како би требало да се понаша, свако јунаково симулирање туђег идентитета (активирање било ког елемента из горе датог, другог инпута) бива утемељено у првом инпуту. Нове допуне и елаборације тако успостављеног идентитета – и, у продужетку, централне хуморне метафоре, подвлаче инконгруентност таквога споја и руше реципијентова очекивања. У вези са овим случајем комике карактера издвајамо четири веће сужејне целине: 1. Дионисову



имитацију Херакловог идентитета у присуству јединке – прототипа; 2. Дионисову интеракцију са Хароном и жабама на реци Ахеронт; 3. Дионисову интеракцију са Ксантијом у Хаду; 4. ситуације замене личности и забуне у личности при Дионисовој и Ксантијиној интеракцији са јединкама које припадају простору Хада.

У својеврсном судару светова чији су егзистенти Херакле као јединка – прототип и Дионис као његов парњак, руши се могућност мултипликације идентитета јер Дионисов симулирани, виртуелни идентитет овде не може бити аутентизиран. Реципијент кроз читаву сцену бива подсећан на епистемичка и алетичка ограничења актуелизованог света, па се Дионисов алтернативни идентитет испољава као пародијско понављање. Виртуелни основ такве идентификације наглашен је на почетку дијалога, када Дионис, на Хераклово питање о месту са кога долази, маштоглаво одговара: „Ja direktno iz 'Klistena'” (2018: 111), и наставља са лажи да се управо враћа из поморске битке.<sup>850</sup> И без додатних информација коментаторâ савременом читаоцу може бити јасно да је Дионисова хвала неоснована, јер је Ксантија управо саопштио да се никада није борио на мору (в. 2018: 110), па ће Дионисово казивање управо он заокружити формулом из приче за децу („...i tad sam se probudio”). Информисани читалац ово ће место разумети и у опсценом значењу, јер

Klisten je muško ime a istovremeno, ovde, ime broda. Iz drugih mesta kod Aristofana (*Oblaci* 355, *Ptice* 831 i dr.) saznajemo da je Klisten bio jedan poznati nastran i bogat mekušac. Kako su grčki brodovi imali po pravilu ženska imena, izgleda da je ovde Aristofan nekom izmišljenom brodu dao ime toga Klistena o kome u *Lizistrati* (1092) kaže: „Muškarci treba s njim da se žene.” (Šalabalić 2018: 224).

Лаж је додатно разобличена тиме што Дионис наводи да је на ратноме броду, у тишини, читао Еурипидову трагедију *Андромеда*, те да га је управо то подстакло да крене у Хад. Следи низ комичких снижавања путем укрштања Дионисове жеље за песником Еурипидом и Хераклове увек присутне жеље за јелом и сексом: у питању је, заправо, елаборација Дионисове изјаве „odjednom, iznenadna jedna želja, prostreli mi srce naglo, nemaš rojma kako snažno” (2018: 112) на нижим и вишим нивоима утемељења. Пре свега, Херакле не расправља о природи тј. предмету жеље, већ о њеној величини, а потом претпоставља да је жеља усмерена ка „женској”, „дечкићу”, „доброј мушкарчини”, те, најпосле, мртвацу („Nije valjda! Za mrtvacem?!” – 2018: 113). Претходни наговештај Дионисових хомосексуалних склоности овде се додатно израђује: „Za-a-a-a... ah, da – na Klistenu, već si bio / s njim si kanda već sredio.”; „Kakve

---

<sup>850</sup> Дионисово повремено зазивање богова такође има хуморну димензију и у тексту редовно мармира лаж. На пример, у горе поменутој сцени Дионис ће се заклету у Аполона („Jes' tako mi Apolona, okršaj je strašan bio” – 2018: 111).

žudnje, moj „bratiću”?” (2018: 112, 113) (при чему је лексема *братић* била употребљавана и као ознака хомосексуалца – Šalabalić 2018: 225). Кулминација хуморних ефеката долази онда када Дионис, који је претходно користио патетичан тон трагичког дискурса, те цитате из трагедија, и сам комички снижава сопствени дискурс употребом поређења из домена хране: „Ne bih znao da iskažem, / al’ probaću poređenjem da ti jasno prikažem: sporadne l’ te kadgod želja, nagla, vrela – / za prebrancem?”; „E pa vidiš, takva želja sada mene sveg *proždire* / za pesnikom Euripidom” (2018: 113, *подвукла О. М.*). Читава се ситуација може интерпретирати у терминима хиперразумевања и погрешног разумевања, односно као резултат намерне и ненамерне замене фигуре и позадине на различитим нивоима утемељења услед судара комуникативних намера интерлокутора: Хераклова намера јесте подсмевање свом рођаку, на шта се осећа позваним будући да се овај појављује под маском, док је Дионису важно да појасни сопствену жељу јер му је потребно да се обавести о томе који је најбољи начин да сиђе у подземни свет; заједнички дискурзивни оквир креира минимум услова за интеракцију између два комуникацијска домена. Када су предмет и природа Дионисове жеље утврђени, може уследити и кратка поетичка расправа између бога позоришта и хероја, у којем овај други не само да показује добру информисаност о позоришном животу Атине, већ и префињенији укус у односу на свог брата („Za publiku je smešno iznenađenje grubi žderonja Herakle koji odjedanput donosi estetske sudove o poeziji i tu se čak dobro snalazi” – Šalabalić 2018: 231). На овом месту Херакле ће успоставити директну корелацију између позоришне продукције епохе, Дионисовог књижевног укуса и очите склоности да забарушује суштину формом. Имплицитно се тако коментарише и способност овакве поезије, са софистиком сродне, да заведе реципијента – јер, уколико она успева да заведе и залуди бога – и то бога позоришта – онда је јасно да и обичан човек не може бити имун на њу. Ова значења враћају читање на почетак комада, када Ксантија и Дионис коментаришу укус публике која је пред њима, и антиципирају Платоново протеривање поезије у *Држави*.

Herakle: I to ti se, kažeš, sviđa?

Dionis: Bolje reci lud sam za tim.

Herakle: Ali to je sve pričam ti priču samo – složićeš se i ti sa mnom.

Dionis: „Ne seli se u moj razum” – imaš kuću ti za sebe.

Herakle: Ma meni se sve to čini arhidubre i bez veze. (2018: 116).

Друга издвојена сужејна целина тиче се Дионисовог путовања преко реке Ахеронт. И овде јунакова испразна хвалисавост долази до изражаја, будући да је по његовом понашању у Хароновом чамцу сасвим јасно да никада пре није боравио на

води, а посебно да се није борио у поморској бици. И ова се сцена може схватити као у малом поновљена централна метафора: дијалог почиње Хароновим ословљавањем Диониса као „Шкембоње” (Херакла – прождрљивца), наставља се његовим подучавањем како се весла и коментаром да се не прави луд, већ да завесла „храбро, мушки” (2018: 125) (како и приличи снажном хероју попут Херакла), те Дионисовим признањем – „Pa kako ću ja ovakav, neiskusani, pomorac / i nesalaminac – kako ja da veslam hrabro, muški?” (2018: 125), и, напоследку, Хароновим саветом да при веслању прати хор жаба, што је сигнал да је лађар увидео да се Дионис лажно представља. Агон у који се Дионис упушта и у којем учествују жабе (Дионис односи победу у надметању!), пародија је позоришног агона и његове изванфикцијске варијанте у виду политичке расправе. Како би се ово значење остварило неопходно је да хор са јунаком комуницира као са себи једнаким, што значи да они уопште не препознају или не уважавају присуство бога. Травестија бога овде се остварује на вербалном плану и на плану радње, при чему је значајно формално укрштање та два у форми – кратак стих жабљег хора у почетку диктира ритам веслања неискусног Диониса, али његово касније савладавање вештине веслања симболички је маркирано усвајањем кратког стиха жаба: „Brekekekeks, koaks, koaks, / zarazih se od vas i ja” (2018: 127; у енглеском преводу ово значење је јасније: „There, look! I’m taking it over from you!” – Griffith 2013: 67).<sup>851</sup>

Трећа група сцена односи се на наставак Ксантијиног и Дионисовог путовања по доласку у Хад, а пре оглашавања хора у парадосу, и овде јунаке, према Херакловој најави, очекују тешки грешници и чудовишта. И овде долази до изражаја суштинска немогућност раздвајања ситуационе комике и комике лика: Дионисове лажи које базу имају у испразној хвалисавости („Sve je on [Херакле – прим. О. М.] to naduваo da bih se ja uplašio, / jer zna dobro da sam hrabar – ljubomora čista, eto” – 2018: 130) разобличава Ксантија, суочавајући га са непостојећим чудовиштима:

Ksantija: Ček-ček-čekaj. / Ko da čujem neki šušanj.  
Dionis: G-g-g-gde, gde to?  
Ksantija: Iza leđa.  
Dionis: Stani iza mojih leđa!  
Ksantija: Ne, ipak je negde spreda.  
Dionis: Spreda stani!

Чињеница да Дионис, иако бесмртан, стрепи за свој живот – за разлику од смртног роба који контролише понашање бога – има свој врхунац у још једном случају металепсе у комаду – наиме, када Дионис притрчава свом свештенику у првом реду

---

<sup>851</sup> О овом месту в. више у: Šalabalić 2018: 243–244, Griffith 2013: 66–67.

гледалишта и моли га за спас („Sveštениče, daj spasi me, na gozbu ću smesta s tobom!” – 2018: 132). Бласфемија се доводи до краја онда када се Дионисов човеколики страх од смрти сасвим изједначава са човеколиким реакцијама на физиолошком нивоу утемељења:

Dionis: Uh, laknulo mi. / Ma kako je videh, smesta sav pobeleh od stra', jao!

Ksantija (*pokazujući na Dionisov tur*): Ovaj ti je požuteo dok je s tobom strahovao. (2018: 133),

и заокружује се Ксантијиним понављањем Дионисових речи из разговора с Хераклом – цитирањем Еурипида („Ksantija: 'Eter, stančić Zevsov' ili 'hod vremena'”), чиме одговара на Дионисово питање кога од богова треба оптужити за недаће које су га снашле. „Ksantija ponavlja Euripidove fraze kojima se Dionis toliko divio u st. 100. Ksantija hoće da kaže da je uzrok svim nevoljama Dionisovim Euripid sa njegovom praznom frazeologijom zbog koje je u stvari Dionis i sišao u donji svet.” (Šalabalić 2018: 246). Иста ће се ситуација поновити после парадоса, због претњи вратара Еака упућених онеме за кога верује да је Херакле: „Dionis: Prosuo sam sve. Prizovi sad bogove.” (2018: 143). У питању је „parodija libacione formule prilikom žrtvovanja koja glasi: 'Prosuo je sve. Prizovi bogove.'(X. van Dele).” (Šalabalić 2018: 255). Одељак ћемо цитирати у целости јер показује како „ниска тема” може бити маестрално обрађена и имати шири значењски потенцијал и функције у тексту:

Ksantija (*Dionisu koji je od straha čučnuo*): Ej, šta radiš?

Dionis: 'Prosuo sam sve. Prizovi sad bogove.'

Ksantija: Smešni stvore! Sram te bilo. / Hoćeš li se dići smesta! / Dok te takvog neki stranac ne ugleda –

Dionis: Zanesvesti mi se, jao! Šta si stao! / Brže daj mi sunđer neki da na srce stavim...

Ksantija: E-evo. / Uzmi brzo, stavi – gde je? (*Dionis se briše*). / O boginje zlatne moje! Tu li ti je srce more!

Dionis: Pa... od zorta sišlo mi je u 'donji svet', ovde dole.

Ksantija: E, zortaća takvog nema od zemlje pa sve do neba.

Dionis: Ko? Ja zortać? Kako zortać, / kad sam sunđer čak od тебе zatražio! / Niko ne bi na mom mestu tako nešto uradio.

Ksantija: Nego šta bi?

Dionis: Ostao bi tamo da leži tamo mirišući svoj posao. / A ja, ja sam čak ustao i još sam se obrisao.

Ksantija: Ma nema šta, muško i po.

Цитирани одељак вишеструко се поиграва опозицијама: бог пародира ритуал; роб вербално деградира већ униженог бога до нивоа „смешног створа” (*створа* – ни бога, ни човека), а потом на ниво детета („zlatne boginje [...] prizivaju majke kad im se maloj deci dogodi ista nesreća” – Šalabalić 2018: 255); бог се робу обраћа као родитељу, и вишеструко оправдава своју незгоду – еуфемизам „Pa... od zorta sišlo mi je u 'donji svet', ovde dole”, утемељен у сликовносхематском пару ГОРЕ – ДОЛЕ, делује детиње наивно, а

таквим се чини и Дионисово устрајавање у доказивању сопствене достојанствености; Ксантијин патронистички став, присутан од почетка, овде је заиста доведен до врхунца и суштински неће бити ни потребно да у једној од наредних сцена (дијалог са другим робом) своју супериорност потврди.<sup>852</sup> Уосталом, надмоћну улогу у овом односу Ксантија одмах и потврђује, јер Дионис од њега захтева да замене улоге: при првом наговештају опасности „Ksantija hrabro zavitla tojagom, dok se Dionis drhteći sakri iza njega.” (2018: 145). Низ ситуација које следе и које су изграђене на поступку *qui pro quo* додатно подвлаче стварне релације између двојице јунака, па је и последична забуна у личности у вези са Ксантијом утолико смешнија јер представља поновљено – али сада *тобожње лажно* – стање ствари. За комичке парове се иначе редовно везују поступци замене личности и забуне у личности, будући да такве констелације јунака почивају на (делимичном) идентитетском пресликавању. Дионис са својим идентитетом бога коначно иступа суочен са мучењем: у сцени Еаковог кушања господара и роба (ради утврђивања њиховог правог идентитета) Дионис ће коначно напустити улогу страшљивца и тиме начинити прелаз који ће му дозволити да у агону и суштински добије право да суди о првенству међу песницима.

Бинарни принцип садржан у присуству комичког пара на сцени задржава се и у завршници комада, и исти се може схватити као варијација и проширење Хераклове и Дионисове расправе с почетка, с тим што улогу комичког пара сада преузимају Есхил и Еурипид, док Дионис, као коментатор, донекле понавља улогу Ксантије. Централна метафора се овде спецификује поетичким аспектима трагедија двојице песника, при чему су, у основи, обе поетике пародирани. У бити врло сложена поетичка расправа односи се на типове јунака, језик и стил, конструкцију радње, грађу, жељене и стварне ефекте које трагедије двојице трагичара остварују. Семиоза расправе може се представити као пародијска мрежа појмовног сажимања са улазним просторима који се

---

<sup>852</sup> О сцени разговора двојице робова, као и о потенцијално новој улози роба коју Аристофан у овој драми додељује Ксантији, в. више у: Dover 1993: 45–50. Поступак замене односа моћи између роба и господара, за који се чини да је по први пут употребљен у овој драми, задржан је у каснијој комичкој традицији у виду маске лукавог роба. Ова маска не носи, међутим, увек исте конотације: чини се да је на прелазу из 5. у 4. век дошло до промене става и сензибилитета према „добрим робовима”, односно робовима који су добро и верно служили своје господаре; Кенет Довер (Kenneth Dover) сматра да је, будући да су се великодушност и захвалност високо ценили, промена у односу према робовима била облик самопромоције господара који су претходно наградили своје верне робове слободом. Из Теренцијевих, а посебно Плаутових комедија, видимо да ова маска не носи ни изблиза сличне конотације. Сцене у којима се робови подсмевају својим господарима је топос заснован на тенденцији комичких текстова да хуморни ефекат понавља, задовољавајући понекад само принцип *смех ради смеха*. Оваква тенденција је, на пример, веома присутна у Плаутовим комедијама, за којег је познато да је „био прави позоришни човек, обдарен чулом за сцену и обузет потребом да засмеје и освоји гледаоца” (Јанковић 1978: XXX), због чега је он „грчке оригинале у својим прерадама немилице секао и истезао, састављао и гомилао” (Будимир и Флашар 1963: 159).

тичу поетичких особености двеју група трагедија, са укрштањима унутрашње перспективе (перспективе појединачног трагичара – агенса унутар њему припадајућег инпута) са перспективом споља (перспективом ривала). Оба ће трагичара бранити свој рад и нападати противников, што значи да је бленд резултат комплексних мапирања насталих *најмање* четвороструким укрштањима тачке гледишта и фокуса, уз емергентна значења која се односе на девалоризацију оних поетичких елемената који су у оквиру њима припадајућих домена претходно представљени као позитивни. У том се смислу Есхилова победа не може сматрати апсолутном; његова поетика се проглашава супериорном због тога што је у сагласју са оновременим потребама Атине, наиме, са уверењем да Есхилове трагедије уче публику части и јунаштву, те да имају моћ да врате изгубљена демократска начела. И Еурипид ће на врло упечатљив начин подвући мањкавости Есхилове трагедије, на пример, онда када „сасецка” Есхилове хорове и од њих начини „једну екстра песму, песму-кобасицу”, преко које се подмева Есхиловој „nejasnosti i nepovezanosti: muzika stiha i uzvišen ton su često važniji od sadržaja i zato je svejedno da li se čita redom ili preko reda” (Šalabalić 2018: 276):

Oj, Ahile, Ftijanine, svud te ima gde se gine, / gde junačka krv se lije, / gde si sada da pritekneš, oj busam se, tugo moja! / Mi praocu Hermesu sad žrtvu svetu prinosimo, / tužno pleme sa jezera, / gde si sada da pritekneš, oj, busam se, tugo moja!” (Aristofan 2018: 197).

Међутим, иако напади доказују грешке у стилу код обојице трагичара, општи је утисак да су Еурипидове грешке суштаствене јер патетични, ритмички немиран, метрички често неправилан стих прикрива не само неусклађеност између идеје и слике (репрезентације), већ и празнину у самој идеји. Будући да су оваква значења већ утврђена као глобална у претходном делу комада, односно успостављена насловом драме, очекивано је да ће реципијент Есхилове аргументе прихватити као релевантније. Томе, наравно, доприноси и начин на који су кодирани јунаци, јер се Есхил само повремено остварује као комички јунак (онда када прибегава грубљим шалама на рачун свог противника), док Еурипид то у пуној мери јесте. Другим речима, Есхил својим држањем потврђује морални карактер сопствених комедија, док Еурипиду, алазону, недостаје етичко држање које би поткрепило патос дискурса његових трагедија. Еурипидов је говор, наиме, обележен погрешним разумевањем услед фиксираних и лимитираних перспективе, због чега и није у стању да увиди или, боље, прихвати, грешке у сопственим трагедијама (отуда и забуна у личности: Еурипид верује да је најбољи песник). Есхилу је стога лако да манипулише заменама фигура и позадина, тј. трасира пут агона.

Као што смо претходно нагласили, улазни инпути у пародијској мрежи појмовног сажимања садрже екстраполиране поетичке карактеристике двеју група трагедија, и, веома често, готове стихове из њих. У укрштању тачке гледишта (Есхилове и Еурипидове) с обзиром на исти фокус (Есхилове, односно Еурипидове трагедије), редовно побеђује Есхилова тачка гледишта, а тако структуриран/фокализован ментални простор сада постаје позадина, фон на којем Еурипидова трагедија бива сагледана и оцењена као негативна. Као пример узећемо сегмент у оквиру којег се двојица ривала огледају у вештини писања пролога:

Eshil: „Nad humkom tvojom, o oče moj, tvoj sin ti se javlja, / o, čuj me, slušaj...”

Euripid: Eno, opet se ponavlja! / „čuj me” i „slušaj” – savršeno jasan slučaj.

Dionis: Mrtvima se, bre, obraća, ti nesrećo jedna crna / a njih možeš triput zvati, / a da do njih glas ne dopire. / (*Euripidu*). A pišeš li ti, moj pobro, bar prologe svoje dobro? (*U sebi*). E sada je bostan obro.

Euripid: Ako igde se ponavljam, kovanice glupe stvaram, il' fi / lujem složenice-kobasice – ti me pljuni!

Dionis: Napred samo! Moj posao tim je lakši – / preostaje da procenim samo / tačnost i pravilnost svih izraza.

Euripid: „Kralj je Edip bio nekad, u početku, srećan čovek...”

Dionis: Taman posla! To nikako! Oduvek je baksuz bio. [...]

Euripid: „najnesrećniji on posle od svih smrtnih, / jadnik, posta...”

Eshil: Nije nego! Nije „posta”, nego „osta”. (2018: 191–192).

Сужена перспектива из које Дионис приступа агону врло брзо се мења, па се он често укључује у расправу коментарима на рачун Еурипида. Хуморни карактер ових коментара резултат је неочекиваног укрштања дисталне перспективе са субјективном, и проксималне перспективе са објективном. Дионис, као страствени читалац Еурипида, расправи приступа субјективно (о чему сведочи поврмени говор у страну), али се испоставља да је, са смањењем удаљености његове тачке гледишта према Еурипидовој трагедији, иста пуна грубих грешака. Како је то често случај, проксимална перспектива удружује се са покретном или шетајућем тачком гледишта (Talmy 2000: 70), што јунаку омогућава објективност усклађену са његовом улогом судије, односно прекодирање Еурипидове поетике преко Есхилове.<sup>853</sup> Отуда ће травестија бити нарочито ефекатна као део Дионисовог говора, а потом, услед прераспоређивања деонтичких и аксиолошких модалитета на страни Есхила, и Есхиловог. Поступак травестије трагедија иначе се врши понављањем, варирањем и преиначавањем стихова, често преко поступка хиперболизације, и најчешће уз њихово спуштање на ниже онтолошке нивое. Тако ће Есхил на почетни Еурипидовов напад на његову поетику („Ćuti, znam ga dobro,

<sup>853</sup> Другим речима, а у терминологији Р. Ланакера, пародијски инпут, као приступна тачка пародираним инпуту, можда користи следеће механизме: 1. шири опсег перспективе; 2. измештање њему припадајуће тачке гледишта у шири активни домен.

lakrdijaš bedni, / grubijane stvara, breca se na sceni; / taj ne zna da stane, sve visokoparno / drobi, prazoslovi – prozreh ga odavno.”) одговорити следећим речима: „Stvarno? „О, boginje... репе i kupusa... čedo!”, мада ће једнако бити упечатљив и одговор који на тај напад упућује Дионис: „Ne kuvaj Eshile drob pun srdžbe v / ključavšamu gnjavu” (2018: 170). Општи комичко-пародијски тон заправо и не дозвољава искључиву доминацију једне перспективе, па ће у нарочито ефектној сцени одмеравања стихова на теразијама Дионис дати следећу инструкцију: „Svak po jedan stih nek kaže dok na tasu drži ruku / i nikako ne puštajte, dok ne viknem glasno: *ku-ku*” (2018: 202, *подвукла О. М.*)<sup>854</sup>. Квалитет стихова преко којих трагичари укрштају снаге Дионис коментарише конкретизујући их (комичко снижавање) преко изванпоетских домена, па ће један Есхилов стих победити из разлога што је „reku tu stavio, stih je prvo raskvasio / ko trgovac dobar vunom koji vunu prvo smoči; / a tvoj tek što pred nas pade, krila dobi i nestade” (2018: 203). У комичкој партији у којој „U sudaru sa čuturоm poezija opet strada” (2018: 193), Есхил користи полисемичност лексеме *чутура* како би подвукао схематизованост Еурипидовог стиха:

Euripid: „U ruci tirs, od jelenčeta kožu divnu nahtukav, / Dionis među bakhljama po celome Parnašćiću, gle, kolo vohdeć  
Eshil: čuturicu zaturi.” [...]
 Euripid: „Agnerov sin Kadmo, kad negda davno napusti / taj tvrdi Sidon grad, on negde  
Eshil: Čuturicu zaturi.” [...]
 Euripid: „Kad Tantalov sin Pelops na konj’ma brzim, / vilovitim / u Pizu stiže drevnu, on  
Eshil: Čuturicu zaturi.” (2018: 193–195).

Лексема *чутурица* функционише као окидач за две онтолошке равни утемељења: у оквиру једне, поетичке, ово је „tehnički termin za drugu polovinu trimetra”, док је у оквиру друге то „mali sud za sirće i ulje” (Šalabalić 2018: 275). Дионисови комички коментари се ослањају на обе равни, па „U sudaru sa čuturоm poezija opet strada”, „iz čuture ove duva [...] prava bura” (као из меха), „može tim grmetom sve prologe da polupa” (2018: 193, 194, 195), односно МЕТАР ЈЕ ПРЕДМЕТ који се може физички оштетити. Како преводилац *Жаба* на српски језик, Радмила Шалабалић, наводи, дух оригинала у преводу није сачуван, „jer refren istovremeno znači: ‘čuturicu izgubi’ i ‘pola stiha izgubi’, aluzija na nategnuti sadržaj polovine poslednjeg stiha, žrtvovan uvek metričkim razlozima.” (2018: 275).

Услов разумевања пародије јесте и разумевање (конструкција) пародираног текста у складу са перспективама претпостављене (ауторске) публике. Интендирана

<sup>854</sup> У преводу на енглески смисао је сличан: „Now, each of you grab hold and speak a verse, / and don't let go till I yell ‘Cuckoo!’” (<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0032%3Acard%3D1378>).



публика Еурипидових трагедија је овде конкретизована, као што нам Роб из подземног света саопштава непосредно пре него што ће агон почети. Еурипид

čim je sišo amo, / debitovao je javno, tu pred raznim protuvama, / kradljivcima, ubicama – sve oceubice razne, / secikese, provalnici, rde same – / sve publika i te kako zastupljena na dnu Nada. – / Kako čuše njegove replike sjajne, / sofistička pro i kontra / i pesničko uzletaše sve do krova, / srceparajuće strofe i ostale katastrofe, / načisto su poludeli od zanosa / i smesta ga proglasili najmudrijim od pesnika. (2018: 166).

Еурипидова публика, сада сагледана кроз призму овог коментара, те агон<sup>855</sup>, имплицитно се пресликава на реалну публику у позоришту (љубитеље Еурипидове трагедије), изједначавајући их. Ни Есхилово дело није без мане, штавише, оно на махове делује сувише архаично, али његова идеална публика се, по принципу негације према Еурипидовој, приказује као прижељкивана и спасоносна по Атину. Агон *Жаба*, остварен као прогресивна пародија, проблематизује трагички опус и једног и другог трагичара – и, можда, конструише виртуелни наротив у оквиру којег врхуни управо Софоклова трагедија – али она се (у амалгаму) структурира у корист Есхила и због тога што постоји континуитет у типовима публике и функцијама трагедија код Есхила и Софокла. Коначни тест на који су стављени песници, у виду питања о томе како се може спасити Атина, Еурипид не полаже: његово је решење да се неповерење замени поверењем, тј. да се грађани који сада уживају поверење прогласе за сумњиве и обратно. Дионисов коментар на то биће врло речит: „Malo više daj suštine s manje učene veštine”. Са друге стране, Есхилова пажња биће усредсређена на *ваљаност* људи који су на челу Атине, те морални и политички став атинских грађана према њима. Сходно томе, Дионис бира Есхила, успут потврђујући сопствене, новоусвојене, естетичке критеријуме путем пародизације низа Еурипидових стихова, између осталог и стихова из *Хиполита*, да се само *језик његов заклео да ће* Еурипида извести из Хада. Овде се *Жабе* враћају на свој почетак – вредносна значења везана за кровну централну хуморну метафору се изнова потврђују, а атинска публика пред којом се комедија изводи у коначном добија пресудно право гласа.

---

<sup>855</sup> Есхил ће изнети врло ваљане аргументе у погледу утицаја који је Еурипидова трагедија имала на публику: он не само да није, како би требало, пороке скривао, већ су биле предмет његових драма, па је тако пороцима подучавао публику, навикавши омладину да „rovazdan / melje, mlati praznu slamu – prazne su nam sad palestre, na zvezde nam mladež laje, zadnjice im istrvene [...]”. Еурипид сада служи и као узор другим песницима: „Sad se scenom peze guze, / neka tamo nesretnica / u hramu se porodila, / s bratom sestra ljubav vodi, / mudra gospa neka tvrdi / kako život nije život, / gradom na sve strane bludi / piskarala soj brbljivi; / sve majmunska posla luda – / zaglupljuju narod svuda.” (2018: 184, 184–185).

## 8. 2. БОРБЕ МОЋИ ИЗМЕЂУ ПОЛОВА: СЕКСУАЛНА МЕТАФОРА ХУМОРНОГ ТИПА И ИМАГИНАЦИЈА ЖЕНЕ У *ДЕКАМЕРОНУ*

„Možda će neke od vas da kažu”, каже Бокачо (2008: 701), обраћајући се својим читатељкама у *Закључку аутора*, „da sam, pišući ove novele, bio preterano slobodan, jer, na primer, dame u novelama ponekad same govore, a još češće slušaju ono što ne priliči čestitim ženama. To ja poričem, jer nijedna novela nije tako razuzdana da bi bila nepristojna, ako se ispriča pristojnim rečima, a ja sam, kako mi se čini, baš u tome uspeo.”. Очито коментаришући ерото-говор појединих новела, Бокачо се у овој својеврсној апологији збирке ослања на реторички аргумент као кључни<sup>856</sup>: предмет приповедања не чини текст опсценим уколико је прича исприповедана „pristojnim rečima”. У случају да неко одбаци први аргумент (од пет понуђених), Бокачо у наредном одбрану заснива, изгледа, на концепту истинитости: аутор, наиме, истиче да је морао, како би остао веран самој причи, дозволити у појединим новелама нешто више слободе – да је новеле исприповедао на другачији начин, морао би изобличити истину. Ако је истинито оно што је разумно, онда је и оправдано закључити да „ako ih [новеле – примедба О. М.] разумно posmatrate, odmah ćete da shvatite da nisam mogao drugačije da ih ispričam” (2008: 701–702). Задржавајући лудички тон средишњег, исприповеданог, дела збирке, и придржавајући се својих општих поетичких начела, изречених како у *Прологу*, тако и у другим својим списима, према којима ће и новеле у *Декамерону* бити предвиђене да пруже и забаву и користан савет својим читаоцима, Бокачо истиче:

Ako su neka reč ili neki izraz i nešto slobodniji što se to dopada licemerkama što pridaju veću pažnju rečima nego delima, a više se trude da izgledaju dobre nego što se trude da to i budu, molim da mi ne zamere što sam ih napisao više nego što se zamera i ženama i muškarcima koji stalno upotrebljavaju reči kao što su: rupa i vreteno, avan i tučak, kobasica i mortadela, i još koješta. (2008: 702).

Метафорички карактер исказа или оно што се може закључити да јесте садржај пренесеног говора, не мења, дакле, пристојни тон приповедања. Трећи Бокачов аргумент односи се на то да свим уметницима морају бити дозвољене исте слободе – уколико се од сликара не захтева фактографска тачност у представљању сваког детаља, онда се и писцу треба дозволити извесна слобода у приказивању (стварности, истине,

---

<sup>856</sup> Поетика хуманизма и ренесансе, чији је Бокачо, у најмању руку, весник, иако сложена и полифона, у својој основи је реторика; реторика се у овом периоду иначе посматра као врхунска вештина (Pantić 1963: 29).

природе, рационалног), под условом да у начелу остане веран истини. Поезија је прикривено казивање онога што је замишљено, оно што је „*zaogruto velom i što [...] se tako izuzetno lepo iznosi*” (Вокачо 1963: 171). Уколико песник опонаша природу, а природа је божја – и рационална – творевина, ни приказивање природе (у овом случају телесног) не може бити противморални чин. На крају, Бокачо указује и на адекватно време и простор за причање његових прича: оне нису намењене причању у цркви, где „*treba govoriti poštene duše i poštenim rečima*”, нити им има места у филозофском разговору. Новеле су намењене разговору „*u vrtovima, u mestima razbibrige, među mladim svetom koji je dovoljno zreo da ove novele ne mogu da ga zavedu. Pored svega toga, pričaju se u doba kada se ni najčestitiji ljudi ne bi stideli da beže po cenu da to čine i sa gaćama na glavi.*” (Вокачо 2008: 702, *подвукла О. М.*). Указивање на места доколице и прекид официјалног времена, уз упућивање на изокренуту логику ствари („бежати са гаћама на глави”), усмерава читање на карневалско схватање света, које је својствено народној култури средњег века и ренесансе, што је и база (*grounding*) читаве збирке. Бокачо своју одбрану заокружује поновним враћањем на теолошке списе: ако је и Библија, текст несумњиво божански, могао бити подвргнут јеретичким изобличавањима, онда је то доказ да сâм текст увек зависи од читалачке рецепције – покварена душа ће ствар увек схватити на покварен начин, а добра душа ће у истом пронаћи корист (2008: 703). Подсетимо, Бокачо се у исказу „*Nema ničeg nepristojnog u rečima koje muškarci i žene svakodnevno izgovaraju, poput reči rupa, klin, avan, tučak, kobasica i kobasičetina*” (1963: 164) поиграва могућностима деривације ерото-метафора путем бинарних опозиција заснованих на пару мушко:женско, да би затим показао пуну снагу своје реторичке вештине кроз следећи обрт: значења на која неко може свести његове текстове показатељ су преференција тумача, а не намера самог аутора; уколико неко из импликација текста ишчита искључиво опscene и по религиозно-моралне норме штетне садржаје, то једноставно значи да новеле или није схватио или да фингира неразумевање. Аргументација је тиме завршена: ако се неко усуди да новеле окарактерише као штетне, то је доказ његовог лицемерја. У том смислу Бокачо остаје у границама својих, у више текстова изреченим, елитистичких поетичких ставова, према којима су највише поуке и највиша уживања доступне само најученијима, те да је суштина књижевности у алегоричном смислу који преноси. У вези са овим проблемом Бокачо у *Генеалогји паганских богова* каже следеће:

Kad bismo htjeli smiriti strasti i razumno gledati na stvar, uvjeren sam da bismo veoma lako mogli uvidjeti kako su stari pjesnici – koliko je ljudskom umu moguće – išli tragom Duha

svetoga, koji je, kao što znamo iz Svetog pisma, na usta mnogih otkrio svoje najuzvišeniје tajne budućim pokolјenjima, navodeći ih da govore na uvijen način ono što je namjeravao kazati u pravo vrijeme djelom, bez ikakve koprene. Oni su, naime [...] u obliku nekih alegorija opisali ono što je nekada bilo, ili što se u njihovo doba zбило, или што су želјeli или očekivalи da će se ubuduće dogoditi. (1963: 1965).<sup>857</sup>

Бокачу је јасно да је проблем о којем расправља теолошке природе, и да апологија новог песништва мора бити извршена и уз јасно разграничење теологије и поезије и подвлачење њиховог суштинског јединства. У *Животу Дантеовом* Бокачо подвлачи да теолошки списи и поезија имају истоветан начин обраде или форму (приповедање – 1963: 165, односно фабулирање – 1963: 171), а самим тим и исти начин деловања, упркос томе што имају различит предмет, који је резултат другачијег телеолошког усмерења. Предмет теологије јесте божанска истина; поезија може укључивати „лаж”, односно измишљај, јер „uzима као истините неке ствари које су веома лажне и погрешне и противне кршћанској вери” (1963: 1967). Међутим, фантазија не умањује вредност поезије, нити њену моћ деловања: баш као и теологија, и поезија се служи сликом или примером да *покаже* „uzроке ствари, учинке врлина и mana, од чега бјежати, а што нам ваља насљедовати” (1963: 166). Начин деловања на реципијента је у оба случаја исти: истовремено се поучавају паметни и крепе наивни (Вокачо 1963: 165). Права поезија никада не лаже, она је у својој суштини увек тачна и увек морална, јер оно шта је истина је у складу са божјом речју. Због укрштања истинитог, моралног и лепог у тексту који је схваћен као alegорија Бокачо и може рећи да је теологија божанска поезија и да је поезија теологија (1963: 168–169). Дакле, alegоријска природа поезије у директној је корелацији са њеном функцијом – да поучава паметне и крепи наивне – и реципијентима с обзиром на које се та функција врши. Аутор се у том смислу надовезује на средњовековну традицију, према којој је истина у уметности доступна само најбољима, док је за обичан народ довољна забава или пријатност која је на површини уметничког дела. *Рационална* природа поезије почива на томе што крије дубок осећај у „језгру”, док је у „кори и грању” примамљива и кићена речитост (Вокачо 1963: 168). Пријатна спољашњост има привлачну моћ и приближава истини, али онај ко је способан да проникне испод те спољашњости долази до истине саме, која је утолико пријатнија уколико је уложени напор већи:

---

<sup>857</sup> С тим у вези треба нагласити да је задатак са којим су били суочени сви хуманисти везан за могућности измирења хришћанства и антике, као варварске епохе. Овај задатак најчешће је решаван тако што је у расправу укључивана alegорија: иако антички писци нису били хришћани, њихова дела показују узвишеност која се може приписати само деловању хришћанског бога, те се и ти текстови морају читати као alegорије. Овакво тумачење је у потпуности у складу са средњовековним схватањем метафоре.

Poznato je da je sve ono što se mukom postiže slađe no ono do čega se dolazi bez napora. Jasna istina, jer je odmah spoznaје uz mali napor, uгодna je i ubrzo nestaje iz sjećanja. Kako bi istina do koje se teško dolazi uгодnija bila i zato se trajnije sačuvala, sakрише je pjesnici pod onim što joj se naoko čini veoma protivnim. Zato i stvoriше приче као neki плашт, да би njihova лјепота привукла one koje ni filozofska razlaganja ne uzmogoše privući. (1963: 168).

Бокачо од овог става не одустаје ни при писању *Декамерона* – збирке на којој је радио већи део живота – и то треба имати у виду при разматрању његових „ласцивних” новела. Стога смо и одлучили да у датом истраживању изокренемо перспективу и кренемо од поетичког ка поетском, од намере аутора до онога што се кроз текст може ишчитати, у ауторовом и у потоњим временима.

### 8.2.1. МЕТАФОРА О ПЕВАЊУ СЛАВУЈА

У четвртој новели петог дана<sup>858</sup> *Декамерона* (Вокачо 2008: 349–353) Катарина, кћерка јединица господара Лиција из Валбоне, и Ричардо, младић из угледне и богате породице Манарди из Бретинора, заљубљују се једно у друго, међусобно потврђују своју љубав и потом смишљају план како да преваре Катаринине родитеље не би ли испунили своју сексуалну жељу. Девојка се жали родитељима како због мајске врућине не може да спава, да ће јој на балкону породичне куће, где се нада да ће јој родитељи поставити постељу, бити много пријатније, као и да ће јој славуј, који се налази у њиховом врту, помоћи да се успава. Родитељи пристају на молбу, намештају постељу за девојку, након чега је Ричардо посећује. Након што је те ноћи „slavuj pevaо много puta”, млади пар тоне у дубоки сан; када је свануло јутро, господар Лицио улази на терасу не би ли видео „kako је slavuj noćas uspavaо [...] Katarinu”, и затиче је у положају где је „desnom rukom zagrlila Ričarda, a levom držala ono što ni sami muškarci, između себе, ne vole pravim imenom da imenuју”. Господар Лицио позива своју жену Ђакомину на балкон, и то користећи следеће речи: „dodi da vidiš kako је tvoја kćer zavolela slavuja, pa ga uhvatila i drži ga u ruci”. Ђакомина жели да дигне галаму и казни Ричарда, али Лицио је смирује: девојка је већ „uhvatila slavuja”; Ричардо је племенитог рода и богат; ако Ричардо пристане на венчање све се може добро завршити. Будући заљубљен, а истовремено и суочен са претњом да ће бити сурово кажњен, Ричардо пристаје на брак, након чега родитељи остављају новопечени брачни пар у постељи, а они, „pošto su samo

---

<sup>858</sup> Новели која припада циклусу „o tome kako su neki ljubavnici postali srećni posle mnogih teških i nesrećnih događaja” (Вокачо 2008: 325).

šest slavuja uhvatili prošle noći, uhvatiše još dva pre nego što su ustali”. Хепиенд се потврђује новим метафоричним исказом: „Zatim je s njom dugo i u miru lovio slavuje, danju i noću, kad god je hteo”.

Новелу приповеда Филострато, и то као пародијски одговор на Фијаметину новелу о Гизмонди и Танкреду (прва новела четвртог дана), односно средњовековни витешки образац љубави преко којег је Фијаметина прича енкодирана (в. Milinković 2011: 119–134). Лудичко умрежавање датих новела ставља их у шири простор дијалога са литерарним и филозофским традицијама, као и са идеолошким позицијама које Бокачо препознаје као релевантне за средину 14. века; комички, односно трагички оквир двеју прича почива на заснивању еротског сукоба у двома идеолошко-стилским традицијама.<sup>859</sup> У оба случаја деловање Фортуне разоткрива љубавнике пред фигуром мушког ауторитета (девојчиног оца), али еротски план је само у случају друге новеле уоквирен идеолошким сукобом између оца као представника старог, феудалног поретка и жене као представника новог идеолошког и етичког става, оличеног у идеји о интегралној хуманости (Garin 1988: 63, 73) и схватању да је право на остварење телесне љубави човеково природно право. И док у Фијаметиној новели метафора „племенитог срца” добија своју дословну потврду онда када Танкреду убија љубавника своје кћери и чупа му срце, отац у Филостратовој новели „pokazuje da je u stanju da shvati mogući pozitivni naboj upotrebљene metafore, jer će vlastitom verzijom klasičnog, uzvišenog simbola 'slavuja' izgladiti otvoreni rascep i trenutni izlet vratiti u ustaljeni tok događaja i stvarnosti” (Milinković 2011: 133). Будући да између Катарине и њеног оца заправо нема идеолошког неслагања (Milinković 2011: 133), њен прикривени говор с почетка приче може се ишчитати двојачко, с обзиром на двоструку перспективу која је присутна у сцени – и као метафорички исказ са сексуалном тематиком тј. ерото-говор, и као текстуални процеп, јер Катарина заправо исповеда своју љубавну жудњу и тиме се симболички искупљује пред родитељима за преступ који ће начинити.

Почетна теза нашег интерпретативног приступа горе представљеној новели јесте да је централна метафора у њој, она која је и експлицитно маркирана текстом, везана за лексему/концепт славуја, и да се она може поједностављено означити, на пример, као „певање славуја”, у значењу сексуалног чина (*и не само тога*). Основна истраживачка питања на која ћемо покушати да одговоримо су следећа: на који је начин грађена дата

---

<sup>859</sup> Снежана Милинковић (2011: 133) напомиње да је израз „ставити славуја у кавез” Бокачо преузео „из сфере ‘комично-реалистичног’, насупротив витешко-дворском, да би тим језичким обрзом, који отац свесно користи, отупио оштрицу непријатне и потенцијално опасне сцене и усредредио пажњу на еротско-лудички, али и друштвено прихватљив исход”.

метафора?; на чему је заснована хуморна моћ ове метафоре?; како дата метафора функционише у свету приче новеле?; шта је то у наративу и изван њега што омогућава даље допуне и елаборације метафоре и што је чини успешном?; које су функције дате хуморне метафоре, односно, који су то чиниоци који су експлицитно и имплицитно омогућили да ова сексуална метафора буде делотворна критика, ако је то уопште, друштвено-институционално утврђених односа између полова у култури позног средњег века – и које су то економске, институционално-религиозне и класне димензије полних односа епохе обелодањене овом метафором? Другим речима, интересоваће нас когнитивна димензија овог типа метафора, и истражићемо је служећи се теоријом појмовног сажимања као теоријско-методолошком окосницом, али и одабраним постулатима посткласичне наратологије. Као и у досадашњем делу истраживања, полазимо од претпоставке да конкретне шале у тексту (у овом случају хуморне метафоре) представљају маркирана места која језгровито указују на претпоставке и интенције које се приписују различитим текстуалним инстанцама (приповедачима, књижевним јунацима, различитим типовима адресата), те на алетичке, деонтичке, епистемолошке и аксиолошке модалитете којима је свет приче обликован. Анализа механизма путем којих се гради и на основу којих у једном тексту функционише нека централна хуморна метафора омогућава, између осталог, и проблемски приступ књижевноисторијском и друштвеноисторијском контексту епохе којој текст припада (баш као и могућност за истоврсне метакритичке увиде).

Погледајмо сада како ове претпоставке функционишу код читања Бокачове новеле. Процес композиције метафоре дајемо у графичком приказу (Табела бр. 5), при чему напомињемо да смо сам процес поједноставили ради прегледности: нисмо узели у обзир фокус и тачку гледишта, најмање двојаку перспективу која је уграђена у текст, нити смо приказали виталне везе посредством којих се врше мапирања. Резултат композиције јесте амалгамски простор у оквиру којих се добијају следећа (емергентна) значења: агенс, тј. славуј је мушкарац; пацијенс је жена, тј. (у терминима првог улазног простора) публика која ужива у активности славуја; активност или радња коју врши славуј је сексуални чин; радња доноси уживање *жени*; време радње је ноћ; место је постеља у башти, тј. на балкону (на отвореном). За даље разраде метафоре од важности је то да је девојка ухватила славуја, чиме елемент „славуј” постаје (у инпуту, као и у бленду), по аналогији, перифрастична ознака не за мушкарца него за пенис.

Дата, готово структуралистичка, анализа не казује ништа о томе зашто метафорични исказ „певање славуја је секс” има хуморни потенцијал, због тога што се

у истој не узимају у обзир неексплицитна знања и претпоставке које су метафором подразумеване. У том смислу посебно су важна она значења која се везују за „славуја” као когнитивни оквир/симбол, а потом схватања односа између полова у култури позног средњег века. С тим у вези ослонићемо се на теорију вишеструко утемељене семантике Михаила Антовића односно претпоставку да неексплицитни фактори семиозе нису неструктурирани, већ да се међусобно разликују по нивоу утемељености или базичности. То значи и да ће мапирање између ентитета које садржи једна метафора бити ограничено вишеструким и вишеслојним факторима – физиолошког, сликовносхематског, афективног, концептуалног, културолошког и индивидуалног нивоа – при чему ће они који се онтолошки налазе ниже на лествици (на пример, физиолошки и сликовносхематски ниво) привлачити и усмеравати појединачне инстанце појмовног обједињавања а „одбијати” неке друге. Зашто дате постулате видимо као релевантне за нашу анализу? Како би једна метафора била функционална, она не сме бити „распршена”, тј. њени конституитивни елементи морају бити сливени. Основни аналошки односи унутар метафоре „певање славуја је сексуални чин” утемељују је на физиолошком и афективном нивоу, а видљиви су у релацији „пријатност славујеве песме” – „пријатност сексуалног односа”. Дати нивои утемељења ће на наредним нивоима привлачити одређене представе: на пример, на концептуалном нивоу (на којем једном значењу придружујемо једноставне приче) метафора ће се везати за одређени хронотоп – ноћ, односно башту; на културолошком нивоу, мотив славуја из текста може се везати за, од антике уврежене, представе о славују као птици пролећа и ноћи, односно, од средњег века присутним представама о славују као симболу љубавника и љубави (Ferber 1999: 136–139). У контексту романске дворске културе, славуј се везује за племениту љубав, љубавну чежњу, жељу, наговештај љубавног састанка (Milinković 2011: 132). Са друге стране, да би једна метафора била хуморна, њени конституитивни елементи, тј. улазни простори појмовне мреже морају бити маркирани, односно јукстапозиционирани, а не сливени као код нехуморне метафоре. Јукстапозиционираност улазних простора имплицира и већи број дисаналогских типова односа унутар мреже, односно одређену *семантичку дистанцу* која постоји између улазних простора. Наша је теза да се та семантичка дистанца бар у неким случајевима може мерити преко модела вишеструко утемељене семантике: на пример, код поступка комичког снижавања јасно је да ће та семантичка дистанца бити већа, и да ће један од активираних когнитивних домена бити типично везан за ниже, а други за више нивое онтолошке осе утемељења.



Табела бр. 5. Хуморна метафора „Певање славуја је сексуални чин”.

<p><b>1.ИНПУТ</b>  <i>Агенс:</i> птица – славуј  <i>Атрибут:</i> славуј је слободан  <i>Пацијенс:</i> публика (ужива у песми – стање)  <i>Радња:</i> певање славуја  <i>Време:</i> ноћ  <i>Место:</i> башта</p>	<p><b>2.ИНПУТ</b>  <i>Агенс:</i> мушкарац (Ричардо)  <i>Атрибут:</i> нежењен/слободан мушкарац (Ричардо)  <i>Пацијенс:</i> жена (Катарина) (уживање – стање)  <i>Радња:</i> сексуални чин  <i>Време:</i> ноћ  <i>Место:</i> постеља</p>
<p style="text-align: center;"><b>БЛЕНД</b>  Мушкарац је славуј/агенс  Жена је пацијенс (ужива у активности мушкарца)  Радња је сексуални чин  Радња доноси уживање  Време: ноћ  Место: постеља у башти/на балкону  <b>„Славуј” је ухваћен</b></p>	

Мотивисаност метафоре „певање славуја је сексуални однос” симболиком славуја као птице ноћи, љубави и љубавника евидентан је у примеру: „Најде da vidimo kako je slavuj počas uspravao moju Katarinu”. Хуморни карактер овог исказа долази од дискрепанције која постоји између тачке гледишта коју заузима господар Лицио, без знања о томе шта се између Катарине и Ричарда одиграло, и тачке гледишта коју имају приповедач, његови идеални и претпостављени адресати, као и ми као читаоци.<sup>860</sup> У наставку приче хуморни карактер метафоре посебно долази до изражаја при њеној елаборацији, као у исказима: „Dođi da vidiš kako je tvoja kćer zavolela slavuja, pa ga je uhvatila i drži ga u ruci”, или „I dok su oni tako pričali, Katarina je pustila slavuja, pokrila se i počela gorko da plaće”, где славуј сада постаје ознака за мушки репродуктивни орган. Потенцијално интензивнији хуморни ефекат овде почива на експлоатацији интринзичких амбивалентних карактеристика културолошког бленда „славуј”: са једне стране, ова птица је ознака за љубавнике и љубавни чин; са друге стране, овде се гради и релација према другом, у култури средњег века такође познатом симболу, симболу *птице у кавезу*, тј. *заробљене птице која припада неудатој девојци* (дакле, симболу чедности и невиности девојке). Када је метафора „певање славуја је сексуални чин” једном установљена у Бокачовом тексту, она ће моћи даље да се разрађује (повратним мапирањем из бленда у други улазни простор), али ће истовремено бити и допуњена, тј. активираће њој супротну културолошку репрезентацију *девојке која птицу држи у кавезу*. Метафора у том смислу није „сливена”, него се сваки пут дезинтегрише или

<sup>860</sup> Противтврђу да хуморни карактер исказа долази од тематизације секса као табуа се лако може оборити јер сваки табу претпоставља дискрепанцију или инконгруенцију, односно двојаку перспективу.

враћа на један или други улазни простор, као и на позадинска знања која је мотивишу: она у себи обједињује и концепте који су везани за залог девичанства – односно друштвену, културолошку, религиозну норму према којој девојка мора бити невина пре брака – и за концепт ванбрачног секса и/или природне телесне љубави (разлика заправо долази од тачке гледишта и фокуса, тј. од тога из којих менталних простора приступамо когнитивном оквиру за секс и у којем менталном домену значења понуђена текстом конституишемо – в. Milinković 2015: 67).

Када је реч о нижим нивоима утемељења на које се морамо ослонити при енкодирању и декодирању метафоре, занимљива је улога сликовних схема, које, будући ниже на оси утемељења, држе читав систем мапирања унутар појмовне мреже на окупу. У случају културолошког бленда „птица у кавезу”, комбинација сликовних схема УНУТРА и ПУНО описује опредељење девојке да суздржавањем од телесних нагона (њиховим задржавањем *унутра*, хватањем птице и њеним држањем у кавезу) остане унутар религиозних, моралних, друштвених норми и тако задржи свој статус или присуство у патријархалном систему вредности (сликовна схема ПУНО у метафори). Виртуелно присутан (путем синтаксичког поступка негације), а са блендом „птица у кавезу” повезан бленд јесте „птица изван кавеза”, који може означавати природност и слободу појединца, али, у овом случају, и непромишљеност и непоштовање друштвених норми, оличених у лику младих. Како ове сликовне схеме помажу да се при разради бленда „певање славуја је сексуални чин” постигне интензивнији смехотворни ефекат? Узмимо у обзир ову лудичку формулацију плана који господар Лицио излаже својој жени: „Ако [Riçardo] bude hteo, uz lep dogovor, da odavde ode, moraće da [Katarinu] prvo uzme za ženu, pa će tako biti da je stavio slavuja u svoj, a ne u tuđi kavez”. Овде и инконгруенција између перспектива које имају две групе учесника света приче добија свој комични обрт: Катарина и Ричардо јесу јунаци који су „сишли са нормалне линије живота”, али једном када је *птица у кавезу*, она не може бити *изван њега*, односно, границе нормативног донекле морају бити померене да би нормала била задржана. Дакле, забрана да се о сексу и сексуалности говори бива укинута онда када отац сексуалност младог пара прикључи институционалном систему брака. Могућност веселог варирања Катаринине исповести о славују, с почетка приче, тј. могућност да се Лицијев метафорички исказ о славују којег његова кћер држи у руци схвати као хуморни, долази од сигурности ауторитета који *зна* шта може, а шта не може бити (в. Фуко 2007). У таквом кључу Катаринин фигуративни говор о сексуалности „изгледа да отвара могућност изражавања женске жеље у исто време када

описују строге границе стављене на начин на који жене могу да говоре” (Migiel 2004: 15) [„appear to open up the possibility of the expression of female desire at the same time that they describe severe limits placed on the way in which women can speak out”]. Али и провизорност избора који Лицио поставља пред Ричарда долази од одузимања права да се говори тј. одузимања догађајности чину који се у патријархалном поретку мора означити као случајан (и на тај начин контролисати). Овде је на делу основна стратегија Бокачовог говора о сексуалности: срећан завршетак увлачи адресата у свет наизглед изграђен на принципима комуналности, општељудског и животно-радосног, готово карневалског; међутим, репрезентација реда заправо долази од велике приче која стоји у позадини и која тај свет коментарише, анулирајући другост (секс као нагон за уживањем) његовим свођењем на потенцијално позитивну друштвену силу, односно прокреацију.<sup>861</sup> Стога се значење „славуја” као птице хармоније у метафори превасходно задржава на метатекстуалном (прагматском) и метакритичком плану, у равни жанровског – будући да прича има типичну комичку структуру, очекивања која читаоца воде натурализоваће овакав хепиенд и она ће моћи да закључи да је „баš тако trebalo бити”.<sup>862</sup>

На овом месту треба имати у виду и то да обелодањивање метафоре, њено увођење у ред ствари које се могу изрећи (иако само једном, пре судбоносног „да”)<sup>863</sup> прати и промена на плану хронотопа. Са упостављањем равнотеже у свету приче нестаје и привремена двојакост централних спацијалних одредница, те отворени простор, врт и балкон добијају карактер затвореног, заштићеног, породичног простора, као и брачне постеле. Паралела са вртом у којем се приповедање дате новеле одиграва није далеко: у оба случаја може се говорити о топосу врта као о *locus amoenus*, слици „savršeno moralnog života koji svoja načela pronalazi upravo u čovekovom povratku prirodi i njenim zakonima, što podrazumeva i materijalnu, telesnu stranu ljudskog postojanja” (Milinković 2011: 65). Бокачов *Декамерон* може се схватити као покушај обнове живота

---

<sup>861</sup> Друга димензија хумора долази од разградње симбола славуја у књижевно-идеолошком простору позног средњег века и ране ренесансе и читава се у пародизацији књижевних кодова долчестилновистичке традиције. Приповедачевом идеалном читаоцу оваква су значења морала бити јасна, али треба имати у виду да Бокачо увек претпоставља два типа публике – ученог читаоца који се труди да проникне у алегорички смисао исказаног (који се учећи забавља) и неугог читаоца којег забавља сама прича: „Fabula je govor koji ispod fikcije sakriva primer i ukazivanje na nešto; ako mu odigneš kogu (fikcije), očitovaće se namera autora fabule.” (Вокачо 1963: 171).

<sup>862</sup> Нортпроп Фрај (2007: 199) сматра да је услов да публика препозна крај комичког текста као хепиенд тај да се текст види, у коначном, као афирмација друштвених норми које функционишу изван самог текста: тек тада публика може пронаћи задовољство, и то у сопственом моралном суду.

<sup>863</sup> Фрај напомиње да је за комичка дела карактеристично то да у делу који претходи расплету и завршетку радње, тј. тачки ритуалне смрти, „ton iznenada postaje ozbiljan, sentimentaln ili se čak predoseća moguća katastrofa” (Fraј 2007: 213).

и друштва на новим основама, у чијем се средишту налази претпоставка да је предуслов овоземаљске среће живот у складу са природом, у умереном упражњавању уживања које је природа наменила човеку, односно – у складу са разумом (Milinković 2011: 60). Приповедање у том смислу има важну улогу јер „[g]ovor – sermo – jeste ono što, ispoljavajući se kroz izraz, daje sopstvenu meru i meru duše iz koje proizlazi.” (Garin 1988: 30). Језик је жива традиција људског знања (Garin 1988: 188) и база за било какву етичку и политичку акцију, јер омогућава и спознање сопствене душе и, преко тога, спознање истинске врлине, садржане у давању себе другима, хришћанској љубави према ближњем (Garin 1988: 56). У овом оквиру и хумор Бокачових новела са сексуалном тематиком добија дубљи смисао и испуњава задатак који је аутор својим поетским текстовима и наменио – да примером (кроз фантазију, метафору, алегорију) укажу на „uzroke stvari, učinke vrlina i mana, od čega bježati, a što nam valja nasljedovati” (Bokačo 1963: 166).<sup>864</sup>

### 8.2.2. ДРУГИ ПРИМЕРИ СЕКСУАЛНЕ МЕТАФОРЕ ЗАСНОВАНЕ НА УПОТРЕБИ ПОЈМОВА КОЈИ ОЗНАЧАВАЈУ ГЕНИТАЛНЕ ОРГАНЕ

Досадашња анализа не потврђује нашу почетну тезу – да хуморне сексуалне метафоре у *Декамерону* имају субверзивну улогу у контексту односа између полова у култури Бокачовог времена. Централне опозиције постављене текстом су типичне опозиције комичких жанрова – опозиције између старости и младости, заузданости и незаузданости, неуживања и уживања, хладноће и топлоте („devoјčice [su] mnogo vrelije nego žene u godinama” – Bokačo 2008: 350), али нема њиховог репозиционирања на вредносној лествици. Ако метафору-еротему „певање славуја” сада проширимо и дозволимо да, будући да је централна за текст, каже нешто и о приповедним модалитетима који текст обликују, можемо уочити следеће. Носиоци радње припадају истој друштвено-економској групи, што је важан услов да се прича оконча хепиендом. Радња унутар појмовне мреже је деонтички маркирана, на шта указује и то што је везана за ноћ и врт; деонтичка ограничења света приче су у том смислу обавезујућа за

---

<sup>864</sup> „Poznato je da je sve ono što se mukom postiže slađe no ono do čega se dolazi bez napora. Jasna istina, jer je odmah spoznaје uz mali napor, ugodna je i ubrzo nestaje iz sjećanja. Kako bi istina do koje se teško dolazi ugodnija bila i zato se trajnije sačuvala, sakriše je pjesnici pod onim što joj se naoko čini veoma protivnim. Zato i stvoriše приче kao neki plašt, da bi njihova ljepota privukla one koje ni filozofska razlaganja ne uzmogoše privući.” (Bokačo 1963: 168).

све учеснике света приче. Свет приче је јасно аксиолошки и епистемички структуриран, али експлицитно само из позиције једне групе, групе старих: они су ти који одређују шта је вредност, а шта је не вредност, шта су прихватљива и неприхватљива уверења и шта може, а шта не сме бити знање (према логици централне метафоре, шта може бити *обелодањено*). Присутна је извесна асиметричност када је реч о томе ко може бити носилац знања: на почетку су то представници младости, заљубљени пар – али једном када је појмовна мрежа „певање славуја је секс” откривена, асиметричност у вези са перспективом се губи и прича може да буде приведена свом разрешењу.<sup>865</sup> У причи – и у самој метафори – присутна је друга асиметрија, и то на плану женско – мушко, женскост – мушкост: женскост је овде пасивни принцип, мушкост је активни принцип; мушкарци одлучују судбину учесника приче, жене се тој судбини повинују; женски агенс слуша песму славуја, мушки агенс производи ту песму.

Треба приметити да и друге Бокачове новеле које се користе сличном метафориком укључују неки облик тријумфа мушкарца над женом. У другој новели осмог дана (Вокачо 2008: 500–504) овај тип метафоре се јавља на два места: похотни поп одлази некој удатој жени док је ова сама код куће, а његов „luk je već zapet”; двоструку превару поп закључује речима да он жени „неће [...] pozajmiti tučak, ako m[u] ona ne pozajmi avan”. У шестој причи деветог дана (Вокачо 2008: 601–604) сексуалне авантуре Адриана, путника намерника, описане су на следећи начин: „Adriano, koji još ne beše zaspaо, prihvati je veselo i radosno i na najveće njeno zadovoljstvo *napuni joj čunić*, ne rekav ni reči.” (*подвукла О. М.*). На крају, прича којом се завршава први дан *Декамерона* (Вокачо 2008: 74–76), о наизглед неприличној љубави остарелог учитеља Алберта према младој госпи Маргарити деи Гизолијери, користи се еротском метафором о празилуку, главици и перима,<sup>866</sup> преко које успева да, показујући вољеној

---

<sup>865</sup> Између осталог и због тога што се, бар у овој новели, не проблематизује официјални поредак вредности и не вредности, о чему сведочи и следећи навод, којим се указује на Ричардово унутрашње стање након што је суочен са ултиматумом: „Nije ni bilo potrebno mnogo molbi, jer što sram zbog počinjena greha i želja da se greh okaže, a što strah pred smrću i želja da je izbegne, kao i vatrena ljubav i želja da ima ljubljeno biće, doveli su do toga da je Ričardo, mirno i bez oklevanja, odgovorio da je spreman da uradi ono što gospodar Licio želi.” Овај навод сведочи заправо о новом комуналном Бокачевом ставу, ставу који ће навестити ренесансну идеју о интегралном човеку као новом концепту културе и највишем идеалу и који се може свести на етику у којој „*telesna strast i ratio ne moraju biti antitetične kategorije*” (Milinković 2011: 118).

<sup>866</sup> „Nada koja me navodi da vas ovako star volim, iako mnogi mladići za vama čeznu, jeste u tome što sam već mnogo puta video gospe kako jedu bob i praziluk i to tako što praziluk, kod koga ništa nije dobro osim glavice, drže baš za glavicu, a jedu pera. Iako u praziluku nema ničег dobrog, ipak je glavica bolja od pera, koje najčešće privlači vaš loš ukus. Nije valjda, gospo, da vi tako postupate i kada birate ljubavnike? Ako biste pak dobro postupali izabrali biste mene, a druge biste oterali.” (Вокачо 2008: 76).

госпи грешку у мишљењу, докаже своје право као зрелог љубавника. У вези са овом, иначе по интертекстуалном ткању врло сложен<sup>867</sup>, новелом, усмеравамо читаочеву пажњу само на то да главни јунак својим говором имплицира то да ће начин на који ће га госпа схватити бити доказ њене сопствене интелигенције и мудрости; у коначном, учитељ Алберто датом беседом потврђује уводни коментар приповедачице Елисе, да жена не мора „извући дебљи крај” уколико следи поуке новеле, односно разуме важност духовитог и разборитог одговора.<sup>868</sup> Мапирања унутар употребљених метафора (врсте *мрежа-огледало*) горе наведених новела мотивисане су сликовним схемама типа ПОСУДА, ПОДУДАРАЊЕ (MATCHING), СТАПАЊЕ (MERGING) и ДЕО – ЦЕЛИНА, а преко њих се у стварност подразумеване и жељене читалачке публике и других типова адресата даље утемељују репрезентације о човеку као једнако телесном и духовном бићу, где мушкарац и жена представљају два дела исте целине, и где њихово хармонизовање треба славити. Натурализација оваквих представа, али, како је већ назначено, на уштрб жене, чији се идентитет у Бокачовим новелама потврђује само уколико усвоји разумску – *мушку* – позицију, врши се преко самог језика, у којем су иначе присутни (у индоевропској језичкој породици), андроцентричне метафоричне конструкције по правилу засноване на активној улози мушкараца (Šipka 2017: 46–47). Овим се потврђује опсервација Мерлин Мигел (Miguel 2004: 82) да се чини да се „глас женске жеље јасније појављује када је женска жеља у складу са мушком жељом”.

### 8.2.3. НОВЕЛЕ СА ЕКВИДСКИМ МОТИВИМА

Међутим, нису све Бокачове новеле са централном хуморном метафором сексуалног типа андроцентричне. Померање у вредностима на основу којих се додељују хијерархијске позиције половима видљива је нарочито у новелама у којима мушки субјект нарушава аристотеловску границу мере. Ове вредности се не додељују

---

<sup>867</sup> В. више у: Milinković 2011: 114–118; Miguel 2004.

<sup>868</sup> Снежана Милинковић (2011: 112) назначавала да се ова новела надовезује на Пампинејин увод у шесту новелу првог дана: „Podrazumevajući dijalog s već naznačenim novelama, Pampineja koristi priliku da moć koja leži u odmerenim i promišljenim rečima poveže i s pitanjem statusa žene u društvu i njene uloge u kulturi, aludirajući na osnovne postavke glavnog toka u svojoj osnovi mizogine hrišćanske misli po kojoj se žena, na prvom mestu, poistovećuje s ispraznim, lažnim karakterom retorike pojmljene kao 'zavodenje rečima', a na drugom, svodi na telo čija se demonska (odnosno erotska) snaga može ublažiti jedino njegovim pretvaranjem u estetikovani objekat. Zbog toga Pampineja ne želi da 'njene' gospe nadugačko 'brbljaju' i tako se poistovete s nametnutom karakterizacijom, već hoće da ih poduči da je razumeti duhoviti odgovor i na njega odgovoriti znak određene kulture i inteligencije koje moraju postati prave vrline i vrednosti žena”.

по канонима средњовековне традиције, већ у складу са овде више пута помињаном идејом о природности телесне љубави удружене са разумним. У наставку ћемо дати приказ двеју новела у којима је хуморна метафора сексуалног типа потенцијално субверзивна по патријархални поредак; у оба су случаја еротеме-метафоре везане за еквидске мотиве. Напомињемо да је у западноевропској култури коњ одувек служио као генерички симбол за сексуалност и страст, али углавном са значајно различитим конотацијама када је реч о сликању два пола (Graysmith 2008: 1), што упућује на већ анализирани метафоре о гениталним органима. Референце на коње у текстовима раног модерног доба махом указују на социјални статус, контролу или сексуалност (Nelson 2009: 51). Коњ као симбол похоте у западном хришћанству везује се за речи пророка Јеремије (5, 8: „Они су ко угојени, силени коњи: ржу за женом ближњег свога”) (Badurina 1979: 335). Са друге стране, магарац је симбол смерности и готово је незаобилазна животиња у призорима Христовог рођења (пророк Изаија, 1, 3: „Во познаје свог власника, а магарац јасле господарева”), и у светачким житијима (Badurina 1979: 390).

Сексуална метафора везана за мотиве коња и јахања је присутна у четвртој новели осмог дана (Вокачо 2008: 512–516), у којој се приповеда о томе како је честита удовица насамарила насртљивог каноника, разоткривши његово неприлично понашање пред својом браћом и локалним бискупом. Замена *quid pro quo* је успешно извршена, и каноник, мислећи да је крај њега удовица, има сексуални однос са њеном слушкињом Чутацом. Сцена разоткривања престапа описана је следећим речима: јунаци који су носиоци нормативних вредности у причи кренули су „pravo prema sobi u kojoj je kanonik bio s Čutacom i koji je brzo jahao, da bi brže stigao, pa je pre nego što su ovi došli, prejahao više od tri milje i umoran, uprkos vrućini, spavao s Čutacom u naručju”. Дата метафора користи се динамичком сликовном схемом ИЗВОР-ПУТ-ЦИЉ (SOURCE–PATH–GOAL), а хуморни ефекат/семантички скок резултат је концептуализовања секса као путовања, са тежиштем на циљу путовања: секс се не приказује као уживање него као трка, где „јахач”, у овом случају мушкарац, треба за што краће време прећи предвиђени пут. Оно што је могло бити скривено, бива откривено јер удовица припада нормативном деонтичком поретку света приче. Њена супериорност у односу на мушкараца стога је само привидна, јер фокус није на односу између полова колико на разобличавању лицемерја свештеничког реда. Будући да каноник у наративном свету представља деонтичког странца, он свој грех испашта „više od četrdeset i devet dana”, а понижење због тога што је имао сексуални однос са Чутацом, врло ружном и злом женом, разлог

је зашто „dugo vremena posle toga nije mogao da se pojavi na ulici, a da deca ne pokazuju prstom na njega i rugaju mu se”.

У четвртој новели трећег дана (Вокачо 2008: 201–205)<sup>869</sup>, коју приповеда Памфило, сцена брачне прељубе описана је на следећи начин: „Gospra [...] je volela da se šali, pa je do tada, možda, bez sedla jahala mazgu svetog Benedikta ili svetog Jovana Gualberta” (2008: 204). Метафора је мотивисана црквеним сликарством, јер су и свети Бенедикт и свети Јован Гуалберто често сликани на магарцу (прим. прир., *Dekameron*, 2008: 204). Оваква иконографска представа и сама представља бленд; јахање магарца уместо коња у овом случају је знак смерности (Nelson 2009: 51). Дати метафорички исказ заправо је елаборација шире метафоричке мреже, коју означавамо као „одлазак/стизање у рај”, формулацијом која се среће чак три пута у тексту (у иницијалном<sup>870</sup> и финалном сегменту текста, као Памфилов коментар о причи, и у финалном сегменту приче, као коментар/хумористичка поента главне јунакиње Исабете<sup>871</sup>): „A da bi poslednje reči bile u skladu s prvima, desilo se na ovaj način da je fra Ručo, koji je naumio da kroz pokajanje zasluži raj, tamo poslao monaha koji mu je pokazao put kako će najbrže u taj raj da stigne kao svetac. A u raj je poslao i svoju ženu koju je milosrdni monah izdašno snabdevao onim što joj je muž vrlo škrto davao.” (Памфилов завршни коментар–поента). У новели се приповеда о томе како су жена Исабета и монах по имену дон Феличе преварили њеног претерано побожног мужа; Дон Феличе пролази кроз четрдесетодневни покајнички процес који његовој жени омогућава да упражњава секс са дон Феличом у суседној просторији.

Сама метафора садржи више амалгама, те поједностављени процес њене композиције, у неколико корака, дајемо у Табели бр. 6; сваки од инпута 1 у наредној колони представља резултат појмовног сажимања инпута 1 и 2 из претходне колоне. У централној метафори (3. *умрежавање*), додатно учвршћеној примарном метафором ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ, покора фра Пуча омогућава секс између његове жене и њеног љубавника, а превара обезбеђује земаљски рај преварантима. Тип виталне везе који преовладава у датој појмовној мрежи је дисаналогичка, и метафора је инхерентно несливена (хуморна) јер 1. значење из бленда, према којем покора за циљ има земаљско уживање, мапирање стално враћа у инпуте; 2. значења из инпута, ојачана когнитивним оквиром „аскетизам”, те значењима која нису експлицирана у мрежи али је утемељују и

---

<sup>869</sup> Трећи дан обухвата новеле које говоре „o onima što su na vešt način pribavili sebi neku mnogo željenu ili izgubljenу stvar”.

<sup>870</sup> „Gospo, mnogo ima ljudi koji se trude da odu u raj, a ni ne primete da su tamo poslali nekog drugog.”

<sup>871</sup> „Naveo si fra Ruča na pokajanje, a zahvaljujući tome nas dvoje smo u raju.”



допуњују, и која се тичу негативних конотација које брачна превара има, перманентно разграђују бленд; 3. организујући когнитивни оквир за бленд је „секс између жене и мушкарца” (као природни феномен, без идеолошко-религиозних конотација). У елаборацији метафоре (4. *умрежавање*) постоје додатна емергентна значења: „јахање без седла” постаје ознака за секс (сликовна схема КОНТАКТ), „светац” је Исабета (жена, она која крши религиозно-етичку норму) а елемент „магарац” се умножава, добијајући два супротна значења: значење мушкарца који има коитус (инконгруентно са значењем које магарац има на културолошкој оси утемељења, аналогно значењу које на тој оси има коњ) и значење глупости (преварени муж је *намагарчен*). Циљ метафоре јесте свођење сакралног на плотско, односно комичко снижавање духовног; семантичка дистанца која постоји између менталних простора мреже, с обзиром на положаје на онтолошкој оси утемељења које заузимају, производи и хуморну инконгруенцију и, можда, интензивнији хуморни ефекат јер читаоца упућује на то да додатно обрати пажњу на присутну дискрепанцију. Али, пре свега, овако постављен однос бинара, где хуморна инконгруенција почива на замени вредности ПЕРИФЕРНО–ЦЕНТРАЛНО (духовно начело наизглед бива скрајнуто у име физичког начела), отвара могућност за тумачење Бокачовог односа према рационалном не само у духу ране ренесансе, него и кроз утицај народне смехотворне културе односно логике карневала. Овакво снижавање је експлицитно мотивисано у тексту: преварени муж је „glup i zatican” верник који је „stalno molio оценаше i išao na sve propovedi i mise”, због чега није испуњавао уобичајене брачне обавезе према својој младој супрузи. Инвектива на рачун аскетског живота овде је заснована на замени позиција профано – црквено, што има снажан реторичко-идеолошки ефекат јер се на рачун јаловог брака истиче ванбрачни сексуални однос као знак живота, ведрине и снаге. Потврду за то налазимо у Исабетином коментару на крају приче: њен муж ради покорности одсуствује из брачне постеле, што њој омогућава да несметано ужива са дон Феличом (човеком симболичког имена); резултат је да су њих двоје у рају, при чему рај на земљи добија превагу у односу на рај на небу.<sup>872</sup> Женска фигура у тексту се вреднује радикално другачије у односу на претпостављене

---

<sup>872</sup> Овде је можда на делу и пародијски моменат, јер је новела у склопу оног дана који почиње дужим описом баште у којој се приповедања одигравају: „А својим закључком који приказује повратак Фелича и Исабете у 'рај', чини се да одјекује рај и религиозно обећање Неифилиног новог рајског врта, иако подругљиво. Јер, како ће се сетити они који познају ову причу, њихов рај је цветао у кревету који су делили свакодневно од њеног мужа правећи рогању, и то не у брдима изнад Фиренце и не само у недељу.” (Ruggiero 2021: 124). [„And with its conclusion featuring Felice and Isabetta's claimed return to 'paradise,' it seems to echo the paradise and religious promise of Neifile's new paradise-like garden, albeit mockingly. For, as those who remember the story will recall, their paradise bloomed in the bed they shared cuckolding her husband daily, not in the hills above Florence and not only on Sunday.”].

деонтичке модалитете наративног света (смештеног у Фиренци у 13. или 14. веку), и с тим у вези примећујемо значајно одступање у деонтичким вредностима које постоје у наративном свету и у свету приче, јер су стратегије текста такве да читалац мора бити на страни ликова превараната. Жена-прељубница је позитивно конотирана будући да је оличење разумности која се огледа у тражењу среће коју јој не може пружити неподобан муж, те интелигенције и способности давања брзог и духовитог одговора.<sup>873</sup>

Табела бр. 6. „Одлазак/стизање у рај”

	1. умрежавање	2. умрежавање	3. умрежавање	4. умрежавање
Инпут 1	<b>Когнитивни оквир „аскетизам”</b> Човек Радња: покора Циљ: небески рај	Фра Пучо – ожењен мушкарац који жели да постане светац Радња: покора Жена Исабета Циљ: небески рај	Фра Пучо – преварени муж који се подвизива јер хоће да буде светац/завреди небески рај Радња 1: покора Радња 2: секс Неверна жена Љубавник: Дон Феличе Циљ: земаљски рај	Фра Пучо (магарац) Радња 1: покора Радња 2: јахање Неверна жена (Светац 1, 2) Дон Феличе (Магарац 1, 2) Циљ: земаљски рај
Инпут 2	Пучо (ожењен, лаички ред фратра) Радња: покора Циљ: небески рај	<b>Когнитивни оквир „брачна прељуба”</b> Муж (преварени) Неверна жена Љубавник Радња: секс Циљ: телесно задовољство	Светац 1 Светац 2 Магарац 1 Магарац 2 Радња: јахање Циљ: небески рај	

#### 8. 2. 4. МЕТАФОРА О УТЕРИВАЊУ ЋАВОЛА У ПАКАО

У наставку поглавља ћемо анализирати метафору о „утеривању ђавола у пакао” из десете новеле трећег дана Бокачовог *Декамерона*, поново имајући њен хуморни потенцијал у фокусу. Анализа треба показати начине функционисања поменуте метафоре на хришћанско-моралистичком и хуманистичко-ренесансном плану, при чему

<sup>873</sup> „And, in fact, Isabetta with her clever quips and quick understanding of how the monk’s plan will benefit her shows a goodly dose of virtù as well. Clearly, of course, in neither case are their deeds virtuous in the traditional moral sense, but I would argue they were attractively virtù-ous in the manner of the beffe so popular with Florentines that we have encountered frequently in Boccaccio’s tales. We laugh also at the couple’s return to paradise, but fourteenth-century Florentines would have laughed more deeply, appreciating the cleverness of the ploy—for them this was a novella at its most novel and enjoyable. Perhaps so much so that it puts paradise and religious enthusiasm in play in the day in some rather unsuspected ways [...]” (Ruggiero 2021: 129).

нарочити подстицај у разграничавању ова два интерпретативно-идеолошка оквира долази из теорија читања, будући да однос текста према различитим типовима адресата усмерава интерпретацију према *сасвим конкретним* значењима. Иако се Бокачо ослања и на средњовековну латинску традицију, његов нов однос према природи и функцијама књижевног текста (који „postaje samosvojni sistem, sistem reči koji unutar sebe samoga izgrađuje vlastite zakonitosti” – Milinković 2011: 33), потенцирање Хорацијеве крилатице *docere et delectare* и, у то име, инсистирање на комуникабилности текста (на плану језика и садржаја)<sup>874</sup> – превођење високе културе „u jedan više laički plan, prihvatljiviji za tadašnjeg čitaoca” (Feroni 2005, I: 164), спремност да се испробају различити културни кодови и облици (Feroni 2005, I: 163–164) – показују Бокачову припадност новим идеолошким ставовима градске средине и одлучан заокрет према хуманизму и ренесанси.<sup>4</sup> Прихватајући став Франческа де Санктиса према којем Бокачо јесте први ренесансни писац, те да би „njegova upotreba komičnog odgovarala [...] poruzi i negaciji srednjovekovnog sveta, bio bi to izraz nove italijanske 'buržoazije' spremne da potvrdi svoju vitalnost i svoju radost življenja izvan svakog moralnog načela” (Feroni 2005, I: 178), Бокачов се хумор и овде превасходно посматра са позиције ренесансне културе.<sup>5</sup>

Новела о Алибех и фра Рустик уврштена је у приче трећег дана и припада тематском циклусу „o onima što su na vešt način pribavili sebi neku mnogo željenu ili izgublјenu stvar” (2008: 177). Фабула ове новеле, коју приповеда Дионео, веома је једноставна: млада и наивна девојка по имену Алибех, иначе из богате нехришћанске породице из града Капса у Барберији, будући окружена хришћанима који су хвалили своју веру, одлучи да побегне од световних ствари у Тебаидску пустињу. У пустињи девојка иде од једног до другог испосника, тражећи оног ко би је научио како се богу најбоље служи. Међутим, сваки од мушкараца ће је одбити, под изговором да нису дорасли задатку (прави разлог је тај што су свесни да би њена лепота могла представљати искушење за њихову чедност), док напоследку не стигне до врло побожног младића Рустика. Рустико је, „želeći da stavi na teško iskušenje svoju odlučnost” (2008: 249), прима под своју заштиту. Међутим, најављена борба Рустика са самим собом брзо се завршава: он себи признаје да све што хоће јесте да од Алибех „dobije

---

<sup>874</sup> Не одричући поезији статус врхунске науке о човеку, Бокачо „не може да са истом Дантеовом сигурношћу говори о том човеку и појавама на овом свету њиме одређе- ним, а ни да верује да му је доступна њихова суштина утрђена истинама учитаним у вечно и онострано”, будући „да се у бављењу том стварношћу и човеком служи *речима* и њиховом *логиком* која није аутоматски одраз неке логике *ствари*” – он се може бавити „једино људском, временски ограниченом димензијом постојања на земљи” (Milinković 2011: 32). Овај се заокрет на тематском плану огледа у потенцирању превара и духовитих доскочица као знакова домишљатости, флексибилности, великодушности и слободоумности јунака (Feroni 2005, I: 174–176).

ono što je želeo, a da ona ne pomisli da je nemoralan čovek” (2008: 249). Схвативши да је реч о веома безазленој девојци, Рустико се одлучује и за одговарајуће средство за долажење до свог циља: он Алибех нашироко објашњава како је ђаво непријатељ бога, поентирајући реченицом да „највећа услуга која се може učiniti Bogu jeste ta da se đavo utera u пакао на који га је *gospod Bog osudio*” (2004: 249). Окористивши се метафором о ђаволу и паклу, Рустико успева да има сексуалне односе са девојком. Нови обрт долази онда када девојци овај вид „служења богу” почне да се толико свиђа да Рустик у она досади; они настављају да живе заједно, повремено имајући сексуалне односе, али истовремено осећају велико незадовољство овим другим. За то време у Капси се дешава пожар у којем страдава читава девојчина породица; Алибех остаје једини наследник свог великог имања. У том младић по имену Нербал, који је „*stráćio sve što је имао на veseli život*” (2008: 251), сазнаје да је Алибех жива, проналази је и жени се њома.

Хумор у новели превасходно је концентрисан око метафоре „утеривање ђавола у пакао”. Са аспекта теорије концептуалног сажимања, реч је о интегрисаном простору једноструког опсега (једнострана мрежа, *single-scope network*). Сваки од инпута који улазе у интеграциону мрежу и сами представљају блендове: први улазни простор представља борбу хришћанина и демона, док се други улазни простор односи на секс између мушкарца и жене.

Први инпут, који се односи на хришћанску борбу, за агенсе има антагонистички супротстављене човека-хришћанина и ђавола. Основни задатак ђавола јесте да уништи душу хришћанина, свесно се користећи злбом, завођењем и сплеткама како би човека натерао да употреби сопствену слободну вољу против бога. Завођење душе од стране ђавола имплицира и његово деловање на несвесну страну човекове личности, јер се ђавоља способност обмане ослања на слабости у човеку, пре свега оне које нису под рационалном контролом. Мотив ђавола у новели повезан је са мотивом змије. Хришћанска симболика змије у пуној је вези са наведеним функцијама ђавола у оквиру првог менталног простора дате метафоре. У хришћанској традицији демон често преузима облик змије; змија упућује на први грех, непослушност или побуну против бога. Са друге стране, хришћанина карактерише љубав према богу, односно – борба за сопствену душу. Човекова победа значи спасење душе; победа ђавола значи пропаст душе и њено мучење у паклу. Отерати ђавола у пакао значи вратити га у простор којем припада, праведно тријумфовати; душа човека који истински воли бога, будући и сама

плод божје љубави, за демона представља непријатељски простор. С обзиром на то да ова борба може имати само једног победника, она нужно укида антагонисту.

Други улазни простор у оквиру појмовне мреже, означен као оквир везан за секс између мушкарца и жене, веома је једноставан јер своје примарно утемељење има у физиолошким процесима. Овај инпут укључује мушкарца и жену као агенсе, телесну пожуду као несвесно и узрок, као и свесну вољу, поново као узрок. Резултат делања се у овом случају односи на телесно задовољство.

Интеграција наведених менталних простора подразумева сложене релације између њих: мапирање се врши између елемента „хришћанин као физичко биће” из првог инпута и елемената „жена” и „мушкарац” из другог; складан однос између мушкарца и жене из другог инпута мапира се са ознаком „антагонисти” из првог инпута; у складу са последњим, чин секса добија ознаку борбе (ова веза је мотивисана преконцептуалном схематскосликовном категоријом СИЛА<sup>875</sup>), али резултат те борбе није, као у првом менталном простору, губитак душе, већ телесно задовољство. Аналогија се, и на телесном плану и на плану делања, успоставља између ђавола (његовог змијоликог облика) и мушкарца. Управо је делање мушког агенса оно што заокружује читаву мрежу: као што демон делује против душе како би је превео у пакао, тако и мушкарчево деловање за циљ има метафорички пакао, секс са женом (с тим у вези, еквиваленција је успостављена између жене као учесника и пакла као резултата, да би у бленду пакао постао и ознака за женски репродуктивни орган). Оно што се из првог инпута не преноси у бленд јесте спасење душе као резултат, будући у дисаналогiji према елементу „телесно задовољство као резултат”. У коначном амалгаму борба пружа задовољство; тело побеђује душу; утеривање ђавола у пакао за резултат има његово враћање из пакла. Управо је у неочекиваности ове везе садржан хуморни потенцијал читаве метафоре.

Други ментални простор, онако како је приказан нешто раније, заправо је непотпун: потребно је придружити му конкретне ликове (1. учесник – Алибех; 2. учесник – Рустико) и њихове конкретне карактеристике (Алибех као наивна девица, Рустико као посвећени аскета, али и младић у телесној снази). Тек оваквим придруживањем добија се јаснија слика о друштвено-културолошким импликацијама

---

<sup>875</sup> Према Марку Џонсону (Johnson 1987), сликовна схема СИЛА спада у елементарне сликовне схеме. Он истиче шест основних карактеристика СИЛЕ: искуствено, СИЛА је увек повезана са интеракцијом и кретањем објекта кроз простор у одређеном правцу (дирекционалност СИЛЕ); СИЛА се обично описује преко појединачног правца кретања, има извор, правац и степене интензитета; један од начина на који разумемо каузалност је преко СИЛЕ (Johnson 1987: 43–44). Према Сандри Пењи Сервел (Cervel 1998: 189), ова категорија спада у секундарне сликовне схеме јер нужно зависи од базичне сликовне схеме ПУТ.

које читав амалгам носи или о могућностима његове елаборације. Девица Алибех се обраћа Рустикку као духовнику, са пуним поверењем да ће је овај увести у хришћанске тајне служења богу. Међутим, место духовног вођства, Рустико девицу упознаје са задовољствима тела. „Побожни и добри младић” преузима улогу ђавола: користећи се својим искуством и интелигенцијом, он свесно уводи Алибех у грех. Ванбрачним сексуалним односима девојчин друштвени положај био би озбиљно пољуљан да приповедач не осигурава срећан крај за све јунаке приче: права истина о њеном служењу богу открива се тек након удаје; Рустико се ослобађа терета који је себи створио, а његов углед у друштву не бива пољуљан.

Однос између Алибех и Рустика одражава сложено схватање односа између мушкарца и жене у култури ренесансе, и нарочито разлику у њиховим идентитетским могућностима.<sup>876</sup> Иако реторика Бокачовог текста почива на преоквиривању приче о хришћанском искушенику преко приче о пожудном мушкарцу, комички фокус није на лику мушкарца, већ жене. Алибех је та која бива исмејана на крају приче, а крајњи коментар о њеном „служењу богу” припада групи имаскулизованих жена, које су и саме залеђене у својој полној позицији. Мизогина оријентација приповедача читава се и у начину на који структурира причу о Рустиковој судбини: Рустико заиста испашта због своје пожуде, али само путем неочекивано интензивне пожуде жене. Прича о преваранту чија се дела окрећу против њега самог, са својим комичким потенцијалом наслеђеним из индоевропске народне књижевности, не садржи онакав моралистички коментар какав би се могао очекивати с обзиром на тежину кршења норме. Приповедач нигде не каже да се Рустико искрено покајао због свог греха. Стратегије приповедања нису одређене религиозно-моралистичким намерама приповедача; Дионео прича као световни човек, имајући у виду световног адресата. Оно шта његово приповедање натурализује или утемељује у стварност претпостављене и идеалне публике јесте свест о хипокризији католичке цркве у овом периоду, као и култура тела и телесности, наслеђена из народне културе средњег века и обогаћена новим идеолошким значењима у ренесанси. Тако веза између Алибех и Рустика разликује три односа: однос између човека Цркве и невине девојке која тражи заштиту; ванбрачни сексуални однос између мушкарца и жене; сексуални однос између мушкарца и жене, без идеолошког контекста

---

<sup>876</sup> „Ренесансни човек има многа јасно одређена лица [...] Ренесансна жена као да је без лица. Мушкарац може да буде владар или ратник, уметник или хуманиста, трговац или свештеник, мудрац или авантуриста. Жена ретко може да преузме ове улоге – а чак када то и учини, не одређују је ове већ друге улоге. Она је мајка, ћерка или удовица, девица или проститутка, светица или вештица, Марија, Ева или амазонка. Ови идентитети (својствени искључиво њеном полу) прикривају је и поништавају сваку другу персоналност којој тежи” (Кинг 2005: 260).

који се за овај однос може везати. Док се преко првог односа указује на лицемерје Цркве, а преко другог осликава угрожавање друштвеног поретка, у однос трећег типа уграђена је нова епистемологија и осећајност ренесансног човека. Стратегија текста усмерена је управо на истицање трећег типа релације: слављење животне крепкости, телесног уживања и тела уопште, смејање себи и другима. Код оваквог се читања когнитивни оквир за читаву метафору преузима из само једног менталног простора; отуда долази и сатирична снага датог бленда. Не треба заборавити да је *parodia sacra* била сасвим уобичајена за човека средњег века и ренесансе, те да су постојали и црквени празници карневалског типа који су се користили овом праксом (Бахтин 1978: 92–93). Слављење телесност, народна култура у Бокачовој новели тријумфује над високом културом датог периода и разобличава је као лицемерну.

За потпуније разумевање метафоре утеривања ђавола у пакао од великог је значаја оквирна ситуација приче. Дионео своје приповедање започиње апострофирањем женских чланова публике, указујући на тему и циљ приповедања:

Dioneo je pažljivo slušao kraljičinu novelu, pa pošto je ona završila [...] nije čekaо zapovest, već je, smešeći se, počeo da priča: – Ljupke dame, možda niste čule kako se đavo uteruje u pakao, pa ću vam ja to ispričati, naravno, ne udaljavajući se od teme kojom smo se bavili tokom celog današnjeg dana. Možda će poslužiti vašoj duši da to naučite, a uz то ćete saznati da, iako Amor radije boravi u lepim palatama i raskošnim odajama [...] ipak ponekada pokazuje svoju moć u gustim šumama, po vrletnim planinama i pustim pećinama. (2008: 248).

По Дионеовим речима, прича има поучни карактер: поучивши даме како се ђаво утерује у пакао, она може помоћи њиховој души. Изокретање вредносних позиција присутно је, дакле, на самом почетку текста: уколико се прича схвати у складу са Дионеовим жељама, поука у вези са љубављу и сексом може помоћи дамама у њиховом духовном развоју. Дионео, наравно, ове речи изриче смешећи се, а тај смешак може бити знак сасвим конкретног циља његовог приповедања – прича може бити упућена конкретној девојци из друштва које слуша.<sup>877</sup> У том смислу може се разумети и Дионеов коментар да се прича не удаљава од теме дана. Дакле, и на интердијегетичком нивоу (нивоу приче о Алибех и Рустуку) и на екстрадијегетичком нивоу (нивоу приче о младићима и девојкама који, побегавши од куге, приповедају једни другима) нарација има за циљ да заведе и приволи неког љубави. Метафора о утеривању ђавола у пакао функционише на свим нивоима текста.

---

<sup>877</sup> Дионеове речи и понашање јесу метаоквир за причу која следи, сигнал да догађај у причи треба схватити као смешну и веселу згоду. Тон Дионеовог обраћања и упошљавање љубавне тематике имају улогу да усмере читање тако што упућују на оне појмовне оквире и начине њиховог попуњавања који су кохерентни(ји) са самим текстом. На пример, мало је вероватно да ће читалац причу прочитати као трагичну.

Нарушавање стандардних вредносних позиција, најављених у оквирној причи, свој пуни облик добија у причи о пустињаку Рустикоу, „vrlo robožno[m] i dobro[m] mladić[u]” (2008: 249). На симболичком плану овај коментар потврђен је и именом јунака: као човек из народа, Рустико бива индиректно окарактерисан као прост човек или човек неспособан за духовне узлете; у том смислу, представе о сељаку у култури хуманизма и ренесансе имају своје оправдање и на плану текста, јер Рустико није само наиван и прост човек, већ и простак. Младић прима девојку у своју ћелију са, наизглед, чистим намерама, имајући у виду тешкоће са којима ће се суочити. Међутим, оквирна ситуација приче, као и знање о жанровско-типолошким обележјима новеле, за читаоца јесу сигнал да ће Рустикове намере бити осујећене, или да његове намере нису онакве каквим нам их приповедач приказује. На ово последње указује и концизност и једноставност приповедања које следи: „Tek što je to učinio, iskušenja su bez oklevanja krenula u boj protiv njegove odlučnosti. Brzo je shvatio da ga je njegova snaga odlučnosti lako izdala, pa je podlegao iskušenjima i predao se bez velike borbe. Svete misli, molitve i trpljenje brzo su mu izvetrili iz glave” (2008: 249, *курзив О. М.*). Метафора борбе у датом наводу указује на наратив о сукобу са надмоћнијим непријатељем, али и на причу о неприпремљеном уласку у борбу: млади и неискусни пустињак из таштине прихвата искушење са којим се не може изборити. Резултат Рустикове погрешке (или неуспешне борбе) јесте његова потпуна трансформација од побожног и доброг младића у демонског јунака. Тако Рустико размишља о начину на који може учинити неморално дело а да притом прикрије свој неморал; он почиње девојку *искушавати речима*; увидевши да је Алибех безазлена девојка, он бира средство којим ће испунити своје жеље *под привидом службења богу*.

Сигнал за Рустиково потпуно напуштање раније позиције јесте мотив одбацивања одеће. Хришћанска основа овог мотива, у вези са наративом о првом греху, у Бокачовој причи обрађена је у складу са опозицијом горе – доле (у питању је још једна сликовна схема), при чему су вредности ове опозиције изокренуте. Рустико скида одећу са себе, симболички се преображавајући у змију<sup>878</sup>; функцију змије из библијске

---

<sup>878</sup> Упоредити: „Јер који се год у Христа крстисте, у Христа се обукосте.” (Галатима посланица Светога апостола Павла, 3. 27) Наведени цитат и сâм представља бленд, а његово укључивање у тумачење облик је елаборације бленда о којем се овде расправља у основном тексту. Занимљиво је да је логика Бокачовог текста иста као у новозаветном тексту: свлачење монашке одоре симболички означава одбацивање Христа. Упућивањем на супротни смер ове логике код Бокача се форсира пародијски моменат, при чему, као и код сваке пародије, могућност шире елаборације неког бленда зависи од скупа знања и представа самог реципијента. Читаву горе наведену сцену могуће је тумачити и у трагичком регистру, с тим што такво тумачење није кохерентно са целином текста и његовим стратегијама, уочљивим у односу који приповедач има према различитим типовима адресата.



приче он испуњава тиме што и девојци налаже да се обнажи. Будући у незнању, девојка не осећа стид, али ипак постаје свесна разлике између мушког и женског тела. Демонска логика сцене наглашена је тиме што оба јунака клече, као при молитви. И док би хришћански образац за доле упућивао на скрушеност и предавање богу, у датој сцени ова ознака добија опозитне конотације јер Рустико користи молитву да би преварио Алибех:

[...] pošto ju je video onako lepu, Rustiko se uzbuđio kao nikada do tada, a s njim i određeni deo tela. Kada je Alibeh to videla, zapitala ga je sva začuđena.

– Rustiko, šta je ta stvar koju ja vidim da ti imaš, a ja nemam i koja tako štrči napolje?

– Oh, dete moje – reče Rustiko – to je đavo o kome sam ti govorio, a sada me tako muči da jedva mogu da trpim.

Tada devojka reče: – Oh, hvala Bogu, jer vidim da je meni bolje nego tebi, pošto ja nemam tog đavola.

Rustiko joj reče: – *Istinu kažeš, ali ti imaš nešto drugo što ja nemam i tu stvar imaš umesto ove moje [...] Imaš pakao i kažem ti da verujem da te je Bog ovde poslao radi spasa moje duše, pa pošto me ovaj đavo toliko muči, da li bi ti htela da budeš toliko milostiva prema meni i da istrpiš da ga vratim u pakao? Veliku utehu ćeš pružiti meni, a Bogu veliko zadovoljstvo i najbolje ćeš ga tako služiti, ako si došla ovde da to radiš kako sama kažeš.*

Devojka mu je uzvratila puna dobre vere: – Oh, oče moj, pošto ja imam pakao neka bude po vašoj volji.

Tada joj Rustiko reče: – *Dete moje, budi blagoslovena!* Hajdemo, dakle, uterajmo ga u pakao da bi me posle ostavio na miru. (2008: 250, *курзив О. М.*).

Хумористички потенцијал сцене превасходно је вербалног типа: Рустико са Алибех говори као духовник са верником, али логика његове приче је мотивисана пожудом. Из хришћанско-моралистичке перспективе дати навод делује крајње иронично. Међутим, приповедачева интенција није ограничена овом перспективом – у његове претпоставке, и у претпоставке које очекује од наратера и наративне публике, уграђена је читава народна култура средњег века и ренесансе. Утемељивањем хришћанске приче у логику карневала, новела не само да постаје сатирична инвектива на рачун католичке цркве, већ и хуманистичка химна у част човекове слободе. Рустико није само демонска фигура која интелигенцију ставља у службу неморала, већ и Човек који проишљивост користи ради уживања у овоземаљском животу.

У наставку новеле приповедач проширује могућности анализираних метафора:

A onda su ga gurnuli u pakao još jedno šest puta [...] pa su mu tako izbili oholost iz glave da se sasvim smirio. Ali kasnije mu se ta oholost više puta vraćala, a devojka je poslušno pomagala da se ona smiri, pa se dogodilo da je igra počela da joj se dopada. Zato ona reče Rustiku: – Vidim da su istinu govorili oni dobri ljudi u Kapsi da je služenje Bogu slatka stvar. Zaista, ne sećam se da sam ikada išta radila sa toliko zadovoljstva i prijatnosti kao što to osećam kada uterujemo đavola u pakao. Zato mislim da je glup svako ko išta drugo radi osim što služi Bogu. (2008: 250).

Овде можемо видети да поступак елаборације продубљује комични ефекат метафоре. Онда када је у причи бленд о утеривању ђавола у пакао установљен, могућности за његову креативну употребу постају огромне. У горенаведеном случају лексема „охолост” постаје метонимијска ознака за ђавола, односно пожуду, а стабилности овако употребљеног бленда доприноси употреба (метафоричног) идиома „избити (неком нешто) из главе”.<sup>879</sup> Функционалности или натурализацији овог идиома доприноси његово повезивање са схематизованим представама из генеричког простора, пре свега са схемом СИЛА: *избити неком нешто из главе* значи употребити извесну силу. У вези са овом сликовном схемом су и категорије СПОЉА – УНУТРА и ПРАЗНО – ПУНО. Заправо, хуморни ефекти овакве елаборације метафоре почивају на истицању двоструке логике употребљених сликовних схема: док су за структурирање метафоре о утеривању ђавола у пакао важни други чланови наведених бинара, за идиом „избити из главе” важни су први чланови.

Комичности наведене сцене доприноси чињеница да Алибех метафору користи не знајући њено право значење. То мотивише њено слободно коришћење метафоре у оквирима хришћанског дискурса, чиме се наглашава асиметричност бленда и његова сатирична функција. Место аскетских принципа трпљења и поништавања сопствене телесности Алибех указује на *телесно задовољство, пријатност, служење богу као на слатку ствар*. Девојка, међутим, примећује логичку искривљеност метафоре о утеривању ђавола у пакао када каже: „Rustiko, ne razumem zašto đavo beži iz pakla, jer kad bi on tako rado boravio u paklu kao što ga pakao prima, nikada ne bi izlazio iz njega” (2008: 251). Преокрет који следи, и који појачава комични ефекат приче, произлази управо из асиметричности бленда, пренаглашавања менталног простора везаног за борбу хришћана против ђавола. Иако Алибех Рустикову метафору преобликује (терминима поменутог менталног простора), Рустико се не може успротивити девојчином инсистирању на „служењу богу” јер би тако разоткрио своју превару и показао се неморалним. Стога је Рустико приморан да призна како су њих двоје удесили ђавола тако да се сад овај *моли богу* да га оставе на миру (2008: 251). Комични неспоразум доведен је до врхунца онда када Алибех метафору преображава тако да у новом бленду пакао постаје узрок, а ђаво резултат: „Rustiko, ako je tvoj đavo tako kažnjen da te više ne muči, meni moj pakao ne da mira, pa bi bilo dobro da mi sa tvojim

---

<sup>879</sup> И оригинални текст користи исти идиом: „E per fare che questo non avvenisse, de sei volte, anzi che di su il lettice si movessero, ve , l rimisero, tanto che per quella volta *gli trasser si la superbia del capo* che egli si stette volentieri in pace.” (Boccaccio 1956: 306, *подвукла О. М.*).

đavolom pomogneš da se smiri bes moga pakla, kao što sam ti ja pomogla da sa mojim paklom smiriš oholost tvoga đavola” (2008: 251). Притом, мотив пакла овде је ознака за „материјално-телесно доле” (Бахтин 1978: 95).

Разрешење комичне ситуације долази неочекивано, у складу са конвенцијама новелистичког жанра: Алибех се удаје и напушта Рустикову испосничку ћелију. У замењивању вредности испосничка ћелија – брачна постеља приповедач проналази још један начин да употреби метафору о утеривању ђавола у пакао. Наиме, Рустикова превара бива коначно откривена тек када Алибех, незадовољна тиме што је брак одвојио од служења богу, незадовољство саопштава женама из свог града: „Žene su zapitale kako se đavo uteruje u pakao. Mlada žena je objasnila rečima i pokretima, a one su sve prasnule u takav smeh da se i danas smeju” (2008: 252). Овај навод јасно упућује на традицију народног смеха као базу *Декамерона*. Неприлични покрети тела знак су за гротескно унижавање „црквених обреда и симбола путем њиховог превођења на материјално-телесни план” (Бахтин 1978: 88).

Откривањем природе свог служења богу, Алибех је подвргнута подсмеху, а читав догађај преточен у изреку да се „Bogu najpriyatnije služi ako se đavo utera u pakao” (2008: 252). Мизогени карактер оваквог епилога сасвим је очигледан. Колективни смех, на нивоу приче, усмерен је само на жену. Поред тога, чињеница да приповедач откриће преваре ставља на сâм крај текста, не укључујући у завршетак приче морални коментар о Рустиковом понашању, представља сигнал адресату да Рустика види као сналажљивог човека, господара своје судбине, ренесансног човека који је ковач сопствене среће.<sup>880</sup> Из позиције приповедача „исправно” читање текста подразумева афирмацију мушког ауторитета. У литератури је иначе примећено да је *Декамерон* својеврсни *рат полова*, при чему је кључна манипулација читаоцем путем натурализације маскулине позиције као „нормалне”:

с обзиром на идеолошке препоруке у вези са врстама језика „прикладних” мушкарцима и женама, одређена врста фигуративног језика о сексуалности у *Декамерону* је означена као прерогатив мушкараца. [...] метафорички језик о сексу који је постао заштитни знак *Декамерона* је у великој мери област тројице мушкараца, Дионеа, Филострата и Панфила. [...] Налазим да *Декамерон* позива своје читаоце да буду учесници — не само

---

<sup>880</sup> Идеја о интегралној хуманости једна је од централних идеја хуманизма и ренесансе, а као таква она сажима битне онтолошке и етичке аспекте мишљења епохе. Полемишући са схоластичком средњовековном ученошћу, али и са аскетизмом, представници епохе истичу не само да је човек и телесно и духовно биће, већ и да је потискивање телесног грех против бога. До истинске врлине долази се само путем хармонизовања тела и душе – кроз интегралну хуманост (Garin 1988: 63, 73). У том смислу врлина представља „slavljenje potpunog čoveka”, она се „ogleda u ovom svetu i uživa ovaj svet”; отуда и типичан ренесансни мотив, „врлина побеђује судбину”, и с тим у вези схватање среће као резултата људских збивања, а не само сплета догађаја који су изван човекове контроле (Garin 1988: 60, 77, 61).

посматрачи — у сексуалним ратовима које *Декамерон* поставља на сцену преко фигуративног језика. Несвесно, читаоци могу завршити служећи родној идеологији за чију се одбрану можда нису пријавили. (Migiel 2004: 1).<sup>881</sup>

Треба, међутим, напоменути да овај тип идеолошког значења текста није од примарног значаја за његово разумевање; родна идеологија је само један од начина на који се текст утемељује у стварност претпостављене приповедачеве публике. На сличан начин може се објаснити и то што је за главну јунакињу приче узета девојка из нехришћанске породице. Иако је по свом слободном избору Алибех заправо хришћанка, њена улога жртве је ублажена тиме што она не потиче из хришћанске породице. Овако се осигурава и комичност новеле: поредак света, и на интердијегетичком и на екстрадијегетичком нивоу приче, није угрожен, те се и читава ситуација може схватити као бенигна.

Комичности Бокачовог наратива доприноси и то што је у епилог приче уграђена конвенција комичкога жанра преко приче о венчању. Према Нортропу Фрају, западноевропска комедија је „по својим структурним принципима и типским ликовима показала изузетну постојаност”, а кретање заплета „се одвија у смеру који води од једне врсте друштва ка другом”, при чему појаву новог друштва наговештава празнични ритуал, најчешће венчање, и у том смислу увек је у вези са рађањем (Фрај 2007: 193–194, 203). Радња комедије креће се од илузије ка реалности, „од друштва које контролишу обичаји, ритуално ропство, произвољни закони и старији ликови, до друштва у којем владају младост и прагматичка слобода” (Фрај 2007: 202). Наведене карактеристике комедије делимично одговарају овде интерпретираној новели. Под условом да се прихвати теза према којој је подлога новеле карневалске природе, заплет дате приче може бити схваћен као кретање од друштва које представља стари, средњовековно-хришћански официјални поредак, ка новом друштву ренесансне епохе, које је у знаку афирмације телесно-духовног.

С тим у вези може се расправљати о функцији мотива погибије Алибехине породице с краја новеле. Осим што је овакав завршетак функционалан на нивоу фабуле, тиме се такође (супротно очекиваном) осигурава њен комични карактер: богатство девојци обезбеђује већу друштвену флексибилност, а самим тим и могућност да не буде

---

<sup>881</sup> „[...] given the ideological prescriptions regarding the kinds of language ‘proper’ to men and women, a certain kind of figurative language about sexuality in the *Decameron* is marked as the prerogative of men. [...] the metaphorical language about sex that has become a hallmark of the *Decameron* is overwhelmingly the province of the three men, Dioneo, Filostrato, and Panfilo. [...] I found that the *Decameron* calls upon its readers to be participants — not just spectators — in the sex wars that the *Decameron* stages at the site of figurative language. Unwittingly, the readers can end up doing service for a gender ideology they may not have signed up to defend.”

посматрана искључиво као жртва преваре и предмет осуде. Њено венчање за Нербала, који је своје имање страћио на раскалашни живот, постаје логично јер рачуна са ренесансним топосом да *слично иде са сличним*. Алибех и Нербал одговарају једно другом и због тога што обоје воле уживање и због тога што Алибех испуњава своју улогу жене ренесансе као монете или средства у размени друштвеног добра. Пре свега, Алибехин нови статус венчане жене поништава моралистички (и трагички) тон приче: народна култура тријумфује на самом крају.<sup>882</sup>

У завршном обраћању Дионео подвлачи вредности приче: „Zato vi, mlade dame, kojima je milost božja potrebna, naučite da uterujete đavola u pakao, jer je to vrlo ugodno Bogu, a učesnicima predstavlja uživanje, a iz svega toga može mnogo dobra da se rodi” (2008: 252). Овај коментар не само да потврђује Дионеову мотивацију за приповедање већ се у њему јасно препознаје обнављајући и афирмативни карактер народне смехотворне културе (Бахтин 1978: 84, 77). Популарност *Декамерона* у ренесанси јасан је показатељ њене уроњености у карневалску традицију; на то упућује и „Закључак аутора” (в. Вокачо 2008: 702), својеврсна апологија књиге и нека врста метаоквира за разумевање приче о Алибех. Јасно одвајање од официјелне високе културе овде је остварено поступком снижавања духовног и идеалног на план свакидашњег и материјалног, употреба карактеристичних карневалских симбола и хронотопа, као и логика изокренутости.

У закључку, наша је теза да се новела може прочитати као хуморна само уколико се централна метафора у њој схвати као сажети простор једноструког опсега, односно у терминима улазног простора који се односи на секс између жене и мушкарца (без идеолошких и религиозних значења). У супротном, новела се мора протумачити у оквирима хришћанско-моралистичког дискурса, где *утеривање ђавола у пакао* истовремено значи и *његов повратак*, будући да се сама метафора у тексту остварује кроз чин противхришћанског, ванбрачног секса. Мишљења смо да стратегије текста усмеравају читање ка карневалском, односно да је за тумачење дате метафоре важнија хришћанска идеологија у односу на родну, и да се само тако новела може схватити као весели тријумф над официјелном културом, и посебно као (у складу са ауторским интенцијама и интенцијама текста) инвектива на рачун католичке цркве, те као *parodia sacra*.

---

<sup>882</sup> Према Бахтину (1978: 77), апстрактна (хришћанско-моралистичка) тенденција нема моћ да продре у дубину слике ренесансног текста и не постаје њен активни организујући принцип.

## 8.2.5. КА ЗАКЉУЧКУ

У поглављу смо истраживали перформативност рода у вези са сексуалном метафориком у одабраним Бокачовим новелама, те њихов хумористички карактер и функцију. Бокачове новеле са сексуалном тематиком могу се посматрати као субверзивне у погледу положаја полова у друштву позног средњег века и ране ренесансе, у смислу извесног померања граница задатих женском полу. Међутим, овакав закључак је дискутабилан јер се нове идентитетске позиције жене препознају само у њеној могућности да се по *разумности* изједначи са мушкарцем. Анализиране Бокачове новеле показују доследан став у погледу моралног владања и жена и мушкараца, те ће такав став бити на страни једног или другог пола у зависности од фактора који нису нужно у директној вези са постојећим или пожељним односом између полова. Субверзивност Бокачових хуморних новела о сексу и сексуалности постоји у оним случајевима када се преко њих, отворено или прикривено, врши деконструисање репрезентације жене у претходним књижевним традицијама – превасходно у средњовековној витешкој традицији, те стилновистичкој поезији. Код Бокача жена не завређује атрибут узвишености на основу њене улоге мајке, буквалне и пренесене; она се сада упушта у игру досетки и надмудривања и управо је ту њена прилика да искаже своју мудрост, достојност и постојаност, докаже своју позицију у друштву и извесну персоналност, те да освоји своје право да буде тело које ужива (а не само тело које рађа). Борбе између полова заправо и не постоје у правом смислу речи јер је та борба унапред предодређена да буде победа мушкараца; међутим, плуралитет гласова који је присутан у новелама свакако дозвољава могућност расправе о ревалоризацији тога шта жена јесте и које су њене улоге. Жена код Бокача није само „мајка, ћерка или удовица, девица или проститутка, светица или вештица, Марија, Ева или амазонка” (Кинг 2005: 260) и *Декамерон* представља један од, у епохи још увек ретких (због популарности Петраркиних *Рима* и петраркистичких покрета исувише ретких), примера другачије имагинације жене, жене способне и за духовне узлете и за учене и довитљиве расправе, и жене од крви и меса, видљиве у пуној својој телесности.

## 8.3. ДОНКИХОТСКИ МОДЕЛ ПАРОДИЈЕ У СВЕТЛУ КОГНИТИВИСТИКЕ

### 8.3.1. ПАРОДИЈА У СВЕТЛУ КОГНИТИВИСТИКЕ

У визури когнитивне теорије жанр се сагледава као когнитивна категорија скаларног типа, односно као више или мање утврђен скуп карактеристика синтаксичког, семантичког и прагматичког нивоа (Milutinović 2012), са којим један текст може показати различите степене преклапања. Према Дејвиду Херману (Herman 2002: 165), жанр представља „мање или више чврсто кодификовани скуп стратегија путем којих се изграђује сцена; степен у којем су те стратегије активирани у датом случају зависи од тога како се једна прича односи према доступним жанровима”. У том смислу наратив почива на способности читаоца да учесницима света приче додели одговарајуће тематско-дискурзивне улоге, улоге које су прописане општим жанровским матрицама за интерпретацију јединица наративног микронивоа. Наизглед парадоксално, али заправо холистички<sup>883</sup>, овакве тврдње указују на то да су закључци које доносимо о улогама учесника света приче засновани на реципрочном односу између приче и јунака, односно одређене су и наративно активираним сценама и контекстом изван приче, а превасходно жанровским контекстом који постоји у искуству читаоца.<sup>884885</sup> При конструисању света приче, који схватамо као менталне моделе који се при читању стварају на основу текстуалног инпута и посредством сопственог дугорочног искуства<sup>886</sup>, читалац креира вишедимензионални макробленд, динамичну структуру и продукт вишеструких мапирања између поменутих инстанци.

---

<sup>883</sup> Повезујући синтаксичке, семантичке и прагматичке нивое наративног текста (према Milutinović 2012), односно, наративни микродизајн са наративним макродизајном.

<sup>884</sup> Уп. „Zato, bez obzira na to koliko paradoksalno može da deluje, prilikom genoloških istaživanja moramo krenuti od kraja: iako nas zanimaju prevashodno sintagmatska i paradigmatska obeležja sintakse i semantike, prvo utvrđujemo pojam žanra, tj. način na koji se on doživljava u trenutku u kome se njime bavimo.” (Milutinović 2012: 100).

<sup>885</sup> У том смислу, на пример, модел Д. Милутиновића може помоћи диференцијацији и спецификацији дијахронијских и синхронијских манифестација жанра.

<sup>886</sup> „Док је приступ који се заснива на граматици приче разматрао процес интеграције информација у стереотипичне схеме, новији когнитивни приступи у први план стављају креацију менталних модела. У том смислу из когнитивне лингвистике и концептуалне семантике прихваћена је и теорија концептуалних интеграција (conceptual blending theory), Жила Фоконија и Марка Гарнера (Gilles Fauconnier, Mark Turner, 1998) и концептуална теорија метафоре Џ. Лејкофа и М. Џонсона (George Lakoff, Mark Johnson, 1980). „Бленд” је интеграција која настаје у „менталном простору” реципијента – у току читања текст се постепено прерађује путем умрежавања менталних простора, односно, краткорочних когнитивних репрезентација стања ствари (short term memory), које настају на основу инпута у тексту, са једне стране, и предзнања тумача (long term memory), са друге стране.” (Милосављевић Милић 2015: 14).

Прочитати текст у оквирима једног жанра значи натурализовати га, тј. сместити у одговарајући дискурзивни оквир у којем делује непроизвољно. Пародирати један текст значи изместити га из оквира унутар којег он делује читљиво, заузети дистанцу на основу којег ће синтакса, семантика и прагматика оквира деловати артифицијално. Ова дистанца никада није потпуна – пародија заузима лиминалну позицију како према књижевној традицији тако и у ширем друштвено-историјском контексту, истовремено негирајући традицију и градећи на њој. Драгана Вукићевић (Vukićević 2018) управо и расправља о пародији кроз типове негација на којима се она заснива (потпуне, парцијалне, имплицитне, експлицитне, дисјунктивне), и које се појављују на неколико равни: на плану текста (текст:антитекст); на плану традиције (књижевноисторијски аспекти); на плану модела света (културноисторијски аспекти):

Негација која се јавља у пародији никада није порицање значења, напротив, она је стварање нових. Пародирани текст је прво вољен, да би потом био усвојен. [...] Амбивалентни однос према традицији заснива се на конјуктивним негацијама – текст није ни стари (пародирани), нити је само нови, независан од значења старог; то је и/и текст, ни/ни текст, и стари и нови, ни стари ни нови. (Vukićević 2018: 108).<sup>887</sup>

У терминима овде усвојених теоријско-методолошких модела, можемо извести закључак да лиминалност пародијског текста, заправо његова комуникабилност, преваходно почива на томе што се парадигматика синтаксичког, семантичког и прагматичког нивоа пародираниог текста/жанра не мора променити (она заправо увек остаје када је реч о нивоу синтаксе текста), али се синтагматика ових нивоа модификује. Речју, парадигматика пародираниог знака у пародијском тексту функционише као „окидач” (текстуални, жанровски, у вези са неком литерарном традицијом) који читаоца стално држи у позицији неизвесности, између старих и нових когнитивних оквира (разумевања књижевности и света).

У терминима когнитивистике (и, ближе, когнитивносемантичке теорије појмовног сажимања, пародијски текст може се концептуализовати као маркирана мрежа појмовног сажимања која је компонована од *најмање* два улазна простора: улазног простора – прототипа (појмовног амалгама који око себе окупља најтипичније елементе прототекста/протожанра који се пародира), улазног пародијског простора (текстуалног инпута, приче); као и коначног амалгама као менталног модела конструисаног у глави појединачног читаоца (свет приче), под условом да је дати

---

<sup>887</sup> „Negation occurring within parody is never a denial of meanings, on the contrary, it is a creation of new ones. The parodied text is first loved, in order to be adopted. [...] The ambivalent relationship with the tradition is based on conjunctive negations – the text is neither the old one (the parodied one), nor is it only the new one, independent from the meaning of the old one; it is both/and text, a neither/nor text, both the old one and the new one, neither the old one nor the new one.”



амалгам резултат пројектовања саставних ентитета из оба инпута, као и њихових организујућих топологија. Овакво одређење наизглед не доприноси спецификацији жанра пародије већ само нуди нове називе за књижевнотеоријском традицијом већ утврђене термине: пародија се и овде схвата као преоквиравање утврђених поетских кодова.<sup>888</sup> Међутим, као и у случају хумора уопште, сматрамо да истраживање когнитивне димензије жанра пародије пружа неколико предности: 1. избегавање, иако не у целости, дескриптивног приступа тексту, тј. довођење рецепције тог жанра у везу са општијим когнитивним процесима; 2. спецификацију процеса грађења света приче; 3. спецификацију ефеката грађења света приче, укључујући ту и ефекат хумора.

У том смислу треба нагласити да сваки пародијски текст, уколико је *правилно* схваћен од стране реципијента, подразумева *семантички скок*, тј. захтева процес *замене когнитивних оквира* при тумачењу. Као што смо више пута нагласили, у случајевима хумора, где је посебно подвучен моменат изненађења, семантички скок покреће процес замене оквира, тј. семантичку и прагматичку реанализу првобитно активiranог (и очекиваног) значења. Пародијски текст увек захтева читање у којем је замена оквира његов темељни процес; притом, овај перманентни процес реанализе значења не мора нужно укључивати и моменат изненађења, дакле, и ефекат хумора.

Поред тога, сваки се пародијски текст може препознати као појмовна мрежа двостраног типа (*double-scope network*), што значи да је коначни бленд организован путем парцијалне пројекције топологије сваког од организујућих оквира улазних простора мреже. Ова теза, којој свакако недостаје опсежнија анализа већег броја пародијских текстова, почива на неколиким претпоставкама: 1. да би се пародија могла остварити, други улазни простор не може представљати само специфичну ситуацију (као код простих појмовних мрежа: *simplex network*) јер се пародијски ефекат остварује у судару и смењивању организујућих оквира, те у делимично афирмативном односу који постоји према пародијском тексту; 2. исто тако, организујући оквири појмовне мреже не смеју бити исти, као код мрежа-огледала (*mirror network*) јер онда нема судара и смене између организујућих оквира; 3. сложенији пародијски текстови не могу се представити путем само два улазна простора, него најмање три, а бленд је динамички ментални простор који се конструише сменом организујућих оквира. Потребно је истражити могућност да ли се најједноставнији типови пародије могу

---

<sup>888</sup> Уп. Parodija je „sastav u stihu ili prozi u kome se karakteristične, najtipičnije osobine izraza i jezika jednog pisca ili jednog dela, zatim osobine neke književne vrste, stil epohe svesno naglašenim, hiperboličnim karikiranjem imitiraju tako da postanu smešne.” (Bandić 1992: 570).

представити као једностране мреже (*single-scope network*), где се топологија бленда организује било путем првог или другог улазног простора. Такође, треба истражити релације између типова појмовних мрежа и типова пародија (пре свега, регресивне и прогресивне пародије, затим жанра травестије у вези са актуализацијом/виртуелношћу првог улазног простора/прототекста у амалгаму).

Амалгамски простор пародијске мреже појмовног сажимања схватамо као резултат замене оквира, те хуморне ефекте компоновања бленда сагледавамо у терминима семантичког скока, при чему хуморни ефекат таквог процеса почива на *изненадној* замени активираних когнитивних оквира. Као што је претходно напоменуто, у случају да изненађење не постоји, хуморни ефекат ће изостати, а то ће бити корисна претпоставка при нашем истраживању историјске поетике донкихотских модела.<sup>889</sup> Изненађење, као обавезан услов препознавања једног стимулуса као смешног, видимо као функцију семантичке дистанце и квантификујемо га користећи се моделом вишеструко утемељене семантике. Наша је претпоставка да ће већи степен удаљености активираних наративног оквира на оси утемељења у односу на очекивани когнитивни оквир произвести већи хуморни ефекат.<sup>890</sup> На крају, хуморни пародијски текст, „прочитан” као хуморна метафора, захтева да улазни простори појмовне мреже не буду „стопљени”, што значи: 1. да се између „парњака” инпута *углавном* неће успостављати односи аналогije, већ дисаналогije; 2. да ће постојати дискрепанција између тачке гледишта (схваћеног као ментални „*prostor iz kojeg se može pristupiti drugim domenima*” – Milutinović 2015: 67) и фокуса (схваћеног као „*domen u kome se značenje konstruiše*” – Milutinović 2015: 67); 3. да ће процес читања бити обележен константном (раз)градњом бленда путем промене тачке гледишта и фокуса, тј. путем константних замена оквира (и, у складу са тим, пројекција топологија из једног, односно другог инпута ће узимати превагу). Стога конструкција амалгама захтева перманентно враћање на један, односно други улазни простор, тј. на дистанцу која између њих постоји. Ефекат тога јесте и метафикционалност: читалац је упућен на то да

---

<sup>889</sup> И потенцијално у вези са изостајањем хуморног ефекта у донкихотској пародији 21. века (Салман Ружди, *Кихот*).

<sup>890</sup> Треба нагласити да ова дистанца не сме бити ни превелика ни премала: у случају да је дистанца премала, неће бити изненађења, а у случају да је дистанца превелика, активирани когнитивни домени неће се уопште препознати у релацији те неће доћи ни до процеса семиозе. Оваква претпоставка у складу је са теоријом креативности Рахел Ђоре. Када је реч о даљој спецификацији пародија, тј. успостављању релација са традиционалним жанровима пародије, може се претпоставити да ће травестија подразумевати чест случај хумора заснованог на већој дистанци између очекиваног и текстом активираних когнитивних оквира, где ће овај други бити типично смештен ниже на претпостављеној онтолошкој оси утемељења (поступак комичког снижавања).

бленд препознаје као некохерентан, односно, да изнова деконструише дату појмовну мрежу.

Наш задатак у овом истраживању јесте да одредимо оне дистинктивне елементе појмовне макромреже донкихотског пародијског типа који су битно одредили његову дијакхронијску транспозицију као глобалног пародијског модела. У том смислу нас ће интересовати општија структура датог пародијског модела, тј. његова парадигматика, и, с тим у вези, могућност да се иста сагледа као главни чинилац (метонимијских?) мапирања која олакшавају читање каснијих текстова у истом, донкихотском, кључу. Интересоваће нас и она чворна места датог модела која функционишу као пародијско-жанровски окидачи, и то у три димензије – синтаксичкој, семантичкој и прагматичкој. Треба напоменути да сложеност Сервантесовог романа о Дон Кихоту нужно не имплицира то да ће сам донкихотски пародијски модел бити сложен; на пример, не припадају сва књижевна остварења овог типа прогресивној пародији (такав је случај са Филдинговим романима). У складу са задатим циљем овог истраживања, и наша ће анализа Сервантесовог романа бити врло поједностављена.<sup>891</sup>

### 8.3.2. ОСНОВНИ МОДЕЛ: СЕРВАНТЕСОВ ДОН КИХОТЕ КАО ПАРОДИЈА ВИТЕШКИХ РОМАНА

У овом ћемо одељку пробати да укажемо на неке основне пародијске механизме у роману *Други део велеумног племића Дон Кихота од Манче* и, посебно, у роману *Велеумни племић Дон Кихот од Манче*, дајући скицу за појмовну мрежу света приче какву могу концептуализовати (претпостављени и идеални) читаоци романа. Као што је напоменуто, прототипични донкихотски модел може се представити, свакако у поједностављеном облику, као појмовна мрежа двостраног типа, али састављена од *три* улазна простора – витешких романа који се пародирају<sup>892</sup>, приче о читаоцу који

---

<sup>891</sup> Најчешћа замерка на рачун когнитивистичких приступа књижевном тексту односи се на то да се из истих потискује естетски ефекат књижевности, те да се књижевни текст своди на скуп формула и доводи у везу искључиво са општим когнитивним процесима. Ови когнитивистички приступи свакако инсистирају на корисном саодносу са наукама које се традиционално не доводе у везу са науком о књижевности, те на могућности апликације њихових закључака при проучавању људског ума/мозга, али своје оправдање и делимичну аутономност граде управо на чињеници да је предмет њиховог истраживања креативни израз људске когниције.

<sup>892</sup> Због обима рада, овде се нећемо бавити и пародијом пасторалног романа у Сервантесовом тексту. Укључивање овог проблема подразумевало би, најједноставније говорећи, укључивање новог улазног простора у горе приказану мрежу појмовног сажимања, уз усложњавање релација између менталних простора.

се губи у свету витешких романа, представљеног света у роману („реални свет”), генеричког простора са заједничким елементима инпута, и бленда у који су пројектовани елементи и релације између улазних простора, као и елементи који не припадају ниједном од инпута.<sup>893</sup> Од посебне је важности нагласити то да улазни простор који се односи на читаоца који се губи у свету витешких романа и сам представља сложен бленд, и то такав који је компонован на основу два улазна простора – менталног простора – когнитивног оквира за жанр витешког романа и менталног простора који смо означили као „читалац витешких романа”. То значи да се ментални простор који се односи на витешке романисте у првој – надређеној – појмовној мрежи удваја, што генерише сложене и (најмање) двозначне релације у самом свету приче, ефекте који се могу подвести под особеност прогресивне пародије – на пример, у случајевима када изневеравање схеме витешког романа у тексту отвара нову могућност за остваривање успешне схеме витешког романа, те нови простор за допуну и разраду бленда. Поред тога, понављање поменутог менталног простора у хипермрежи појмовног сажимања: 1. повећава број жанровских окидача за витешки роман у тексту, те дискрепанцију између витешког романа и текстуалног инпута; 2. додатно подвлачи разлику витез-протагониста у витешком роману – читалац као витез (исто тако и разлике између типова приповедача и читалаца), што онемогућава стабилност појмовне мреже, одн. огољава текст и чини наративни свет онтолошки порозним; 3. демаскира и подвлачи разлику између аксиолошких вредности на којима се гради свет приче витешког романа – аксиолошких вредности Дон Кихота – аксиолошких вредности реалног света кроз који се јунак креће. С обзиром на то да негација представља стожерни синтаксички поступак којим се уводе виртуелни светови приче у роману, те да „светови у негацијама нису просто у опозицији”, односно да се релације између њих (истакнутост/неистакнутост; вредносне импликације) успостављају и на основу „kulturno uslovljeni[h] vrednovanja”, књижевни текст „može negirani ili nepostojeći (pozitivni virtuelni) svet učiniti superiornim u svakom pogledu: psihološkom, ideološkom, estetskom” (Milosavljević Milić 2016: 57). Речју, у пародијском тексту све се „ставља на

---

<sup>893</sup> Старији модел метафоре (нпр. Richards 1936) не може адекватно објаснити пародијски текст јер пародирани текст мора бити и изворни и циљни домен: пародирани текст је истовремено и преносник преко којег се остварује семантика и парадигматика пародије и предмет пародије. Изворни домен би према овом моделу био текстуални инпут, односно пародијски текст. Упоредити нпр. са Chang & Yan 2016, где се процес разумевања пародије (*Acceptance Process of a Parody Cognition*) разуме као вишестепени: Perception (перцепција информација из текстуалног инпута/пародијског текста) → Motivation → Prototyping (извођење претпоставки заснованих на прототипу – пародираном тексту) → Tenor Extraction (targeting) → Цомплетион (reasoning) → Vehicle Acceptance (креирање пародијског света приче).

пробни камен”, али еквилибријум је осигуран удвајањем менталног простора везаног за пародирани жанр:

Како пародирани текст није само имитирани текст, поставља се питање како се он креће од једног аспекта до другог (од имитативног, афирмативног, до пародираног, негативног аспекта) [...] Рецепциони обрт „преласка” границе цитираног текста, његова деконтекстуализација (хипербатон, квантни скок, трансгресија – све су то термини који се користе за опис овог чина преласка – (Herman Sekulic 1989)), *стављају и аутора и читаоца у положај човека у егзилу, некога ко је на „ничијој земљи”*. Пародију карактеришу и брзе промене – невероватна способност скакања са једног плана на други: из плана текста, у раван аутора, из плана аутора, у раван читаоца, итд. Сваки „скок” је и прекид континуитета, напуштање могућег света (дискурзивног нивоа) који постаје одскачна даска. Што је „шетња кроз традицију” стабилнија, то ће бити већа рефлексивна „писца пародија у скоковима”. (Vukićević 2018: 101, *подвукла О. М.*)<sup>894</sup>

Ради прегледности, обе смо појмовне појмовне мреже представили графички (Табела бр. 7 и Табела бр. 8), а из истог разлога нисмо спецификовали елементе генеричког простора.

---

<sup>894</sup> „As a parodied text is not only an imitated text, a question is raised about how it moves from one aspect to the other (from the imitative one, the affirmative one, to the parodied, negative aspect) [...] The reception turn of ‘crossing’ the borderline of the quoted text, its decontextualisation (hyperbaton, quantum leap, transgression – are all terms used to describe this act of crossing – (Herman Sekulic 1989)), place both the author and the reader in the position of a man in exile, someone who is on the ‘no man’s land’. Parody is also characterized by fast shifts – an incredible ability to leap from one plan onto the other: from the text’s plane, onto the author’s plane, from the author’s plane, onto the reader’s plane, etc. Each ‘leap’ is also an interruption of continuity, abandonment of a possible world (a discursive level) which becomes a springboard. The steadier ‘the walk through tradition’ is, the greater the reflection of ‘leaping parody writers’ will be.”

Табела бр. 7. Други улазни простор: читалац се губи у свету приче витешког романа.

		Генерички простор
<p><b>Први улазни простор: (прототипичан) витешки роман</b></p> <p>Витешки роман је фиктивни књижевни текст</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px 0;"> <p style="text-align: center;"><b>Свет приче витешког романа</b></p> <p>Дискурс романа Читалац Ефекат читања: адмиративна функција</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px 0;"> <p style="text-align: center;"><b>Свет романа</b></p> <p><i>Витез:</i> -Физички атрибути: изнад обичног човека -Психички атрибути: изнад обичног човека -Порекло: племенито -Име -Оружје -Коњ <i>Штитиноша:</i> пратилац витеза; подржава његову перспективу <i>Дама</i> <i>Догађаји:</i> -Неисторијско време -Егзотични, далеки и фантастични простори -Борба -Учесници борбе су антагонисти: витез као позитиван принцип – противници (изразитих способности и фантастичних способности) као негативни принцип -<i>Мотивација:</i> правда (идеали средњег века)</p> </div> </div>	<p>Виталне везе</p>	<p><b>Други улазни простор: читалац витешког романа</b></p> <p><i>Читалац – Алонсо Кихада</i> - Физички атрибути: једнаки оним у обичног човека - Интелигенција читаоца - Изразита образованост - Порекло: ниже племство</p> <p><i>Читање као активност</i></p> <p><i>Дивљење као активност (психолошки фактор)</i></p> <p><i>Поистовећивање као активност (симпатетичка функција) (психолошки фактор)</i></p> <p><i>Реални догађаји:</i> - Историјско време (16. век) - Шпанија - Нема очигледних антагониста - Људи једнаки нама</p>
<p><b>Амалгам: читалац се губи у свету приче витешког романа</b></p> <p><i>Читалац је витез: Дон Кихот од Манче</i> - Физички атрибути: као у обичног човека - Психички атрибути: висока интелигенција - Изразита образованост - Име: непримерено - Коњ: рага Росинанте - Оружје: непримерено - Стил говора: из витешког романа <i>Штитиноша:</i> Санчо Панса (ниског порекла, необразован, стил говора: свакодневни)</p> <p><i>Дама:</i> Дулсинеја од Тобоса (високог порекла, образована, беспрекорног морала, стил говора: из витешких романа)</p> <p><i>Догађаји:</i> историјско време: 16. век; историјски простор: Шпанија; борба: физичка и интелектуално-морална; - Учесници борбе су антагонисти: читалац–витез као позитиван принцип – противници су реални људи као негативан принцип; - Мотивација: борба за правду (између осталог, идеале средњег века: оживети идеале лутајућег витештва); код људи изазвати дивљење према читаоцу–витезу - Реалистичка мотивација и психолошка фантастика</p> <p><i>Витешки романи су истините повести</i></p>		

Табела бр. 8. Скица пародијског модела (Велеумни племић Дон Кихот од Манче)

Генерички простор		„Реални” наративни свет
<p><b>Први улазни простор: (прототипичан) витешки роман</b></p> <p>Витешки роман је фиктивни књижевни текст</p> <p><b>Свет приче</b> Дискурс романа Читалац Ефекат читања: адмиративна функција</p> <p><b>Свет романа</b> <i>Витез:</i> -Физички атрибути: изнад обичног човека -Психички атрибути: изнад обичног човека -Порекло: племенито -Име -Оружје -Коњ <i>Штитаноша</i> <i>Дама</i> <i>Догађаји:</i> -Неисторијско време -Егзотични, далеки и фантастични простори -Борба -Учесници борбе су антагонисти: нвитез као позитиван принцип – противници (изразитих и фантастичних способности) као негативни принцип -Мотивација: правда (идеали средњег века) -Догађаји припадају домену фантастичног</p>	<p><b>Читалац се губи у свету приче витешког романа</b></p> <p><i>Читалац је витез: Дон Кихот од Манче</i> -Физички атрибути: као у обичног човека -Психички атрибути: висока интелигенција -Изразита образованост -Име: непримерено -Коњ: рага Росинанте -Оружје: непримерено -Стил говора: из витешког романа</p> <p><i>Штитаноша: Санчо Панса</i> -Ниског порекла -Необразован -Стил говора: свакодневни</p> <p><i>Дама: Дулсинеја од Тобоса</i> -Високог порекла -Образована -Беспрекорног морала -Стил говора: из витешких романа</p> <p><i>Догађаји:</i> -Историјско време: 16. век -Историјски простор: Шпанија -Борба: физичка и интелектуално-морална -Учесници борбе су антагонисти: читалац–витез као позитиван принцип – противници су реални људи као негативан принцип -Мотивација: борба за правду (идеале средњег века: оживети идеале лутајућег витештва); код људи изазвати дивљење према читаоцу–витезу -Догађаји припадају домену реалног и фантастичног</p> <p><i>Витешки романи су истините повести</i></p>	<p>Читалац: Алонсо Кихада</p> <p><i>Активност читања:</i> дивљење прочитаном; саживљавање се са прочитаним</p> <p><i>Историјско време:</i> 16. век</p> <p><i>Историјски простор:</i> Шпанија</p> <p><i>Протагонисти су обични људи</i></p> <p><i>Санчо Панса:</i> ниског порекла; необразован; стил говора – свакодневни</p> <p><i>Алонса Лоренсо:</i> ниског порекла; необразована; упитног морала; стил говора: свакодневни</p> <p><i>Догађаји припадају домену реалног</i></p> <p><i>Свакодневни говор</i></p> <p><i>Нема отворених сукоба</i></p> <p><i>Витешки романи су фикција</i></p>
<p><b>Бленд</b></p> <p><i>Витез – читалац: Дон Кихот и Алонсо Кихада</i> (физички атрибути: као у обичног човека; психички атрибути: висока интелигенција; изразита образованост; име: непримерено; коњ: рага Росинанте; оружје: непримерено; стил говора: из витешког романа)</p> <p><i>Штитаноша:</i> Санчо Панса (ниског порекла; необразован; стил говора – свакодневни; пратилац Дон Кихота, али не подржава увек његову перспективу)</p> <p><i>Дама:</i> Дулсинеја од Тобоса (ниског порекла; необразована; упитног морала; стил говора: свакодневни?)</p> <p><i>Догађаји:</i> Историјско време: 16. век; историјски простор: Шпанија; протагонисти: обични људи; борба: физичка и интелектуално-морална; учесници борбе су антагонисти: читалац–витез као позитиван принцип – противници су реални људи као негативан принцип; мотивација: борба за правду (идеале средњег века: оживети идеале лутајућег витештва); код људи изазвати дивљење према читаоцу–витезу; догађаји припадају домену реалног, психолошке фантастике и псеудофантастике</p> <p><i>Витешки романи су истините повести</i></p>		

Из графичких приказа издвајамо, као битне за нашу анализу механизма пародије, следеће моменте:

1. У појмовним мрежама се као стожерни елементи издвајају: витешки роман као фикција/истинита повест; јунак као читалац и носилац одређене, застареле идеологије; типови догађаја и наративи које граде (реални догађаји и наративи; псеудофантастика, психолошка фантастика и виртуелни наративи<sup>895</sup>; просторно и временско измештање; учесници сукоба; штитиноша као витезов пратилац; жена као предмет обожавања), где је њихово одређење резултат начина на који се у конкретној сцени додељују улоге јунацима.<sup>896</sup>

2. Потоње зависи од начина на који књижевни текст усмерава читање: која тачка гледишта (ментални простор) управља мапирањем у оквиру појмовне мреже сажимања. С обзиром на диспаратност тачака гледишта (а ми смо у Табели бр. 8 ситуацију поједноставили, подводећи под простор „реални свет” и приповедачке инстанце), свет приче се остварује као вишедимензионална појмовна мрежа у којој постоје изненадни скокови између инпута и бленда и инпута, у оба правца.<sup>897898</sup>

---

<sup>895</sup> Виртуелност наратива одржава: супериорност главној јунака у свету приче; удвајање менталног простора за витешки роман у мрежи. Основни типови виртуелних наратива у Сервантесовом роману јесу контраприповести, симулирани наративи и хипотетичка фокализација (о овим типовима наратива в. у: Milosavljević Milić 2016a, б, 2018). Степени виртуелности ових наратива зависи од фокуса и тачке гледишта, те отуда и колебања читалаца у вези са истином у фикцији, посебно шта главни јунак види или мисли да види, те шта је за њега вредност а шта невредност.

<sup>896</sup> Упоредити, на пример, начин на који Санчо Панса усмерава интерпретацију сцена на почетку првог дела романа, када још има поверења у Дон Кихотову памет, у каснијим деловима романа и у његовом другом делу, када је његова перспектива донекле приближена Дон Кихотовој перспективи.

<sup>897</sup> Према мишљењу Дороти ван Гент (Van Ghent 1961: 13, 15–16), иако о Сервантесовим романима као о пародији можемо мислити као о широком и сложеном систему парадокса, тј. екстремним директним антитезама, они нису само то јер Сервантесова „[п]ародија преплиће многа осећања и ставове заједно на начин да се не боре само антагонистички, већ креативно делују једни на друге, успостављајући нову синтезу осећања и подстичући свеобухватније и суптилније перцепције. Пародија [...] је техника представљања; нуди поље за радосну вежбу перцепције, а не платформу за подсмех” [„interwine many feelings and attitudes together in such a way that they do not merely grapple with each other antagonistically but act creatively on each other, establishing new synthesis of feeling and stimulating more comprehensive and more subtle perceptions. Parody [...] is a technique of *presentation*; it offers a field for the joyful exercise of perception and not a platform for derision.”]. Антитетички паралелизми који творе структуру романа добијају свој смисао захваљујући перспективизацији, у супротном би „сваком несразмерно преувеличаном облику недостајало било какво значење; оно би било гротескно без значаја [...] Перспектива се постиже доследним организовањем крајности разлика, тако да се, са тачке посматрања једне крајности, други контрастни појам види као значајан. То јест, даје му се позадина или он нуди позадину другоме. Али пошто *Дон Кихот* није приручник или морални пример, пошто не подразумева никакав теоријски принцип или тезе о томе шта чини „добар живот”, већ је, уместо тога, визија самог живота, перспективе које он пружа су стално реверзибилне. У том погледу, ситуације у књизи су попут дизајна фигура – позадина [...]; у зависности од механике ока, и од нејасно флукутирајућих антиципација посматрача, фигура постаје позадина, а позадина постаје фигура.” [„...any disproportionately exaggerated form would lack all meaning; it would be grotesque without significance [...] Perspective is achieved by consistent organization of extremes of difference, so that, from the point of observation of one extreme, the other term of the contrast is seen significantly. That is, it is given background or it offers background to the other. But since *Don Quixote* is not a manual or moral example, since it implies no theoretical principle or theses as to what constitutes the



3. Иако су улазни простори појмовне мреже релативно стабилни (на томе, између осталог, почива и снага пародије), елементи који их сачињавају су отворени за даље интерпретације, тј. могу бити дефинисани и посредством других менталних простора мреже. Другим речима, парадигматика појединачних улазних простора остаје, али се њихова синтагматика мења. Ово је један од основних начина на који књижевни текст подстиче читаоца да при тумачењу прави семантичке скокове.

4. Појмовна мрежа је динамичког карактера, што је резултат смењивања тачке гледишта и фокуса при читању. Ово је други начин на који текст подстиче читаоца да прави семантичке скокове, тј. замене оквира при интерпретацији.

Ментални простор везан за витешке романе даје базу за разумевање метафикционалног аспекта пародирања у Сервантесовом роману, а може се математички представити као сложена функција  $y=f(g(x))$ ,  $u=g(x)$ , где је  $x \rightarrow u(g(x)) \rightarrow y$ ; при чему је  $y$  = свет приче,  $g$  = појединачни књижевни текст,  $x$  = жанр витешког романа,  $u$  = наративни свет, чиме се добија упрошћена формула: витешки роман  $\rightarrow$  наративни свет (појединачни књижевни текст (витешки роман))  $\rightarrow$  свет приче. Сви ментални простори мреже могу заменити свој надређени/подређени статус при конкретном мапирању (с обзиром на то како текст усмерава концептуализацију појмовне мреже тј. с обзиром на смењивање тачке гледишта и фокуса) јер пресликавања могу ићи у различитим правцима (између инпута, из инпута у бленд, из бленда у инпуте). Упркос напетости између различитих домена приче/наративних оквира, постоји извесни еквилибријум јер дискурс романа не дозвољава опредељење за један домен (лиминални статус негације у пародији – Vukićević 2018). Ова се напетост односи и на ниво јунака, и на ниво приповедача и читаоца; онтолошка и епистемолошка порозност текста (трансгресија нивоа дискурса) обезбеђује готово карневалску ситуацију у којој свако и све може бити извргнуто смеху.

С обзиром на то да смо спецификацију процеса композиције оваквих (пародијских) мрежа појмовног сажимања извршили користећи се моделом жанра код Дејана Милутиновића (2012), тј. разликовањем чинилаца синтаксичког, семантичког и прагматичког нивоа у оквиру ње, у наставку ћемо покушати да сажето извучемо

---

'good life', but is, instead, a vision of life itself, the perspectives that it affords are constantly reversible. In this respect, the situations in the book are like the figure-ground designs [...]; depending upon the mechanics of the eye, and upon obscurely fluctuating anticipations in the beholder, the figure becomes the ground and the ground becomes the figure."].

<sup>898</sup> И Јан Ват (Watt 1970: 289) и Дороти Ван Гент (Van Ghent 1961: 65) примећују да је склоност ка преокретима у радњи, промене тачке гледишта и увођење нових јунака основ Филдинговог комичког манира, те да је исти преузео од Сервантеса.

основне закључке о транспозицији донкихотског пародијског модела у романима 18, 19. и 21. века. Када је реч о парадигматици синтаксе (коју можемо, у духу класичне нартологије, схватити и као дубински ниво структуре књижевног текста), затим, синтагматици и парадигматици семантике и прагматике, издвајамо следеће елементе:

1. Тип наратива у основи пародије и пародираног текста је исти: авантуристички, љубавни итд.

2. Главни јунак у причи јесте страствени и наивни читалац, изразитих интелектуалних способности, који се уживљава у свет текстова које чита („читање” овде треба схватити у најширем смислу) до те мере да их узима као апсолутно истините, због чега покушава да текст наметне стварности. Ахаични језик којим се јунак користи може се разумети и као метонимијска ознака за идеолошке кодове на којима обожавани текст почива. У Сервантесовом роману ум главног јунака је на граници, али видећемо да то не мора бити случај са свим донкихотским пародијама: довољно је постојање неког вида „грешке у мишљењу”.

3. Пародирани текст/жанр се у причу уводи преко главног јунака.

4. Свет пародираног текста и реални свет су у колизији због просторног и временског измештања света пародираног текста. Колизија се манифестује на различитим нивоима дискурса (тачке су гледишта главних носилаца дискурса – средишњих јунака, приповедача, читалаца уписаних у текст – у колизији) и има своје ефекте и на нивоу текстовне и извантекстовне реалности. Као што је већ напоменуто, ти ефекти се огледају у односу текст: антитекст<sup>899</sup>, у књижевноисторијској и у друштвено-историјској равни, тј. у вези са моделима света (Vukićević 2018); у терминима модела Дејана Милутиновића, синтагматика сва три нивоа текста, а посебно прагматички и семантички ниво, доживљавају преоквиравање.

5. Главни јунак се обично појављује у пару – помоћник је умногоме супротан главнеме јунаку (психолошки, класно, по идеолошким и др. вредностима) и супротставља се, отворено или прикривено, погледу на свет главног јунака (који се може означити и као деонтички и аксиолошки странац у свету приче).<sup>900</sup>

---

<sup>899</sup> У вези са позицијом свезнајућег приповедача у пародираном тексту, могућношћу кохерентне карактеризације јунака, логиком радње, вероватношћу расплета радње, функционалним стиловима; у том смислу пародија наглашава колизију између миметичког и реторичког (Vukićević 2018: 104).

<sup>900</sup> Наравно, овај елемент је врло стар и можемо га пратити до најстаријих сачуваних комичких текстова (нпр. у Аристофановим *Жабама* такав пар представљају Дионис и Ксантија), а његов хуморни ефекат може се у когнитивистичким терминима најједноставније представити у вези са инконгруенцијом као резултатом глобалне супротности.

6. Постојање неког јунака који је обожаван од стране главног протагонисте јер у њега пројектује идеале усвојене из обожаваног текста.

7. Постојање једностраног сукоба који иде од главног јунака према спољашњем свету (другим јунацима, друштвеним институцијама, културолошким и другим вредностима) и који је превасходно интелектуалног, а тек онда и физичког карактера.

8. Дискурс усмерава читање тако да не постоји стожерна тачка гледишта, нити тачка фокуса.

9. Главни јунак на крају увиђа своју грешку у мишљењу.

10. На плану синтагматике синтаксе прича се остварује као метафикционална – фикционални статус приче се отворено проблематизује.

### 8.3.3. ДОНКИХОТСКИ ПАРОДИЈСКИ МОДЕЛ У РОМАНУ 18. ВЕКА

#### 8.3.3.1. УВОД

Погледајмо како се ова типолошка веза са *Велеумним племићем* одржава у романима 18. века. Наравно, у питању је епоха у којој се нови тип европског романа и конституисао, управо са Сервантесовим метафикционалним романом као претечом; ова генеолошка веза донекле мотивише чињеницу да је један од централних проблема о којима романописци тог времена расправљају, и у роману и у поетичким списима, управо проблем односа фикције и стварности (различити поступци аутентификације текста, нпр. путем поступка пронађеног рукописа, интервенције ауторске инстанце у свету приче, уписивања фигуре читаоца у текст). Према Брајену Хамонду (Hammond 2009: 99–100), две линије енглеског романа 18. века издвојиле су се око средине столећа и њихови главни представници су Семјуел Ричардсон и Хенри Филдинг. Тачка раздвајања две линије везана је управо за начин на који су романописци приступили проблему валидације романа у књижевности и широј култури: док се Ричардсон кроз своју списатељску праксу залагао за интимну (биографску) моралистичку прозу и редуковану радњу, Филдинг у Сервантесу проналази ауторитет и оправдање да своје романе обликује преко комичког дискурса. Промена у рецепцији Сервантесових романа у европским културама 18. века, а посебно енглеској, углавном се и тумачи преко потребе романописаца да свој

стваралачки поступак вежу за текстове који имају књижевни ауторитет/универзалну вредност.<sup>901</sup>

Б. Хамонд (Hammond 2009: 100) издваја пет кључних аспеката наративне структуре које је поменула линија енглеских романописаца 18. века усвојила од Сервантеса: начин обликовања конкретних догађаја (фреквентни наративни обрти); типове јунака (Дон Кихот и Санчо Панса); јаз између групе духовних/идеалистичких вредности изведених из свакодневних, призмених догађаја; теме лудила и закона као централне; епистемолошка питања на нивоу наративног садржаја и форме, тј. интертекстуалне референце којима се роман приказује као артефакт, документарни запис или илузија.<sup>902</sup>

### 8.3.3.2. ЖЕНСКИ ДОН КИХОТ ИЛИ АРАБЕЛИНЕ Авантуре

Роман који критичари сматрају „možda najdosljednijom primjenom Cervantesova utjecaja u engleskoj književnosti” (Beker 2002: 262), а који, по нашем мишљењу, спада и у ред ремек-дела 18. века, *Женски Дон Кихот или Арабелине авантуре* (1752) Шарлот Ленокс, за централног протагонисту има јунакињу, а у средиште пародије ставља романсе 17. века, превасходно барокни галантни, авантуристички и љубавни, роман. И овде се пародирани текстови уводе посредством главног јунака: Арабела има утопијски

---

<sup>901</sup> „Razume se, međutim, da povezivanje na Cervantesa tada još nije jamčilo ulazak u svijet priznatih književnih vrijednosti. Recepcija njegova romana u osamnaestom stoljeću bila je na putu da na svoj način stvori klasično djelo, no *Don Quijote* bio je ipak 'samo' roman, dakle tekst bez tradicionalnog književnog legitimiteta, pa je bilo potrebno domišljati se poetološkim strategijama koje će ga, makar na mala vrata, uvesti u sankcionirano područje. U tom je pogledu poučno kako Peter Motteux, engleski prevodilac tog romana, 1700. godine u svom predgovoru naglašava 'općeljudske' značajke Cervantesove prozne poezije, toga velikog zrcala u kojemu se svatko može prepoznati, jedan u ovom, drugi u onom liku.” (Žmegač 1987: 51).

<sup>902</sup> „Сервантесова иронична, наметљива наративна самосвест, физичка комедија и експозиција заснована на епизодама биле су карактеристике које су га привукле [Филдинга као главног представника поменуте линије – прим. О. М.], као средство за приказивање *vraisemblance*-а живота. Од Дон Кихота, Филдинг и Смолет су преузели дозволу да у своја дела уграде врсте 'ниског' материјала, инцидента и идиома који су представљали 'неуљудног другог' Ричардсонове фикције. Средином века, и након Филдинговог теоретисања о новој, биографски заснованој фикцији са озбиљним акредитивима, Сервантес је почео да служи као веома директан извор инспирације за роман. [...] Сервантес доказује плодан утицај на Смолета и Филдинга у потрази за писањем озбиљне, етичке фикције која није осликана у Ричардсоновом углу отвореног хришћанског морализма и избегавања наративног задовољства.” (Hammond 2009: 100). [„Cervantes’s ironic, intrusive narrative selfconsciousness, physical comedy and episode-based exposition were the features that attracted him [Филдинга као главног представника поменуте линије – прим. О.М.] as a means of rendering the *vraisemblance* of life. From *Don Quixote*, Fielding and Smollett drew the licence to incorporate into their works the kinds of 'low' material, incidents, and idioms that represented the 'impolite other' of Richardsonian fiction. By mid-century, and in the wake of Fielding’s theorizing of a new biographically based fiction with serious credentials, Cervantes began to serve as a very direct source of inspiration for the novel. [...] Cervantes proves a fecund influence for Smollett and Fielding in the quest to write serious, ethical fiction that is not painted into a Richardsonian corner of overt Christian moralism and the eschewal of narrative pleasure.”].

однос према романсама, верујући да су то истините повести, а притом је и девојка изразитог образовања, интелектуалних способности (којима надмашује мушкарце (и жене) из своје околине), али и лепоте. Њен неадекватан однос према романсама мотивисан је, међутим, другачије: она је, пре свега, врло млада, а затим, она је цео свој живот провела на изолованом имању свог оца (високог аристократе), немајући контаката са околним светом (изузев са послугом која јој у свему повлађује). Због двоструке просторне и временске измештености јунакиње (измештања у реалном свету и измештања преко света романи), њено схватање друштвених односа, посебно односа између мушкараца и жена, за последицу има многе, углавном комичне, неспоразуме, што постаје евидентно на самом почетку романа. Наиме, Арабелин отац одлучује да своју кћерку треба да уда, и намењује јој за супруга свог рођака, Гленвила, младића који долази из градске средине и који није упознат са архаичним етикетама опхођења какве су присутне у романсама. Епизоде у роману су махом засноване на дискрепанцији између онога шта Арабела, која себе види као типичну јунакињу романи, очекује од друштвених односа и онога шта се заиста дешава, додељујући схематизоване улоге сопствене приче и пројектујући сукоб између себе и света: она је често смртно увређена понашањем мушкараца, верује да се племићи прерушују у баштоване како би је отели, бежи од куће како би избегла могућност отмице и увреде части, говори о искупљењима за увреде које би трајале више деценија и укључивале надљудске способности несрећних удварача. Специфичан тип авантура које Арабела креира одговарају њеном друштвеном положају као жене:

Једно од Арабелиних решења је да замисли наметнуту и стога женствену врсту мобилности, у којој су затварање и отмица кључ авантуре и света. Отмица је, јер не узима у обзир пристанак жене, зачудо, најугледнији начин да се напусти дом. [...] Ова заблуда јој даје прилику да не глуми, што би било неженствено, већ да реагује, што јој омогућава да остане верна својим романтичним моделима, а да и даље ствара авантуре. (Pawl 2009: 171).<sup>903</sup>

Управо овај аспект приче упућује на то да донкихотски пародијски модел није оријентисан око типа догађаја, већ око јунака – догађаји у пародијском тексту имитирају типове догађаја у конкретном пародираним тексту, а не семантичко поље којем припадају догађаји у (прото)роману о Дон Кихоту. Тек се у таквој релацији може говорити о разликама у семантичким нивоима текста као носиоцима генеричких ознака

---

<sup>903</sup> „One of Arabella’s solutions is to imagine an enforced and therefore feminine type of mobility, in which confinement and abduction are the keys to adventure and the world. Abduction, because it leaves the woman’s consent out of the question, is, oddly enough, the most respectable way to leave home. [...] This delusion gives her the opportunity not to act, which would be unfeminine, but to react, which allows her to remain true to her romance models while still generating adventures.”

донкихотске пародије: преласку од фантастичног ка плаузибилном и метафикционалном, те психолошком наративу. С тим у вези напомињемо да Арабелину померену перцепцију стварности увиђа мали број људи – пре свега Гленвил, њен заштитник – због Арабелине огромне учености, способности да свакоме доскочи, али, нарочито, због врло компликованог језика којим се служи, а који је преузет из романсе.<sup>904</sup> У том смислу сукоби идеја у роману јесу и главна упоришта за промену тачке гледишта и фокуса, односно разлог компликације бленда. Зато и можемо говорити о датом роману као типу прогресивне пародије: наративни романескни оквир чији је носилац Арабела наизменично је или пародирани или у функцији инвективе на рачун нормативних друштвено-идеолошких значајки чији су носиоци виши друштвени слојеви: Арабелино погрешно „читање” стварности супротстављено је површном читању стварности у којој су престиж, одело и испразна забава једине монете. Притом, интервенције приповедача су ретке, а носиоци „нормалне” перспективе јесу други јунаци – опет, не сви, будући да Арабела способностима надвисује припаднике монденског друштва у које улази.

И Арабела се појављује у пару, али улогу помоћника нема, као код Сервантеса, особа истог пола као протагониста, већ Гленвил. С обзиром на то да Арабела, у духу чедних јунакиња романи, ни самој себи не признаје да јој се рођак допада, Гленвил је носилац двојачке улоге у тексту: он је и предмет Арабелиног обожавања, и заштитник и стални пратилац. Поједине комичне епизоде, у којима је у средиште пажње стављен однос између Арабеле и њене главне слушкиње-пратиље, јесу остварене сасвим у сервантесовском духу (неспоразуми и различити облици комичких снижавања као резултат тога што слушкиња не разуме шта јој господарица говори – због различитих функционалних стилова којима се користе, односно различитих нивоа образовања), али ове епизоде су мање важне за саму причу, а слушкиња је у потпуности подређена Арабели, беспоговорно прихватајући њену перспективу. На крају, и овде постоји „покајање” јунакиње, односно, њен прелазак на „нормалну линију живота” дат је, као и

---

<sup>904</sup> „Један од разлога за фасцинираност ликом Дон Кихота тиче се тога да, када не пати од делузија, он води потпуно луцидне и заиста запањујуће интелигентне расправе о горућим темама дана. Имитатори покушавају да ово укључе: тако да нам је у *Женском Кихоту* Ш. Ленокс речено да то важи и за Арабелу, али ниједан интелигентан слог њеног разговора никада није заиста представљен.” (Hammond 2009: 102). [„One of the fascinations of Don Quixote’s character is that when he is not suffering from delusion, he holds entirely lucid and indeed strikingly intelligent discussions of the burning issues of the day. Imitators try to take this on board: so that in Lennox’s *The Female Quixote* we are told that this is true of Arabella, but not a single intelligent syllable of her conversation is ever actually represented.”].

код Серванеса, у религиозном кључу.<sup>905</sup> На крају, ваља закључити да се пародија романсе у *Женском Дон Кихоту* остварује на неколико планова:

1. на плану синтагматике семантике – место фантастике романсе, Арабелина прича се остварује кроз плаузибилни и метафикционални дискурс; на плану парадигматике семантике, прича о Арабели припада психолошком и социолошком семантичком пољу уместо митолошком;

2. синтагматика и парадигматика прагматике битно одређује пародијске ефекте романа: разлике између романсе и романа, разлике између статуса јунакиње (жена као пасивни елемент у који Други пројектује своје жеље/жена као активни елемент који себе конструише према Другом<sup>906</sup>).

### 8.3.3.3. ФАТАЛИСТА ЖАК И ЊЕГОВ ГОСПОДАР

Другачији је случај са Дидроовим филозофским романом *Фаталиста Жак и његов господар* (1785; 1793). На овом месту може се говорити о читању у ширем смислу као предмету пародије: роман пародира не неки конкретни жанр, књижевни текст или манир писца, већ фаталистички филозофски дискурс, превасходно онај

---

<sup>905</sup> Б. Хамонд (2009: 102) истиче да се у донкихотским романима 18. века одступа од сервантесовске схеме завршетка, јер романописци „улажу много енергије у дехуморисање својих донкихотских фигура, што се завршава обновом здравог разума, брака и друштвене контроле” „put much energy into the dehumouring of their Quixotic figures, ending in restoration to sanity, marriage and social control”. Венди Мотоока (Motooka 1986: 251) указује на специфичан критичарски однос према крају *Женског Дон Кихота*, тј. деградацији јунакиње: „Until the penultimate chapter, Arabella is a strong, independent, admirably spirited woman. The final scenes of the novel, however, depict her as defeated, humiliated, and subordinated by a dogmatic clergyman. What had seemed a glorious feminist spark disappointingly fizzles into an unremarkable marriage that returns woman to her proper place.” Мотоока, међутим, сматра да је оваква критика једнодимензионална јер се занемарује чињеница да Арабела није само женска фигура, већ и донкихотска фигура. Даље, Мотоока истиче да се завршетак романа може тумачити у политичком кључу, и као покушај очувања друштвене кохеренције у нестабилној политичкој клими, и као дестабилизација вредности везане за опозиционе парове рационално – ирационално, мушко – женско (1986: 252).

<sup>906</sup> О фигури женског Дон Кихота у култури мушкарца, код Ш. Ленокс и код других аутора 19. века (нпр. Марија Едворт (Edgewort), *Ангелина*; Џејн Остин, *Нортенгерска опатија*; комедија *Polly Honeycombe* Џорџа Колмана (Colman)) написан је већи број радова. Ејми Ц. Паул (Paul 2009), на пример, развојну линију главне јунакиње романа *Женски Дон Кихот* види као кретање од јунакињине жеље да живи животом романси (које су јој остале у наслеђе од покојне мајке) до покорвања принципу разума, оличеном у фигури Арабелиног оца, као и Гленвила. О потреби да се преиспита релација између романсе и романа у књижевности 18. века говори и Хакан Јилмаз (Yilmaz 2021: 161–162), истичући да су елементи романсе стратешки употребљени у романима *Женски Дон Кихот* и *Евелина* Френсис Барнли (Burnley) тако да обезбеде јунакињама „to have a transgressive space of their own where they contest gendered power relations and exercise their authority and free will [...] Accordingly, the maneuvers enabled by romance qualities in these novels make it possible to open up venues of resistance to the established male-dominant order and offer a glimpse of change and alternative order within the otherwise seemingly immutable patriarchal system. Moreover, the rigid categorization of the romance and novel genres that inclined to associate romances with women writers in the eighteenth century can be seen as an extension of the patriarchal urge to keep in place the current order which marginalizes women writers.”.

потекао од Баруха Спинозе, и то из угла Дидроовог просветитељског модела према којем се све мора подврћи рационалном суду. Жак, главни јунак романа, страствени је „читалац” филозофске доктрине која је подвргнута критици; на другом се полу налази његов пратилац, господар (иронична инверзија опозиције господар – слуга).<sup>907</sup> Међутим, ова опозиција није јасно изражена због тога што Жак схвата фатализам врло широко – односно, не постоји аргументација којом се може оповргнути Жаков став да је све што се дешава и не дешава у свету предетерминисано:

Sve dobro i zlo koje nam se dešava na ovom svetu pisano je tamo gore. Znete li vi, gospodine, neko sredstvo da se izbriše to što je napisano? Mogu li ja da ne budem ja? A kako sam ja ja, mogu li da delujem kao da nisam ja? Mogu li da budem i ja i neko drugi? I da li, otkako sam na svetu, bilo i jednog trenutka kad to nije bilo tako? Pričajte koliko god vam je volja, vaši razlozi će možda biti dobri; ali ako je napisano u meni ili tamo gore da će mi izgledati rdavi, šta mogu da radim? (Didro 1975: 9).

Жак заправо не представља ни „ум на граници” ни нужно неког са грешком у мишљењу: он се *здраворазумски* односи према свету и очито поседује и високу интелигенцију и богато животно искуство. Двојаки су разлози због којих и Жак и његов господар могу бити таргетирани као предмет смеха у тексту: јунаци заузимају, када је реч о филозофским ставовима, два супротна пола, где нити један од полова не може бити ни дефинитивно потврђен ни дефинитивно порекнут; прича о Жаку и господару је уоквирена (*mise en cadre* – в. Wolf 2010: 67) надређеном причом чији су актери приповедач (близак ауторској фигури) и наратери (различите фигуре читалаца), при чему приповедач кроз читав текст инсистира на својој демијуршкој моћи, иронизујући тако све филозофске и идеолошке позиције које устројавају епистемички и аксиолошки поредак унутрашњег наративног оквира: „Jasno vam je, čitaоče, da bih mogao daleko da oteram s ovim razgovorom o predmetu o kome se toliko govorilo i pisalo za dve hiljade godina, a da se ni za stopu nije pošlo dalje. Ako mi niste zahvalni zbog onog što vam kažem, budite mi zahvalni za ono što vam ne kažem.” (Didro 1975: 9). Неопходно је напоменути да је у критичкој литератури поступак наративног уоквиривања код Дидроа вишеструко проучаван (за преглед релевантне литературе в. Вучељ 2015: 175–207), али само у

<sup>907</sup> Иронија је овде доведена до краја у самој завршници текста – однос између Жака и његовог господара, до тада врло сличан лојалном, пријатељском односу који постоји између Дон Кихота и Санча Пансе, показује своје наличје: Жак страдава (иако је крај отворен), а господар га напушта (у складу са стварним друштвеним позицијама моћи које између њих двојице постоје). Наравно, овакав завршетак може бити само варијанта схеме из *Велеумног племића Дон Кихота од Манче*, на којој почивају епизоде у којима Дон Кихот одбија да помогне Санчи у неприлици (иако је понекад баш Дон Кихот узрочник неприлике, као и у Дидроовом роману) због тога што би тиме тобож прекршио витешки кодекс. Али, без обзира на то, јасан је иронијски отклон од текстуалног предлошка јер ове епизоде не чине стожерна места Сервантесовог романа. Јасно је да се овакав иронични обрт мора тумачити кроз просветитељску парадигму, односно начела да слобода долази кроз разумно делање појединца (где би рационални поступак био очувати своју слободу).



контексту структурализма, тј. схватања према којем наративни оквири представљају стабилне морфолошке категорије; моменат рекурзивности, тј. узајамности наративних оквира при конституисању света приче занемариван је у корист тезе да Дидро технику уоквиравања користи у функцији аутентификације фикције. Међутим, имајући у виду Дидроов начелни спекулативно-скептични став према истини, ни аутентификација фикције код Дидроа не сме бити схваћена у овако чврсто одређеним бинарним односима. Могућност опредељења за једну перспективу разара се на два начина: кроз донкихотски модел пародије који је у основи романа, и кроз филозофски дискурс кроз који се тај модел разрађује. Дијалогичност Дидроовог текста функционише, дакле, у оба смера: Жакова фаталистичка теза не може се ни доказати ни оборити, што значи да се и демијуршка позиција приповедача-аутора може оспорити.<sup>908</sup> Дакле, Дидроов филозофски скептицизам остварује се и кроз дијалог на појединачним нивоима приче и у равни целокупног дискурса романа као метафикције, чиме вредносне релације у причи остају у својеврсном модусу неодређености (отуда Жак истовремено и јесте и није неко са „грешком у мишљењу”). У вези са оваквом епистемолошком и аксиолошком порозоношћу наративних оквира може се говорити о виртуелности прича у роману и о наративном мултиверзуму, при чему је илустративно то да роман нема типични крај, већ су читаоцу понуђена три алтернативна завршетка унутрашње приче – уз имплицитни четврти, у вези са дијалогом између приповедача и читаоца. С тим у вези треба уочити и виртуелни карактер обожаване (дулсинејске) јунакиње: Жакова прича о заљубљивању никада стварно не започиње и читалац је приморан да јунакињу домисли, на основу претходних културолошких модела и, наравно, сопствених, индивидуалних искустава и схватања. У том смислу може се констатовати да текст добија онтолошку стабилност управо на интертекстуалном плану: у контексту претходно утврђеног основног модела донкихотске пародије *Жак Фаталист* не показује померања – тип наратива који пародира остаје исти као и наратив који се

---

<sup>908</sup> О недоказивости предетерминисаности ствари у фаталистички схваћеном свету Жак каже следеће: „А ко је створио онај велики свитак hartije на којој је све написано? Један капетан, пријатељ мог капетана, дао би леп talir да то зна; мој капетан не би дао ни novčić, а ни ја; јер шта би ми то користило? Да ли бих због тога успео да избегнем рупу у којој имам да сломим врат? [...] ја верујем да не бих; јер то би значило да се налази један неистинит ред на оном великом свитку hartije који садржи истину, који садржи само истину, који садржи сву истину. Зар тамо не пише: 'Тог и тог дана Жак ће сломити врат', а да Жак не сломије врат? Зар ви мислите да је то могуће, па ма ко био творач великог свитка? [...] Мој капетан је говорио да је опрезност само претпоставка којом нас искуство овлашћује да околности у којима се налазимо сматрамо као узроке извесних последица којима треба да се надamo или којих треба да се плашимо у будућности. [...] Али, говорио је он, ко се може похвалити да има сувише искуства? Зар никад није био преварен и онај који је ласкао себи да има највише искуства? А затим, има ли човека способног да тачно оцени околности у којима се налази? Rain који се прави у нашим главима и онај који је закључен у поменутој knjizi, два су сасвим различита рачуна. Да ли ми водимо судbinу, или судbina води нас?” (1975: 12–13).

пародира (филозофска прича); задржани су основни конституитивни елементи приче. Када је реч о хронотопу приче, варијација донкихотског пародијског модела огледа се у томе што свет пародираног текста није временски и просторно измештен – он то и не може бити јер се идеје које се пародирају односе на универзално стање света. Временска измештања су свакако присутна у оној мери у којој читање фиксира једну или другу тачку гледишта (ону која припада јунаку, односно приповедачу), али управо зато што текст не зауставља ово клизање значења он се и може потврдити као истински филозофски дискурс у дидроовском смислу.<sup>909</sup> Може се закључити да су померања текста од основног донкихотског модела, она због којих роман на махове може деловати као текст који уопште и не припада датој традицији, долази од радикално другачије, у просветитељству утемељене, синтагматике и парадигматике прагматичког нивоа текста.

#### 8.3.3.4. ЦОЗЕФ ЕНДРУС

Својим романима, поетичким предговорима и критичким списима, Хенри Филдинг се у енглеској култури 18. века издвојио као један од најзначајнијих апологета нове линије европског романа. Нарочито значајан је у том погледу предговор за Филдингов други роман *Цозеф Ендрус* (1742), у којем писац излаже своје виђење епскога жанра у прози, а затим и комедије и трагедије, намеравајући да ову, како истиче, нову књижевну врсту на енглеском језику одвоји и од романсе и од лакрдије. Своју одбрану романа Филдинг започиње ставом да се и еп и драма могу поделити на комедију и трагедију, те да форма текста/средства подражавања (стих, односно проза) не играју улогу у ближе одређењу једног, односно другог жанра. У складу са тим, Филдинг роман, односно „комичан роман” означава као „komičn[u] epsk[u] poem[u] u prozi”, који је различит од комедије по томе што је „njegova [...] radnja šira i obuhvatnija; on sadrži mnogo veći krug epizoda, i uvodi veću raznovrsnost likova”, а од „ozbiljnog romana” (романсе, односно трагичне епске поеме у прози) разликује се у предмету подражавања – у роману је радња „lak[a] i smešn[a]”, likovi su „nižega reda, pa sledstveno, prostijeg ponašanja”, а у погледу осећања и речника „po tome što se drži smešnog umesto uzvišenog”, те да се у погледу језика „lakrdijanje katkada može dopustiti” (Filding 1969: 4). Сматрајући да „nema spisa koji se više razlikuju nego komični i lakrdijaški”, писац највећи простор у *Предговору* поклања проблему дистинктивних обележја та два: лакрдија

---

<sup>909</sup> У литератури се често говори о Дидроовом еволуционизму, тј. недостатку кохерентног филозофског система, противуречностима и трансформацијама његове мисли (Вучељ 2015: 23–24).

„prikazuje ono što je nakazno i neprirodno”, због чега и наше задовољство долази од „nenadne besmislenosti”; са друге стране, комични писац „ima najmanje prava da od svih odstupa od prirode”<sup>910</sup>, те све задовољство које произлази из читања комичног дела треба везати за чињенице да оно *строго приказује природу* (1969: 4). Иако допушта елементе лакрдије у свом комичном епу, Филдинг је пажљив да истакне да се ти елементи везују искључиво за језик („ruho poezije”), али не и осећања и ликове: „[...] ali zacemento izvesna šaljivost stila, onde gde su likovi i osećanja savršeno prirodni, nimalo ne sačinjava lakrdijanje, kao što ni prazan sjaj i dostojanstvo reči, onde gde je sve drugo jadro i bedno, ne daje pravo delu da se nazove uzvišenom” (1969: 4–5). Иако и област лакрдије и област смешног „doprinosi divnoj veselosti i smehu” и више него трагедија „pomazu [...] da se uklone mrzovolja, seta i zle strasti, nego što se to obično misli” (1969: 5), задовољство које долази од комедије – односно области смешног – јесте „pametnije i korisnije” (1969: 6, 5) због тога што се њоме разобличавају људске мане, тј. извештаченост која долази од сујете или од лицемерства.<sup>911</sup> Дидактичност комичког жанра Филдинг везује, у првом поглављу треће књиге романа, за истинитост и репрезентативност повести/животописа, која треба да опише не индивидуе, већ типове нарави.<sup>912</sup>

Извештаченост – посебно лицемерје – која је предмет романа *Џозеф Ендрус*, везује се за широк друштвени миље Енглеске прве половине 18. века, а такав шири критички размах омогућава разгранат фабуларни ток романа и велики број ликова, који су окупљени око (сервантесовског) хронотопа пута, а затим и гостионице. Имајући у виду то да је за Филдинга извор смешног увек извештаченост, те да *Џозеф Ендрус* јесте донкихотска пародија (поднаслов романа је: „Written in imitation of the manner of Cervantes, author of ‘Don Quixote’”)<sup>913</sup>, можемо изнети тезу да Филдинг таргетира, као

---

<sup>910</sup> Због предмета свог подражавања романса се, у том погледу, налази испод комичног епа: „I možda je to jedan razlog zašto komični pisac ima najmanje prava od svih da odstupa od prirode, pošto ozbiljnom pesniku može ne biti uvek lako da se nameri na veliko i zadivljujuće; ali tačnom posmatraču život svuda pruža primere smešnoga.” (Filding 1969: 4).

<sup>911</sup> „Jedini izvor istinski smešnog (kako se meni čini) jeste izveštačenost. [...] Iz otkrivanja ove izveštačenosti nastaje osećanje smešnog, koje uvek izaziva u čitaoca iznenađenje i zadovoljstvo; i to u višem i jačem stepenu kad izveštačenost dolazi od licemerstva negoli kad dolazi od sujete; jer otkriće da je čovek sušto naličje onoga što glumi, više iznenađuje, i sledstveno smešnije je, negoli uviđanje da mu pomalo nedostaje ona odlika sa koje bi želeo da je na glasu.” (1969: 6–7).

<sup>912</sup> „Ovo povlači granicu, i postavlja razliku, između satiričara i klevetnika: prvi u četiri oka ispravlja grešku, na korist osobe, kao roditelj; drugi, javno izobličava čoveka, za primer drugima, kao klevetnik.” (Filding 1969: 156).

<sup>913</sup> У поменутом уводном поглављу треће књиге Филдинг расправља о разликама између животописа и историографских текстова, даје предност овим првима, и као пример наводи управо повест о Дон Кихоту: „Ali da se vratimo ovoj prvoj vrsti koja se zadovoljava da preslikava prirodu, umesto da stvara originale iz zbrkane gomile materije u vlastitom mozgu. Zar takva knjiga kao što je ona koja beleži podvige slavnoga Don Kihota ne zaslužuje više ime istorije negoli čak i ona o povesti Marijaninoj: jer dok je ova druga ograničena

предмет пародије, Ричардсонов роман *Памела* због тога што: 1. моралистички дискурс у њему види као извештачен; 2. главна јунакиња није приказана верно (за шта потврду можемо наћи у самој тексту, како у главној причи о Џозефу, тако и у поетичким поглављима која претходе трима књигама романа); 3. роман испада из постојећег жанровског система епохе.

У првом поглављу романа, у којем се прокламује интенција аутора да на примеру Џозефа Ендруса покаже мушку честитост и тако позитивно делује на читаоца, провлачи се и фино иронизована, вишеструка инвектива на рачун Семјуела Ричардсона. Као примере поучних животописа „izvrсно sračunat[ih] da poseju seme vrline” (1969: 11) аутор наводи животопис Колија Сибера [Colley Cibber] и „гђице Памеле Ендрус”, хвалећи, у екскламатичним исказима, оба, и то као примере мушке, односно женске честитости. Сарказам је овде, међутим, очигледан, и аутор истиче да нас Сиберов текст истовремено подучава да „prezremo svetsku slavu” и да се „bespogovorno valja potčinjavati pretpostavljenima”, као и да нас „oruža protiv onog tako nelogičnog, tako ružnog osećanja, kao što je strah od stida”, и „izobličava prazninu i taštinu ove utvare, ugleda” (1969: 12).<sup>914</sup> Када је реч о животопису Памеле Ендрус, илустративно је то што дидактичност дате приче Филдинг не везује за Памелине авантуре приказане у роману, већ за Ричардсонове предговоре, поричући тако естетску вредност овог романа („Šta čitateljke mogu da nauče iz uspomena gđice Endrus vrlo je lepo izloženo u onim odličnim esejima ili pismima koja u vidu predgovora idu uz drugo i potonja izdanja tog dela” – 1969: 12). Даље, Филдинг ће Ричардсонове предговоре имплицитно супротставити „istinitoj povesti” која „pruža priliku da se vidi kakvo veliko dobro lako može da proiziđe iz te knjige (*Памеле* – прим. О. М.), као и како је снажно dejstvo primera [...] jer videće se da je g. Džozef Endrus, uglavnom zahvaljujući tome što mu je neprestano bio pred očima odličan primer njegove vrle sestre, mogao da sačiva svoju čestitost usred onakvih velikih iskušenja” (1969: 12). У поретку књижевних жанрова о којем Филдинг расправља у *Пишчевом предговору* заправо нема места за Ричардсонове романе: они не припадају ни подручју романсе (трагичног епа у прози), ни трагедији као драмској врсти, али ипак претендују на „природност” и „веродостојност” у приказивању јунака и (савременог)

---

jednim određenim razdobljem vremena, i jednim određenim narodom, ona prva je istorija sveta uopšte [...]” (1969: 155).

<sup>914</sup> Добро су познати Филдингови напади на Сибера, кога је познати писац видео као човека без осећања стида и лажног моралисту (в. више у: Taylor 1931).

друштва.<sup>915</sup> Дато поглавље Филдинг завршава директном инвективом на рачун Колија Сибера, обележавајући га као лицемера, тако имплицитно упућујући исту критику и на рачун Ричардсона и његове *Памеле*: „Dodaću samo da ova crta muške čestitosti, iako nesumnjivo isto toliko poželjna i dolična jednome talu ljudskoga roda kao i drugome, jeste bezmalo jedina vrлина koju велики apolog nije dao sebi radi toga da bi pružio svojim čitaocima” (1969: 12).

Као донкихотска пародија, роман *Џозеф Ендрус* задовољава претходно постулиране типолошке захтеве, али овај пародијски моменат је неједнако транспонован кроз три књиге текста. Тип наратива који се пародира јесте моралистичка проза, и, нарочито, Ричардсонови романи, при чему је њихово увођење преко главног јунака мотивисано породичним релацијама које он има са Памелом Ендрус. Јунак приватна писма своје сестре добија од њиховог оца, као пример честитости без преседана; радња *Памеле* се, дакле, проглашава за истиниту повест, чиме се деонтичка маркираност повести о Џозефу Ендрусу потврђује и у „реалном” свету и у књижевној традицији. Наравно, метафикционална поигравања се овде одигравају између два пола – Памелина писма су део фикционалног романа, чиме се оба наратива иронизују; као референца, Памелиним писмима се аутентификује наративни свет, проширује његова екстензија и јача засићеност приче. Будући да Памела овде поседује транссветовни идентитет, њена морална начела, оживљена кроз поступке и говор њеног рођеног брата, измештају се временски и просторно – приказују се као анахрона и као неподобна за простор велеграда (Лондона) – и преоквиравају преко пола и рода – јер Џозеф усрдно штити своју врлину од насртаја леди Буби, жене којој служи, иначе рођаке Господина Б. из Ричардсоновог романа. Комични ефекти којима обилују поглавља која приказују њихова два сусрета – при чему је симптоматично то да се оба одигравају у спаваћој соби леди Буби, док је ова у кревету<sup>916</sup> – почивају на вишеструким укрштањима друштвене сатире и пародије, те бројним вербалним обртима: не само да је за Џозефа, ако би следио норме свога рода, неприлично да одбија удварања једне жене, и то

---

<sup>915</sup> Филдингов концепт природног у наративном приказивању треба схватити у оквирима енглеског неокласицизма – наратив одликује природност уколико приказује опште кроз појединачно (в. Watt 1970: 282). Будући да Памела представља јунакињу која је боља од нас, наратив о њој ближи је романси него роману. У вези са односом између општег и појединачног треба схватити и Филдингову потребу да своје јунаке уклопи у књижевном традицијом прихваћене обрасце.

<sup>916</sup> Кохеренција обе сцене, као и њихов хуморни потенцијал, почива на експлоатацији сликовне схеме ВЕРТИКАЛНОСТИ (VERTICALITY); на вишим нивоима утемељења ова сликовна схема повлачи за собом мапирања која се читавају као бинарни парови везани за друштвено кодификоване позиције мушкараца и жена, виших и нижих класа, богатих и сиромашних, моралних и неморалних итд. У складу са конвенцијама комичких жанрова, роман се завршава венчањем, односно, у терминима сликовних схема, „победом” сликовне схеме ДЕО – ЦЕЛИНА.

племкиње, већ је и нормативна позиција коју леди Буби заузима захваљујући свом положају неприлична јер потребе тела надређује моралним, и религиозним, нормама. „Je li ikad iko živi čuo da se govori o muškoj vrlini? Jesu li ikad najveći i najumniji ljudi polagali pravo na tako nešto? Zar se sudije koje kažnjavaju rapsnost, ili popovi koji protiv nje propovedaju, makar malo ustručavaju da je tvore? I zar se jedan dečak, jedan žutokljunac usuđuje da mi govori o svojoj vrlini?” (1969: 31). Немогућност разрешења сукоба између два јунака кроз сексуални чин долази отуда што се ланац смењивања позиција моћи, заснованих на моралним, односно класним начелима, не може зауставити: Џозеф се позива на начела своје сестре и на класну имобилност као на апсолутне инстанце, док леди Буби истовремено покушава да превазиђе класни јаз који између њих постоји, али и да своје право на љубавника оствари преко супериорне класне позиције. Сваки од активираних менталних оквира у датим сценама имплицитно су супротстављени когнитивном оквиру за секс, дакле, на онтолошкој оси утемељења позиционирани су ниже, односно више, те ће и дисаналогни односи који настају укрштањем перспектива јунака који су њихови носиоци градити хуморне ефекте који су час горе, час доле на тој оси. Заправо, свака од перспектива коју заступају јунаци сцена може се представити као ментални простор који је противуречан унутар себе и који производи семантичке скокове – јер се протагонистима додељују неприличне родне улоге преко транссветовних идентитета чији су носиоци. Сваки од спојева датих менталних простора производиће даље семантичке скокове; противуречности унутар менталних простора нарушавају конзистентност свију тачака гледишта и фокуса и тако дестабилизују свет приче. И док је у *Памели* основни антагонизам садржан у односу између мушкарца и жене, а тек потом у њиховим социјалним позицијама, у *Џозефу Ендрусу* одбрана мушке честитости као женске честитости може бити вероватна само ако се класни антагонизам додатно подвуче. Тако се роман остварује превасходно као сатирични роман, а мање као пародија *Памеле*: Џозеф је деонтички странац у свету приче, али с обзиром на то да је прича о Памели аутентификована као истинита, опсег деонтичких модалитета које Џозеф заступа оперише над читавим светом, што леди Буби чини аксиолошким странцем. Наравно, Џозефово понашање није одређено само његовим друштвеним статусом; улога донкихотског јунака, страственог и наивног читаоца – не дозвољава му да покаже своја права осећања, и он се у обе сцене понаша као да не разуме намере леди Буби. У раскораку између онога шта Џозеф мора да зна као пандан својој сестри, и онога шта не сме да зна као пандан Дон Кихоту, разобличава се *Памела* као текст који се због анахроних начела који заступа да

пародирати. Прича о Памели ће се у стожерним елементима поновити: Џозеф истрајава у очувању своје врлине, пише извештаје – писма у духу Ричардсонове јунакиње,<sup>917</sup> и напослетку бива кажњен истеривањем из леди Бубиног дома. Будући да се роман *Памела* може протумачити и као прича о деонтичком добитку (поднаслов романа је „награђена врлина”), и Џозефова несрећна судбина мора се прочитати елиптички, чиме прича не губи на свом хумористичком тону.<sup>918</sup>

Леди Буби се, дакле, налази у процепу: да би своје намере прогласила за основни аксиолошки кодекс унутар наративног света, она мора да релативизује алетичке модалитете који га уређују. Треба приметити да ова јунакиња уопште не раправља о деонтичким условима дате ситуације: њима би се релативизовали и алетички и аксиолошки услови који јој омогућавају да буде у супериорном положају у односу на главног јунака. Ово управо потврђује увођење госпођице Слипслоп у причу, и Џозефов сусрет са њом заправо је поновљени сусрет са леди Буби, али ослобођен класних стега:<sup>919</sup> госпођица Слипслоп може отворено показати своје сексуалне претензије, али и Џозеф на њих може отвореније одговорити;<sup>920</sup> нагласак у датој сцени јесте на разлици

---

<sup>917</sup> „Draga sestro Pamela, nadam se da sit i dobro, nu kakve li ti vesti moram javiti. O Pamela, moja gospođa se zaljubila u mene – to jest, onako kao što to gospoština naziva zaljubiti se, i naumila je da me upropasti. Ali ja se uzdam da će mi biti ukazana milost da u sebi nađem dovoljno čvrstine, i da se neću otpaditi od vrline za ljubav nijedne gospođe na svetu. [...] Ne sumnjam, draga sestro, da će ti biti ukazana milost da protiv svih iskušenja sačuvaš svoju vrlinu; preklinjem te moli se da i meni bude data snaga da sačuvam svoju: jer vaistinu napadnuta je silno, a neprijatelj nije jedan, nu uzdam se da ću slediti tvoj primer, i primer mog imenjaka Džozefa, i da ću tako ustrajati u svojoj vrlini uprkos svim iskušenjima” (1969: 35–36). Скрећемо пажњу на испадање из логике приче: Џозеф говори о трајним искушењима у којима се Памела налази, чиме се можда алудира на заморно понављање Памелиних искушења у оба тома Ричардсоновог романа.

<sup>918</sup> Према Јану Вату (Watt 1970: 282), једна од разлика између Ричардсонових и Филдингових романа, и разлог зашто он првима даје благу предност у конституисању модерног романа, лежи у томе што Ричардсон приказује појединца у сукобу са друштвом, док је код Филдинга обратно, због чега Филдинг јунака подређује радњи („Richardson depicts the crucifixion of the individual by society, Fildering portrays the successful adaptation of the individual to society, and this entails a very different relation between plot and character”).

<sup>919</sup> Госпођица Слипслоп је типична комичка јунакиња – превасходно носилац маске похотног старца, али и маске глупог слуге: ружна („Bila je to plemenita deva otprilike četrdeset i pet godina stara, koja, pokliznuvši malo jednom u mladosti, osta otada zauvek da devuje. Sada već nije bila upadljivo lepa: bila je vrlo malena, nešto i suviše gojazna tela, i nekako crvena sa dodatkom bubuljica po licu. Nos joj je isto tako bio i suviše velik, a oči previše male; na kravu nije toliko ličila svojom širinom koliko dvema smeđim kuglama koje je nosila pred sobom; jedna noga isto tako, bila joj je malo kraća nego ona druga, te je otuda pomalo ćopala u hod” – 1969: 23), са недоличним наклоностима; притом, она је и лажно образована (за њен говор везују се честа комичка преиначавања речи – „Zar hoćeš da rezultiraš moju ljubav? Zar ti nije dosta, nezahvalniče, što mi se ničim nisi odužio za sve moje milošte, nego si još i irotičan prema meni. Varvarsko čudovište! Zar sam zaslužila da moju ljubav rezultiraš i tretiraš irotički” – 1969: 24), а своје сексуалне намере покушава да оствари онако како се очекује од жене њеног друштвеног положаја – преко хране и пића („Ova lepotica odavno je bacila zaljubljeno oko na Džozefa, no u tome nije sasvim postigla onaj uspeh kojem se verovatno nadala, iako ga je, pored zamamljivosti svojih prirodnih draži, nutkala još čajem, slatkišima, vinom, i nekojim drugim đakonijama” – 1969: 23).

<sup>920</sup> „Gospođo, odgovori Džozef, ja ne razumem vaše teške reči, ali verujte da nemate razloga da me zovete nezahvalnikom: svaka pomisao da vam se ma čime zamerim vrlo je daleka od mene, jer ja sam vas uvek voleo baš kao da ste moja rođena majka.” (1969: 24).

између старости и младости, телесне и духовне лепоте и ружноће, што се виртуелно пресликава и на сцену са леди Буби (жену која такође није у цвету младости), и огољава је.

У литератури је примећено да је Џозеф Ендрус тек делимично тип донкихотског јунака.<sup>921</sup> Будући да се прича из приватног дома леди Буби премешта у отворени простор пута и гостионице, Филдинг не успева да свој роман у целости оствари као пародију *Памеле*; донкихотски дискурс сада се превасходно везује за Ебрахама Адамса, свештеника и Џозефовог пријатеља.<sup>922</sup> Веза која између два типа пародије постоји мотивисана је Џозефовим позивањем, у првих неколико поглавља, на Адамсове светоназоре.<sup>923</sup> Филдинг је Адамса замислио као јунака „савршене простодушности”, а смешни доживљаји у које упада требало би да покажу његове „племените наклоности” (Filding 1969: 8). Осим због типова авантура које проживљава<sup>924</sup>, Адамс је донкихотски јунак због потпуне нефлексибилности према реалном свету, којем супротставља своја, иако племенита, ипак превисоко постављена морална начела.<sup>925</sup> Од своје околине Адамс се издваја и врлином и добродушношћу, али и ученошћу; смешне авантуре у које запада треба да покажу неадекватност оквира које Адамс примењује на свет, али хуморно-сатирична оштрица није усмерена на њега, него на јунаке који племените квалитете не показују.

Filding је у Adamsovom liku на izvanredan način pomešao komično i tragično: mi se smeјemo njegovim zabunama i naivnostima, komičnim situacijama u koje zapada iz prevelike

---

<sup>921</sup> Његова веза са Фани требало би да му осигура такав статус (в. Ardila 2009: 129). Међутим, наше је мишљење да је Фани пре тип идеалне драге него дулсинејске јунакиње. Да би била ово потоње, недостаје јој виртуелност: она би морала бити приказана у раскораку између онога шта јесте и онога шта јунак жели да она буде. Осим тога, однос између Џозефа и Фани далеко је платонског, и тај однос ће бити крунисан браком.

<sup>922</sup> „Generally speaking, some think that both Joseph and Adams are Quixotes, whereas others maintain that Adams is a Quixote and Joseph is a Sancho. Although A. R. Penner recognized that Joseph is not a straight imitation of any Cervantine character, but a compound of several personalities, he also suggested that ‘Andrews does, in a limited sense, play the role of Sancho to the quixotic Adams’. This theory was subsequently elaborated by Paulson. Although Paulson recognizes that Fanny (who is Joseph’s love) is the equivalent to Dulcinea, he presents the eponymous protagonist as ‘the Sancho of the story.’” (Ardila 2009: 129).

<sup>923</sup> „G. Adams mi је често говорио да је чедност podjednako велика врлина за мушкарца као и за жену. Он каже да друге жене сем своје не познаје, и ја ću се трудити да sledim njegov primer. Doista, samo zahvaljuјući njegovim odličnim propovedima i savetima, kao i tvojim pismima, bio sam kadar da odolim iskušenju [...]” (Filding 1969: 36).

<sup>924</sup> О опонашању авантура из Сервантесових романа у Џозефу Ендрусу видети више у Ardila 2009: 128–129.

<sup>925</sup> „[...] paroh Abraham Adams, engleski Don Kihote, Fildingova originalna tvorevina sa osobenim crtama kojih nema u uzoru. Adams је seoski sveštenik, seljačkog izgleda – krupan, snažan, spreman na tuču u odbrani dobre stvari – a intelektualnog mentaliteta: on је erudita, kad се zagnjuri u knjigu zaboravlja sve oko себе, rasejan је kao profesor, i не odваја се od јednog primerka Eshilovih dela на grčkom, koji му služi umesto trebnika. Он је puki siromah, opterećen decom, ima samo јednu izderanu mantiju, ali njegovo poštenje i nepokoleblјivu veru u humanost ništa не može da slomi. Zbog te vere он је naivan, lako naseda prevари i šali, kao kakvo veliko dete; ali је istovremeno i pravi moralni junak, koji zadobiva čitaočevu divljenje i poštovanje.” (Puhalo 1982: 70).



revnosti, ali živo osećamo da iza svake njegove akcije, ma koliko promašene, nezgrapne ili smešne, stoji humani motiv, dostojan poštovanja. (Puhalo 1982: 70).

Будући да је Адамс деонтички странац у тексту, Ардила тврдња (Ardila 2009: 130–131) да он није донкихотски јунак због тога што није луд, у потпуности је неодржива. Са друге стране, треба приметити да управо интенција да роман оствари као сатиру енглеског друштва Филдингу не дозвољава да у роман уведе санчовски тип јунака: Адамс и Џозеф показују неке санчовске карактеристике (које се могу довести у везу са њиховим сељачким пореклом), али они нипошто нису међусобно антитетички постављени нити се на било који начин супротстављају вредносним обрасцима који су у свету приче неповредиви. Читаоцу је јасно да поједине комичне епизоде – чак и оне које у Филдинговим терминима одговарају подручју лакрдије – треба да нагласе маргинални статус главних јунака у приказаном свету (то су јунаци „бољи од нас”), али не и да их ставе у подређени положај. У том смислу и семантички скокови који су резултат смењивања тачке гледишта и фокуса који припадају главним јунацима, тј. „свету који је испао из равнотеже” ограниченог су домета, тј. везани за појединачне сцене, а не за целину света приче, као у романима о Дон Кихоту. Са тим је повезана и чињеница да сукоб између главних јунака и света није једностран: Џозеф заиста не наилази на хришћански гест након што бива опљачкан и претучен; Адамс заиста бива вишеструко преварен; интриге леди Буби су заиста усмерене против Џозефа. Ови се сукоби за донкихотски пародијски модел могу лабаво везати преко чињенице да нити један од њих не успева да пољуља схватања главних јунака – Џозеф остаје доследан у очувању своје чедности и остаје веран својој изабраници, Фани; Адамс остаје веран својим хришћанским мерилима, заљубљеник у знање, простодушан и поверљив према људима. Ни Џозеф ни Адамс нису ликови у развоју, што значи да јунаци не увиђају своје евентуалне грешке у мишљењу; избор типског комичког краја у виду венчања пре потврђује да, ричардсовски, врлина може бити награђена. Анагнорисис је замењен мотивом препознавања рођака, чиме се уводи равнотежа у приказани наративни свет и отвара пут за Џозефово венчање.<sup>926</sup>

---

<sup>926</sup> Треба приметити да оваквим решењем Филдинг подређује пародију очувању приказаног друштвеног поретка: Памела није Џозефова сестра, што значи да њена начела имају ширу друштвену важност. Јан Ват инсистира на томе да је Филдинг једнако педагошки настројен писац као и Ричардсон, само од друге врсте: „Веровао је да је врлина, далеко од тога да је резултат потискивања инстинкта по вољи јавног мњења, сама по себи природна склоност ка доброту или добротинству [...] Безбрижна анималистичност Тома Џонса поседује особину великодушности која недостаје Кларисиној егосцентричној и фригидној врлини. [...] Филдинг, дакле, покушава да прошири наш морални смисао, а не да интензивира своје казнене операције против распуштеника.” (Watt 1970: 294–295). [„He believed that virtue, far from being the result of the suppression of instinct at the behest of public opinion, was itself a natural tendency to goodness or benevolence [...] Tom Jones’s carefree animality has a generous quality that is lacking in Clarissa’s self-centered

Роман од модела донкихотске пародије понајвише одступа по томе што није метафикционални: поетичка поглавља у њему су јасно издвојена, а расправа о онтолошком статусу фикције у њима се не уводи у поглавља у којима се приповеда унутрашња прича, тј. суштински не репрограмира начин на који се даје наративна референца.<sup>927</sup> Место тога, ова поетичка поглавља расправљају о проблемима који се могу подвести под натурализацију текста. Због вишеструких одступања од семантичких и синтаксичких аспеката донкихотског модела може се констатовати да је *Џозеф Ендрус* комични роман који се само користи појединим мотивима и манирима Сервантесових романа.<sup>928</sup> У деловима у којима *Џозеф Ендрус* разобличава Ричардсонове романе, можемо говорити о регресивној пародији – у њима се сатирично и иронијски преоквиравају типичне особине тих романа, али нема њиховог редефинисања и превредновања: читалац Филдингу (1969: 156–157) просто треба да верује на реч када нам каже да су јунаци приказани у тексту теокритски типични и репрезентативни за шире заједнице људи (одређених професија, одређених нарави), те да у том смислу пред собом има истиниту повест. Оно што се чини очевиднијим јесте да је Филдинг покушао да оправдање и извор новог жанра пронађе у претходној традицији, због чега се ослањао и на Сервантеса и на друге образце из комичке литературе.

Сличну борбу за вероватност у романескном приказивању налазимо и код Џејн Остин, у њеном роману *Нортенгерска опатија* (1817 [1978]). И овај роман користи као предложак Сервантеса и делимично одговара донкихотском типу пародије: главна јунакиња, Катарина Морленд, читатељка је готских романа<sup>929</sup>, због којих почиње да умишља наративне (животне) заплете типичне за овај жанр. Као и код Филдинга, пародија жанра је ограничена на мањи део текста, и везана само за перспективу главне јунакиње, при чему њена перспектива не само да не мења перспективу других јунака

---

and frigid virtue. [...] Filding, then, attempts to broaden our moral sense rather than to intensify its punitive operations against licentiousness.”].

<sup>927</sup> Уп. „Svaki pojedinačni diskurs (govor, pismo, tekst) mogući je svet nastao uspostavljanjem reference (sveta umetnosti na koji se ukazuje kroz razlike indeksa) i 'programiranjem' načina na koji se daje referenca. Programiranje načina na koji se daje referenca određeno je ideološkim horizontom projektovanja crta sveta. Projekti (projektovanja) su lokalne produktivne strukture za jednokratnu ili višekratnu upotrebu, ali ne i univerzalni transcendentelni modeli velike sinteze (Gesamtkunstwerk modernizma). Razlika reference i načina na koji se ona projektuje za mogući svet umetnosti je hijatus (zev) istine i znanja o i u umetnosti.” (Šuvaković 1995: 85).

<sup>928</sup> „But Joseph Andrews is Cervantean and quixotic in many ways — as Alexander Welsh has pointed out, the subtitle of the novel, i.e. ‘Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote’, alludes to ‘method, manner, and the heroic’.11 Indeed Fielding’s debt to Cervantes is manifold and has been acutely discussed by several scholars.” (Ardila 2009: 126).

<sup>929</sup> Најчешће помињан роман јесте *Удолфо* (*The Mysterries of Udolpho*) Ен Редклиф (Radcliffe), једне од пионира и најзнаменитијих представника жанра готског романа.

већ углавном остаје скривена од погледа других. Онда када Катарина увиди своје илузије и своју незрелост (када схвати да није умела да раздвоји истину од фикције), што се у тексту остварује преко мотива стида, пародијски поступак се напушта и прича се наставља, готово читавом половином романа, искључиво као љубавна прича и прича о одрастању. С обзиром на то да Катаринина страст за готске романе није очевидна свима, она и није предмет смеха нити неко ко свој смех усмерава ка другом.<sup>930</sup> Веза са донкихотским моделом пародије одржава се преко главне јунакиње и у том смислу да она јесте хваљена због своје незлобивости и простодушности, иако је не одликује, као Арабелу, ни претерана лепота ни памет (штавише, Катарина је приглупа и необразована девојка, али осваја својом наивношћу, добродушношћу, природном врлином).<sup>931</sup> Интенција романа управо и јесте усмерена на откривање јаза који постоји између стварног живота и живота приказаних у романима.<sup>932</sup>

#### 8.3.3.5. ЗАКЉУЧАК

У овом поглављу усредсредили смо се на донкихотијаде као раширени пародијски модел модерне европске књижевности, полазећи од Сервантесовог *Велеумног племића* као прототекста (прототипичног језгра). У првом, књижевнотеоријском, делу поглавља пародију смо описали у терминима теорије појмовног сажимања и замене когнитивних оквира. Други, књижевноисторијски и књижевнокритички део рада разрађује основни донкихотски модел пародије, те указује на конкретне случајеве разраде и допуне основног пародијског модела (представљеног, у складу са усвојеном методолошком парадигмом, као појмовни амалгам) на дијакхроничком плану (роман *Џозеф Ендрус* Хенрија Филдинга, *Арабела или Женски Дон Кихот* Шарлот Ленокс, *Фаталист Жак и његов господар* Денија Дидроа, *Нортенгерска опатија* Џејн Остин). Анализа је показала да текст мора задовољити следеће услове да би могао бити окарактерисан као пародија: протагониста мора бити страствени читалац пародираног жанра, тако да те текстове узима као

---

<sup>930</sup> Наравно, овакво решење Џејн Остин оправдано је и природом жанра који пародира, наиме, чињеницом да готски роман, будући да треба да у читаоцу изазове осећање страха, остаје у пољу приватног. То можда објашњава због чега главна јунакиња романа нема сталног јунака – пратиоца.

<sup>931</sup> С тим у вези можемо констатовати да се и други Филдингов роман, *Том Џонс* (1749), налази на истој линији: и ово је донкихотски тип романа, али је степен преклапања са донкихотском пародијом мањи него код *Џозефа Ендруса*, па чак и код *Нортенгерске опатије*.

<sup>932</sup> На пример, роман почиње следећим речима: „Нико ко је имао прилике да види Катарину Морленд у њеном детињству не би помислио да се родила да буде јунакиња.” (1978: 5).

истините приповести, изједначавајући стварност и стварност текста; протагониста уводи пародирани текст у пародију; и пародирани текст и текст пародије садрже исти тип наратива; пародија почива на дискрепанцији која је резултат просторног и временског измештања света приче пародираног текста и може се манифестовати на свим нивоима дискурса; постојање једностраног сукоба (протагониста спрам света); протагониста се обично појављује у пару; не постоји стожерна тачка гледишта и тачка фокуса. Необавезни услови односе се на постојање идеалне драге/драгог у свету приче и увиђање грешке у мишљењу од стране главног јунака. Анализа је показала да донкихотски модел пародије не мора нужно бити прогресивна пародија, као што је случај са Сервантесовим романом, нити се нужно чита као метафикционална прича (мада су то ређи случајеви). Будући да је главни елемент донкихотског типа пародије његов протагониста, у наредном поглављу анализираћемо, имајући у виду овде постулиран модел пародије, карактеристике главног пародијског јунака, као и идеалне драге, код Сервантеса и у два донкихотијадама (*Женски Дон Кихот или Арабелине авантуре* Шарлоте Ленокс и *Роман без романа* Јована Стерије Поповића).

#### 8.4. ПРОЦЕС ГРАЂЕЊА МЕНТАЛНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЗА ЈУНАКА ПАРОДИЈЕ (ЈУНАК ПАРОДИЈЕ КАО ВЕЧИТИ ПУТНИК КРОЗ СВЕТОВЕ)

„Ono što je 'specifično servantesovsko' ne može se opisati rečima.” (Auerbah 1978: 347).

Предмет овог поглавља јесте читалачки процес грађења менталних репрезентација за главног јунака пародије, са посебним фокусом на процесима пародијских виртуелизација јунака као посебним случајевима енкодирања његових транссветовних идентитета. Користећи Сервантесов роман о Дон Кихоту и донкихотску пародију *Женски Дон Кихот или Арабелине авантуре* Шарлоте Ленокс као студије случаја, полазимо од тога да жанр пародије представља онај случај жанра фикције у којем јунак – прототип и његови парњаци егзистирају *и у истом свету и у истој јединци*. Дакле, у односу на индивидуе које егзистирају у више могућих, али *раздвојених* светова, специфичност онтологије и епистемологије света приче пародијског текста производи ситуацију у којој вишеструки идентитети јунака истовремено постоје и као идентитети у различитим световима, и као идентитети на нивоу референтног света приче. Иако когнитивна димензија било ког транссветовног идентитета подразумева сажете просторе у оквиру којих се идентитети јунака у вишеструким световима приче не анулирају, већ постоје истовремено и наизменично, оно шта обезбеђује стабилност јединке јесте референтност идентитета с обзиром на свет којем припада. Са друге стране, 1. поетика пародијске приче (или бар прогресивне пародије) производи мултиверзуме као светове прича, где је сваки свет „*podjednakog ontološkog statusa*” (Margolin 1997: 97). Сличан је случај и са постмодернистичким причама, које, уосталом, јесу *и* пародије. Међутим, за разлику од постмодернистичких наратива, у којима „*nikakav izbor [...] nije moguć*” између алтернативних верзија јединке („*alternativn[ih] verzij[a] nekih vremenskih faza iste jedinke koje dolaze posle uvodnog segmenta*”), али алтернативе не могу постојати истовремено (Margolin 1997: 97), 2. пародија своје ефекте може остваривати само ако задржи свој амбивалентни статус, дакле – само уколико алтернативни идентитети *постоје истовремено један у другом*, на истој онтолошкој разини. У првом (постмодернистичком) наративу ситуацију немогућности избора „праве” верзије идентитета

možemo shvatiti kao grananje ili divergiranje svetova koje dolazi posle faze zajedničkog sveta, pri čemu jedinka ima nekoliko alternativnih neodredivih budućnosti, po jednu u svakom

od tih svetova. Sve te različite verzije kao svoj suštinski uslov imaju poklapanje porekla, isti stepen kontinuiteta u odnosu na poreklo i uzajamnu nekompatibilnost. Drugim rečima, svaka od verzija moguća je u odnosu na zajedničko poreklo, *ali nijedna od njih ne može postojati istovremeno sa nekom drugom.* (Margolin 1997: 97, *подвукла О. М.*)

У случају пародије, гранање почетног заједничког света суштински не креира пандане јунака за сваки од светова, јер у сваком од светова јунак постоји са свим својим алтернативним идентитетима – у супротном нема пародије. Дакле, настојимо да покажемо да протагониста пародије може постојати само ако задржи своју виртуелну позицију, налазећи се истовремено у свету пародираниог текста и актуелизованог (*новог*) наративног света, због чега се менталне представе таквог лика могу представити као сложене концептуализације, тј. блендови, чија стабилност зависи управо од учинака виртуелизације приче. Сврха анализе се односи на допринос двама доменима: (1) когнитивној наратологији, где намеравамо да укажемо на предности комбиновања теорије појмовног сажимања са теоријом могућих светова у проучавању књижевних јунака; (2) теорији књижевности, тако што ћемо прецизирати неке читалачке и текстуалне стратегије које учествују у разумевању пародијских протагониста.

Као што смо више пута у овом истраживању истакли, позивајући се на Д. Хермана (Herman 2004: 165, 140), разумевање наратива зависи од способности да јунацима доделимо одговарајуће тематске улоге, у складу са кровним жанровским координатама текста („преференцијална рангирања”). Већ овде налазимо базу за најмање двојак идентитет јунака пародије: он мора бити схваћен и у контексту жанра пародираниог текста и у складу са модалитетима актуелизованог света текста пародије, при чему нити један од идентитета не сме бити анулиран како би пародијски ефекат постојао. Јунак добија одговарајуће, натурализоване тематско-дискурзивне улоге пародираниог жанра, али те улоге не одговарају модалитетима актуелизованог нивоа приче нити атрибутима јунака којима су те улоге додељене. Ми уочавамо да Дон Кихот преузима тематско-дискурзивне улоге јунака витешког романа, као и да Арабела – женски Дон Кихот – преузима улогу јунакиње барокног авантуристичко-љубавног романа, али такође препознајемо да су те улоге у дискрепанцији са миметичком димензијом коју они, крећући се кроз „реални свет” приче, поседују. На овом месту се текстуалне стратегије поклапају са нашом аутоматском, спонтаном активношћу да при менталној симулацији јунака користимо оквир за реалне људе, помоћу којег надопуњујемо улоге које текстуални инпут додељује фикционалној јединици – чиме се поменута дискрепанца додатно усложњава, будући да једнодимензионални јунак витешког, односно барокног галантног романа, добија своје „људско” обличје – па и

Дон Кихотов, односно Арабелин покушај да себе прикаже као јединку у синтетичком и тематском аспекту бива подривен миметичком димензијом.

Дакле, лиминални положај протагонисте пародије, посебно донкихотског типа пародије, почива на лиминалности пародијског жанра, односно на амбивалентном карактеру негације као пародијског поступка. Ако ове опсервације доведемо у везу са разликовањем онтолошких равни наративног универзума, можемо закључити да поводом пародије често можемо говорити као о виртуелној наратији, а увек као о виртуелној наратији када је у питању прогресивна пародија. Да би се потврдила снага пародије не смеју се затварати могуће алтернативе рукаваца приче, оне које се завршавају у тексту-прототипу: другим речима, референтни свет текста пародије егзистира између актуелизованог света и виртуелних светова који се на неки начин „преливају” у актуелизовани свет, тј. инконгруентни дискурзивни обрасци чији су носиоци поменути јунаци међусобно се не анулирају. Заправо, начин на који процесуирамо пародију вероватно почива на истој нашој менталној способности да разумемо контрачињеничне исказе и парадоксе.

Когнитивни оквир за јунаке хумористичких наратива уопште је обележен хуморним опозицијама; у случају пародије ова ситуација се додатно компликује. С тим у вези наша друга хипотеза јесте да пародијски жанр представља посебан случај жанра фикције у којем јунак – прототип и његови парњаци егзистирају у истом свету – и у истој јединци. Као што је вишевековно тумачење романа показало, не постоји један сигнификатум за текстуалну ознаку „Дон Кихот”. Дон Кихота не доживљавамо, и не смемо га доживети само као читаоца витешког романа, којем се „*sasušio mozak i [koji je] pamet [...] izgubio*” (Servantes 2005: 35), већ и као стварног витеза који живи у свету витешког романа, сиромашног идалга који у Шпанији 16. века опонаша средњовековне витезове, као заљубљеног средњовековног витеза, као човека који симулира заљубљеност, као комичну и трагичну фигуру итд. – као компилацију идентитета а не једно или друго. Уосталом, први приповедач у роману, онај који је близак фигури имплицитног аутора, саопштиће нам да *noten* није *отен*, бар не у смислу да је важно да ли је јунаково право име било Кихада, Кесада или Кихано: „*Ali to je malo važno za našu priču: dovoljno je da se u pripovedanju o njemu ni za trunku ne napušta istina*” (Servantes 2005: 33). Уколико Дон Кихота „читамо” само из менталног простора о читаоцу који се губи у свету књиге (а у оквиру којег Кихада, Кесада или Кихано јесте остарели, сиромашни и усамљени племић), онда је неумитно да га „прочитамо” као трагичну индивидуу и/или лудака. Међутим, таква искључива интерпретација се

никада не дешава јер нас текстуалне стратегије изнова наводе на преиспитивање закључака које доносимо током читања, тј. на модификовање не само варијабилних делова когнитивног оквира за овог јунака и статуса у „менталном фајлу” прикупљених информација, већ и потпуну рекатегоризацију датог оквира. Другим речима, различите наративне инстанце ће аутентизовати различите перспективе – и различите варијанте приче о Дон Кихоту ће узимати превагу у процесу читања.<sup>933</sup>

На сличан начин роман Шарлот Ленокс не дозвољава читаоцу да главну јунакињу разуме искључиво у оквирима стварног света у којем живи, нити искључиво у оквирима света барокног романа. Поред тога, како роман и експлицитно успоставља интертекстуалне везе са *Дон Кихотом* (властито име као услов индивидуалности јединке), инпут за пасионираног читаоца који се губи у свету књиге је конкретизован, и текстуалне стратегије усмеравају читање тако да се Арабела не концептуализује као равни, плоснати јунак (типичног за европске романе прве стилске линије), већ и као транссветовни пандан Сервантесовог јунака. Као и Дон Кихот, и Арабела чита фикционалне романсе као историографске књиге, и идентификује се, у складу са друштвено установљеним родним улогама, са хероинама тих текстова, усвајајући и њихове погледе на свет, манир говорења и понашања. Као и у случају Дон Кихота, Арабела се умногоме показује као боља у односу на друге јунаке света приче, због чега комички неспоразуми често добијају функцију сатиричне инвективе усмерене на спољашњи свет. Овакво сатирично усмерење, међутим, у роману никада није потпуно, тј. комичка оштрица се увек може поново окренути према Арабели.

The nobility of their respective Quixotes' characters brings us to a larger structural similarity between *Don Quixote* and the *Female Quixote*: the identically vexed relationship in both texts between parody and satire. Both books begin by mocking a literary genre, chivalric romance, through the creation of a character who exemplifies (and exaggerates, where possible) the salient traits of the genre. But each work rapidly reveals that it has an equal if not greater investment in satire, as the 'real world' of the text is paraded before the reader and made to look petty, foolish, and even grotesque, especially as seen through the virtuous and defamiliarizing eye of the Quixote. (Pawl 2009: 170).

Виртуелни статус идентитета јунакиње је садржан у томе што Арабела егзистира између свих наративних инпута,<sup>934</sup> односно, шире, у чињеници да сваки од инпута има амбивалентан референцијални статус. Као и у Сервантесовом роману, различите линије

---

<sup>933</sup> С тим у вези напомињемо да се овде нећемо ни дотаћи проблема метафикционалности два романа у контексту разумевања менталних репрезентација за јунаке.

<sup>934</sup> По аналогији са Сервантесовим романом, роман Шарлоте Ленокс постулира три улазна простора – инпут за романсе, за читаоца који се губи у свету књиге (и који је спецификован, тј. допуњен причом о Дон Кихоту), и инпут за реални свет, уз бленд у оквиру којег је и протагонисткиња смешна и чини друге смешнима.



приче могу бити реализоване тј. актуелизоване у датом тренутку, али ниједан од наративних домена није актуелизован у потпуности јер не постоји надређена тачка гледишта. Иако је Сервантесов роман далеко сложенији у погледу наративних инстанци које уводи (проблем ауторства и метафикционалност), роман о Арабели дистанцу према причи (односно, њеним конституитивним наративним доменима) одржава преко ниско профилисаног, екстрадијегетичког приповедача који приповеда из спољашње перспективе и ретко даје евалуативне или идеолошке коментаре о ликовима. Једно од ретких отворених јављања приповедача налази се на самом крају романа, у апелативном коментару упућеном неконкретизованом наратору („читаоцу“):

Опредељујемо се, читаоче, да ову околност, иако је иста, изразимо различитим речима, да бисмо избегли понављање и објавили да се првопоменути пар заиста венчао у уобичајеном значењу те речи, то јест, били су повлашћени да удруже богатство, слуге, титуле и трошкове; док су г. Гленвил и Арабела били сједињени, како у тим стварима тако и у свим врлинама и похвалним наклоностима душе. (Ленокс 2014: 503).

Колективна, „ми” приповедачака инстанца се, дакле, опредељује да сценарио „живели су срећно до краја живота” веже само за један пар – Гленвила и Арабелу, опонирајући њихов однос околностима брака другог пара (у који ступају сер Џорџ и госпођица Гленвил, Гленвилова сестра). Наглашавајући дисаналогију између две врсте брака – друштвено прихваћеног типа брака („у уобичајеном значењу те речи”) у оквиру којег супружници удружују „богатство, слуге, титуле и трошкове”, и брака у којем су сами супружници „уједињени”, не само у друштвеним привилегијама, него и „у свим врлинама и похвалним наклоностима душе” – приповедач у коначном овај роман жанровски смешта на пол хуморно-сатиричног. Док је мушка позиција овде привилегована самом чињеницом да је редослед именовања ликова одређен по правилима патријархалног брака, а не с обзиром на њихов значај у причи, чини се да оквир романсе ипак није поништен – само сведен на прихватљивију (разумну, аристотеловску, донекле мушку) меру.<sup>935</sup>

---

<sup>935</sup> Уп. „Ипак, лош завршетак романа је драгоцен, јер нам нуди увид у суштински слична политичка значења донкихотовске и сентименталне херменеутике, сличности које дестабилизују категорије као што су ‘рационално’ и ‘ирационално’, ‘мушко’ и ‘женско’. Арабелин лек није лек – не зато што је напустила своју улогу донкихотског читаоца, већ зато што (као и доктор) није. Она почиње роман као емпириста, и завршава роман као емпириста. Сатира у Женском Дон Кихоту исмејава не само романтичну екстраваганцију, већ и (маскулини?) рационални емпиризам и читалачке праксе повезане с њим.” (Motooka 1986: 252). [„Yet the novel's bad ending is valuable, for it offers us insight into the fundamentally similar political meanings of quixotic and sentimental hermeneutics, similarities that destabilize categories such as ‘rational’ and ‘irrational,’ ‘masculine’ and ‘feminine.’ Arabella’s ‘cure’ is no cure-not because she abandons her role as a quixotic reader, but because (like the doctor) she does not. She begins the novel as an empiricist, and ends the novel as an empiricist. The satire in *The Female Quixote* mocks not only romantic extravagance, but also (masculine?) rational empiricism and the reading practices associated with it.”].

Међутим, због пародијског карактера романа, односно чињенице да је (барем) двоструко кодиран, став имплицитног аутора, иако виртуелног по дефиницији, може се донекле разликовати од ове коначне, промаскулине позиције. Како примећује В. Мотоока, роман јесте пример, све до пред сам свој крај, „славне феминистичке искре”:

До претпоследњег поглавља Арабела је снажна, независна жена дивног духа. Завршне сцене романа је, међутим, приказују као поражену, понижену и потчињену догматски настројеном духовнику. Оно што је изгледало као славна феминистичка искра нестаје у неупадљивом браку који жену враћа на њено место. (Motooka 1986: 251).<sup>936</sup>

Осим тога, треба напоменути да је у роману понекад веома тешко разликовати говор приповедача и протагонисте; с тим у вези са сигурношћу можемо приметити да роман експлоатише слободни индиректни дискурс.<sup>937</sup> Да ли би онда женски Дон Кихот могао имати свој пандан у подразумеваном аутору, *женском Сервантесу*? С тим у вези, треба имати на уму да и сама синтагма *женски Дон Кихот* подвлачи разлику, представљајући Арабелу и као пандана Дон Кихота, и као *другост* у односу на њега. Другим речима, значења која се јављају у амалгаму који реципијент, читајући роман, конструише, такође могу бити повезана са *женственошћу* као *другошћу* – и, по аналогији, роман Шарлоте Ленокс истовремено следи Сервантесов модел и пародира га. Роман се можда заиста поиграва статусом *Другог* и *другог* на најмање два нивоа: на нивоу књижевне традиције, у оквиру које *Дон Кихот* представља главни модел за конституисање нове хумористичке линије енглеског романа 18. века (уп. Hammond 2009: 99–100; Mancing 2009), и на нивоу патријархалне културе, у оквиру које жена (јунакиња) покушава да прошири своје идентитетске могућности у друштву које мобилност полова држи под строгом контролом. Уосталом, роман Ш. Ленокс не представља носталгичну ламентацију над изгубљеним друштвеним обичајима (уроњеним у средњовековне идеологије и/или имагинације о њима), већ се може прочитати и као врло прогресивна прича о актуелним и могућим идентитетима жене у

---

<sup>936</sup> „Until the penultimate chapter, Arabella is a strong, independent, admirably spirited woman. The final scenes of the novel, however, depict her as defeated, humiliated, and subordinated by a dogmatic clergyman. What had seemed a glorious feminist spark disappointingly fizzles into an unremarkable marriage that returns woman to her proper place.”

<sup>937</sup> „Ове речи, које је пропратио нежним стиском њене руке, толико разгневише и посрамише запањену Арабелу да је неколико тренутака остала потпуно нема. *Какво грозно скрнављење свих закона витештва и уважавања који наређују обожаваоцу да годинама ћутке пати пре него што објави свој жар божанском предмету који га узрокује; и још са страшним дрхтајима и покорним падањем ничице пред ноге увређене виле!* Арабела је једва веровала својим ушима када је чула изјаву, која не само да је дата преко обичајених формалности него је уображени преступник још чекао на њен одговор, као да нема никаквог страха од казне на коју би могао бити осуђен; уз то, уместо да уклони њен гнев, гледа је задивљено у очи, као да се не плаши да ће га њихове муње убити.” (Ленокс 2014: 44, подвукла О. М.).

енглеском друштву 18. века. Сага о борби женског Дон Кихота са ветрењачама може бити сага о жени која се бори за сопствени положај, *сопствену собу*.

Када је реч о аутентизацији приче која долази од стране самог јунака, читалац, наравно, неће сумњати у Дон Кихотову или Арабелину самоидентификацију само због тога што се иста ослања на ауторитет књижевне традиције која се текстом пародира, већ и зато што се јунакова имитација интертекстуалних идентитета откључава као садржај његових/њених жеља и надања (па су јединке–парњаци метафоре јунакове жеље, настали на негативној идентификацији са актуелним јунаком – в. Милосављевић Милић 2016: 117).<sup>938</sup> Треба напоменути и то да се Дон Кихотови самореференцијални искази најчешће остварују као виртуелни наративи – превасходно као компарације, симулирани наративи и контраприповести. Читајући први део романа можда и нећемо посумњати у то да дате дискурзивне пасаже треба окарактерисати као контраприповести, на пример када Дон Кихот, поводом авантуре са ветрењачама, примећује да

stvari su u ratu više nego drugde sklone stalnoj promeni; štaviše, verujem, i to je istina, da je onaj mudri Freston koji mi je ukrao odaju s knjigama ove gorostase pretvorio u vetrenjače kako bi mi oduzeo slavu što sam ih savladao; eto koliko neprijateljstvo prema meni gaji; ali posle svega, slabo će šta moći njegove zle čini protiv moga valjanog mača (Servantes 2005: 75).

У првом делу Сервантесовог романа јунаково опонашање интертекстуалних идентитета<sup>939</sup> маркирано је виртуелношћу будући да се често уводи путем поређења, где јунак редовно даје објашњења за своје поступке: „Zar ti nisam rekao [...] da hoću da se ugledam na Amadisa, i da ovde očajavam, gubim pamet i mahnitam kako bih u isti mah podražavao i odvažnom Orlandu [...]” (Servantes 2005: 222). Како примећује С. Милосављевић Милић (2016: 68), поређењем је „uvek aktiviran još jedan, istovremeno sličan i drugačiji svet priče u odnosu na aktuelni”, а „verzija lika u tom alternativnom svetu je njegova intratekstualna verzija”. Таква идентитетска аналогија, дакле, никада није потпуна, већ је увек са остатком. У *Дон Кихоту* виртуелне приче поређења функционишу истовремено и као конектори и као дисјунктори којима се повезују различите дискурзивне равни. Како конектори и дисјунктори посредују хуморну инконгруенцију, и могу бити у функцији истог дискурсног знака, они представљају, у контексту процесуирања текста, окидаче за семантичке скокове у оквиру задате мреже

<sup>938</sup> Да се окористимо једним анахронизмом, Рилкеовим схватањем хероја као оног ко је идентитетски пун још од времена свог бивствовања у мајчиној материци – витез у витешком роману не бира да то буде, он је то што каже да јесте; Дон Кихот, са друге стране, одлучује да буде витез. Његово редовно оглашавање да је *тај који јесте* сигнализује потребу за валидацијом од стране Другог.

<sup>939</sup> Интертекстуални идентитет овде постаје инtrateкстуални.

појмовне интеграције и одговорни су за хуморне ефекте. Дати окидачи су расути по тексту, присутни на семантичком, синтаксичком и прагматичком нивоу, и таква густа мрежа означитеља и означеника добиће различите степене конкретизације код различитих читалаца. Истакнути пример когнитивних окидача односи се на варијације у стилским регистрима, и то у оба романа. У случају *Женског Дон Кихота*, компликован речник којим се јунакиња служи одражава компликован и често нелогичан мотивацијски систем барокне романсе. Пошто такав стил у барокној романси постаје сврха саме себи, логичност идеолошке потке коју тај стил одражава – органска веза са историјском стварношћу – неважан је. Према М. Бахтину (Bahtin 1989: 130–145), једну од две линије европског романа (којој припада витешка и барокна галантна романса) карактерише митско поверење у језик, апсолутно срастање идеолошког смисла и језика, због чега се сва грађа „полира”, ставља у исти шаблонски облик (синтаксички, семантички, прагматички), постајући празна стилизација и једнозначност. У таквом свету – Дон Кихотовом и Арабелином свету – нема места за случајности, па је све подложно истој норми. Ово дозвољава Арабелине необуздане асоцијације: компарације између њеног живота и стварности барокне романсе, тј. потпуно изједначавање та два, који њене приче претвара у контраприповести. Арабелина прича и прича „стварности” (као и прича у бленду) имају сасвим одвојен онтолошки статус с обзиром на тачку гледишта у тексту – Арабелине контраприповести су виртуелни наративи за све који знају за Арабелину лудост, али су врло актуелни за саму протагонисткињу. Будући да барокна романса у пуној мери представља роман искушења (в. Bahtin 1989: 151–161), Арабела има валидан основ да све што не одговара њеној причи схвати као искушење и подведе под исту романескуну матрицу.

Виртуелни карактер горепомених наративних оквира несумњиво се додатно компликује у *Другом делу Дон Кихота*, јер схема витешког романа мења природу стварности у наративном свету. Посебно овде пародија отвара могућност сатиричке инвективе, а Дон Кихот се дефинитивно потврђује као лик који је морално и интелектуално изнад света у којем делује комично. С тим у вези можемо тврдити да у *Другом делу* долази до промене функција пародијских окидача, а самим тим и до промене функција које се додељују протагонисти, будући да се њима сада превасходно активирају извантекстуални когнитивни оквири који се тичу деонтичких и аксиолошких норми, односно различитих облика кршења истих. Повратно се и

аутентизација прича о јунаку мења, укључујући ту и приче које долазе од самог јунака. На пример, када Дон Кихот каже:

Bog zna ima li Dulcineje na svetu ili je nema, i da li je iz mašte ili nije iz mašte; i to nisu stvari koje spadaju u ono što bi se do kraja moglo proveriti. Niti sam ja začeo niti izrodio svoju gospu, pošto je kontempliram onako kao dolikuje dami koja u sebi sadrži svojstva koja je mogu učiniti glasovitom na svim stranama sveta (Servantes 2005: 249),

ми смо склони да преко датог исказа све остале јунакове исказе и поступке о Дулсинеји препознамо као случајеве свесног симулирања витешке стварности. Под симулираним наративима као облицима виртуелног наратива подразумевају се приче у којима, према С. Милосављевић Милић (2016: 43), „[I]kovi u javnom, manifestnom pogledu nisu ono što izgleda da jesu, oni 'igraju' uloge, tako da postoji jasna granica i potpuna suprotnost između onoga što je vidljivo, lažno i simulirano – a što je pokazano, učinjeno ili kazano i onoga što ostaje nevidljivo, skriveno u manifestnom, ali što je istinito i stvarno”. Да ли се, онда, Дон Кихот у трећем свом походу у Тобосу среће са Алфонсом Лоренсо или са Дулсинејом од Тобоса? Шта је Дон Кихотова верзија гласовите пустоловине са зачараним чамцем, свих оних прича о злим волшебницима – контраприповест или симулирани наратив? Или, можда, хипотетичка фокализација: „када бих ја био витез, онда бих појаву коју видим пред собом несумњиво протумачио као...”? Где су, дакле, границе растељивости малочас поменутих дискрепанција? До које мере наше менталне репрезентације за јунака као што је Дон Кихот могу пратити логику *и – и*, уместо логике *или – или*? Иако дата таксономија не искључује супсумације и комбинације виртуелних наратива, алетички принципи наративног света чији је Дон Кихот део не дозвољавају могућност да неко истовремено и буде и не буде луд<sup>940</sup>, из чега следи да се у овом случају симулирани наратив не може комбиновати са контраприповешћу.

О Сервантесовом наративном мултиверзуму можемо, наравно, расправљати и у терминима Бодријарове треће фазе односа знака и референта, јер у таквој причи „čitalac može zalutati ili samo nagađati kakva bi mogla biti referentna stvarnost koja se falsifikuje” (Milosavljević Milić 2016: 45), дакле, крећемо се у свету у којем је вавилонска библиотека свет и свет је вавилонска библиотека (в. Еко 2017: 105–118): „Pravi junak Vavilonske biblioteke nije sama Biblioteka, nego njen Čitalac, novi Don Kihot, živahan, pustolovan, neumorno maštovit, alhemijski kombinatoričan, kadar da savlada vetrenjače a da se one neprestano okreće” (Еко 2017: 117). Међутим, чак и да живимо у свету у којем

---

<sup>940</sup> Овде не говоримо о епистемичким варијацијама, већ о чињеницама референтног света текста: чињеница је да Дон Кихот не може бити истовремено и ментално здрав и нарушеног менталног здравља.

постоји само један аутентични Дон Кихот – онај за кога се аутор родио и за којег се Дон Кихот родио, интерпретативна потентност и провокативност романа о Вечном Дону лежи у простору могућих светова. Утешна је помисао да смо ми као читаоци остављени да трагамо за аутентичном ауторском фигуром Дон Кихота, остајући заувек у процепу замена и комбиновања означитеља и означеног. Из ове когнитивне способности варирања мегапрототипа (когнитивног оквира) – заправо мита – настала је велика традиција донкихотског романа из 18. и 19. века.

Опет, ако имамо у виду да се жанр пародије мора засновати на аналогiji да би могао да истакне разлику, враћамо се на почетну тезу овог рада: и Дон Кихот и Арабела могу функционисати као протагонисти пародија само уколико представљају конгломерат транссветовних идентитета, односно уколико иста јединка представља и јунака–прототипа и јунаке–парњаке. Нарочито стабилност Доновог идентитета постоји само у темпоралној фиксираности и с обзиром на чињеницу да људски ум изнад свега воли кохеренцију, па и по цену жртвовања истине. Напомињемо да наша теза о јунаку пародије у пуној мери може важити само за јунаке прогресивне пародије, односно пародије која, према мишљењу Л. Хачион, не само да сатирички дестабилизује прошлост, већ улази у дијалог са њом, инкорпорира је и модификује тако да иста добије нов и различит живот и значење. Будући да су закључци које доносимо о јунацима у свету приче засновани на реципрочном односу између приче и јунака, и приче и традиције, јунак пародије мора бити очуван у својој лиминалности, односно, стабилност наших менталних конструката за таквог јунака зависе управо од учинака виртуелизације света приче – виртуелно присутног пародираниог текста кроз који јунак покушава да потврди свој идентитет, промена околности у актуелизованом свету кроз виртуелне приче, те поступака пародијске негације назначеног, пожељног света. Као вечити путник кроз светове, Дон Кихот од Манче је и анахрон и универзалан.

## 8.5. ЈУНАКИЊА ПАРОДИЈЕ ИЗМЕЂУ АКТУЕЛИЗОВАНОГ И ВИРТУЕЛНОГ

### 8.5.1. УВОД: ОСНОВНА ТЕЗА

У овом поглављу се истражују транссветовни идентитети женских јунака у књижевној пародији – Дулсинеје од Тобоса у Сервантесовом роману о Дон Кихоту и Чимпеприч у Стеријиној донкихотијади *Роман без романа* – при чему је тежиште проблема стављено на виртуелне наративе у којима ове јунакиње учествују. И у овом поглављу ћемо књижевну пародију третирати као хуморну мрежу појмовног сажимања чије је „читање” обележено перманентним семантичким скоковима и процесима дезинтеграције појмовне мреже. У складу са тим, сматрамо да је статус централних јунакиња у два пародијама, које су схваћене као функције пародијске негације, обележен нестабилношћу и лиминалношћу, односно интертекстуалном и интратекстуалном варијантношћу у актуелизованом и виртуелном свету референтног света текста, те свету приче пародираног текста. Поред тога, пародија усложњава проблем транссветовних идентитета, доводећи у питање критеријум довољне сличности између варијанти књижевног јунака – будући да глас приповедача који аутентизује такву варијантност може потврдити пародију само уколико истакне разлику у транссветовним идентитетима, односно синтетички аспект идентитета јунакиње. Другачији поступци увођења јунакиња у свет приче (доминација негације и поређења као поступка код Стерије, симулирани наратив и контраприповести код Сервантеса), те различити видови аутентизације виртуелних наратива у којима ове јунакиње учествују, упућује на разлику између прогресивне и регресивне пародије.

Као што смо претходно навели у поглављу *Донкихотски модел пародије у светлу когнитивистике*, хуморна мрежа појмовног сажимања за два тома *Велеумног племића* поједностављено се може представити као мрежа састављена од најмање три улазна простора: улазног простора за жанр витешких романа, менталног простора о читаоцу који се губи у свету витешких романа, представљеног, „реалног” света у роману; уз бленд, који можемо изједначити са светом приче који креира читалац, и који садржи елементе пројектоване из свих улазних простора, као и квалитативно нове елементе. У случају Стеријине приче, улазни простори који су део овакве мреже јесу: простор који садржи прототипичне елементе текстова који се пародирају, приче о

читаоцу – Роману који се губи у свету таквих романа, реалног наративног света (онтолошки сличног нашем) у којем се Роман креће, као и простора који се тиче полемике приповедача и адресата – читатељки које су уписане у текст. У оба случаја појмовне мреже су маркиране због тога што се улазни простори не сливају у једну кохерентну структуру, као што је то уобичајени случај са метафором, него се, због тога што преовладава дисаналогни тип односа између елемената инпута, налазе у некој врсти процепа. У намери да текст прочита као кохерентан, читалац ће покушати да интегрише читаву мрежу, али, због опирања текста таквој структурализацији, неће успети, већ ће се стално враћати на један или други улазни простор, који ће узимати превагу у начину на који причу уоквирава. По тексту расути „окидачи” за сваки од менталних простора мреже додатно ће интензивирати учесталост семантичких скокова при процесуирању наратива. Притом, мапирања се неће одигравати само у једном правцу, из улазних простора у бленд, већ и обратно, због чега и сматрамо да се таква мрежа може замислити као пуслирајућа, витална и вишедимензионална структура у којој промене (допуне, елаборације) једног њеног дела за собом могу повући промене у другом њеном делу (или читавој мрежи, с тим што у том случају говоримо о преоквиравању или рекатегоризацији). Такав динамичан однос присутан је и у релацији непоздани приповедач – протагонисткиње: када се улазни простори допуњују додатним информацијама везаним за јунакиње датих текстова, које су у инпуте иначе укључене као агенси (дакле, као елементи датих менталних простора, реализоване су као когнитивни оквири за јунаке), когнитивни оквир за приповедача се мења.<sup>941</sup> Последично, овај процес ће пратити и динамичко смењивање перспектива – односно, тачке гледишта и фокуса. На крају, стални семантички скокови, често схваћени као изненађење или рушење очекивања која током читања изграђујемо а онда и разграђујемо, производиће хуморне ефекте.

### 8.5.2. СТЕРИЈИНА ЧИМПЕПРИЧ

Импликације датих опажања за проблем транссветовних идентета јунакиња Сервантесовог романа, односно Стеријине донкихотијаде *Роман без романа*, односе се

---

<sup>941</sup> Ово је најочитије у Сервантесовом роману, где можемо говорити о преображајима (морфингу) приповедача блиског подразумеваном аутору. Категоричке тврдње о Дон Кихотовој лудости, те чита хуморна дистанца с почетка, у даљем току романа бива ублажена, а на то утиче и чињеница да изабрана дама заиста оплемењује, у духу дантеовске традиције, јунака који јој служи.



на то да ће се идентитет јунакиње налазити у процепу јер ће јунакиња егзистирати у више менталних простора појмовне мреже истовремено или наизменично. Тако можемо разликовати, у случају Чимпеприч: 1. идеалну јунакињу књижевне традиције која се пародира; 2. јунакињу која постоји на актуелизованом нивоу приче и која је реализована углавном кроз поступак негације идентитета идеалне јунакиње – Чимпеприч као агину кћерку специфичног изгледа и духовних и карактерних особина; 3. јунакињу као транссветовну варијанту Дулсинеје од Тобоса, с обзиром на то да *Роман без романа* жанровски доминантно припада традицији донкихотијада. У првом случају можемо говорити о интертекстуалном идентитету Чимпеприч, односно о Чимпеприч као парњаку јунакиња барокног херојско-галантног романа, сентименталистичког романа, те, у мањој мери, витешког романа, и свакако античког љубавно-авантуристичког романа од кога ова линија европског романа и полази. Овај аспект идентитета Чимпеприч је у вези са наратерима који су уграђени у свет романа, односно присутни на дискурсном нивоу романескног текста. Стратегија Стеријиног текста је управо таква да ако идеални адресат барокног и сентименталистичког романа тексту приступа симпатетички се идентификујући са јунацима, онда приповедачеви адресати – читатељке којима се обраћа, али и наративна публика, овакав тип афективног везивања примењују и на Стеријину јунакињу, допуњујући менталну репрезентацију за Чимпеприч одговарајућим атрибутима карактеристичним за прототипичну јунакињу горе наведених типова романа. Хуморна инконгруенција у вези са Чимпеприч налази се, дакле, не само у текстуалном инпуту већ и у менталној активности читаоца, који те инконгруенције додатно производи. На овом месту може се препознати важност стратификације дискурса с обзиром на његове адресате: док се хуморни ефекат неће нужно везати за ниво приповедач – читатељке (наратере), нити за наративну публику, он ће се свакако везати за идеалну приповедачеву и ауторову публику: ону која препознаје овешталост пародираног текста и модела света који су у њега уписани.

Оно шта у литератури није довољно наглашавано јесте да Чимпеприч има своју транссветовну варијанту и на дискурзивном нивоу приче, управо у фигурама читатељки.<sup>942</sup> Као и Роман, и оне остају без свог романа јер њихова жеља да постану јунакиње пародираног текста, да се изгубе у тексту, бива изнова фрустриран. Дакле, и

---

<sup>942</sup> На овај аспект указује Мирон Флашар (1982: 205, *подвукла О. М.*), у својој одличној и опсежној студији о Стеријиним роману: „Јер, аутор-приповедач уведен је у казивање књиге дволико, као некакав спој пророка и комедијаша, док се фиктивни читаоци често преображавају у комичне ликове и стављени су тик уз раме са комичним ликовима из фабуларног дела текста.”.

ниво романа који се одвија на релацији приповедач – профилисани наратори (читатељке) отвара виртуелне приче, димензије наратива у оквиру којих апострофиране читатељке постају јунакиње својих сопствених романа. На овом се нивоу остварује, иако само у виртуелизованом варијанти, горепоменути рукавац приче који се завршава у тексту-прототипу; на овом нивоу се интратекстуални и интертекстуални идентитет Чимпеприч остварује као идентитет идеалне јунакиње пародираних романа (у оквиру овог виртуелног наратива пародијски ефекат заправо не постоји). Међутим, како се потенцијалне алтернативе које дати вид виртуелних наратива нуди „затварају” због чињенице да изостаје приповедачева аутентизација истих (приповедач анулира дате приче јасно им супротстављајући перспективе „нових” облика приповедања у оквиру комичкога жанра), укида се и могућност за прогресивну пародију. Ово може бити један од разлога због којих у литератури влада неподељено мишљење да је Стеријин роман заправо пример антиромана: њиме се успоставља јасан (негативан) однос према видаковићевској линији романа, али не нуди заиста и алтернативни романескни модел који ће имати своје настављаче у српској књижевности (в. Деретић 1981: 79).

Међутим, реторички значај датог виртуелног наратива за пародијске ефекте романа је огроман јер је глобална стратегија Стеријиног текста управо таква да прича мора пратити логику пародираног наратива да би га подрио. Као идеална драга, Чимпеприч се, „огледалом добродетељи праведно у целој вароши” називана, одмах заљубљује, просуђујући да Романова „погрешка није никаква друга, осим што је добар јунак” (1982: 43). Међутим, до нарушавања очекивања трасираних жанровским кодовима пародираног текста долази одмах потом, јер је „милосрђе” јунакиње у супротности са понашањем својственом идеалној драгој барокног и витешког романа, те Дулсинеје од Тобоса као варијанти охолих драгана; поред тога, констатација о добром владању овде се доводи у питање јер јунакињину врлину младићи никада и нису искушавали, с обзиром на њен карактеристичан физички профил (в. Поповић 1982: 43, 44). Градећи на овом месту „пародистичку похвалу ругобне уседелице Чимпериц”, Стерија се доследно ослања на „беседничке и традиционалне похвале женске лепоте”, као и „описе које су у истоме духу дали Сервантес, у *Дон Кихоту*, и Виланд, у *Дон Силвију*”, бурлескно их изврћући (Флашар 1982: 147–148). Додајемо, овај опис (духовних и физичких) особина Чимпеприч уводи се поступком поређења („Ова добра душа, велика у оној мери као што је Пантеина

била”)<sup>943</sup> и негације („није баш праву матер у природи имала, и зато није чудо ако није Фидију или Апеласу у смотренију лепоте за образац служити могла”) (Поповић 1982: 43). Комуникабилност читавог описа се ослања на когнитивну способност замене фигуре и позадине, али овде нећемо говорити само о негираном свету, већ о интеграцији негираног и актуелизованог света, јер се „у ’blendu’ актуелизује оно што је изван њега не-stvar i не-događaj” (Fauconnier & Turner 2002: 241, нав. према Milosavljević Milić 2016: 55), будући да „svetovi u negacijama nisu prosto u opoziciji, међу њима се успоставља implicitna relacija” (Milosavljević Milić 2016: 57), односно један ентитет у бленду постаје „’nešto’, nasleđujući fizičke karakteristike stvari iz sveta u kome postoji, ali istovremeno nasleđujući i svojstva procepa iz aktuelnog sveta u kome je ta stvar poreknuta” (Fauconnier & Турнер 2002: 241, нав. према Milosavljević Milić 2016: 55). Читалац рутински приступа тексту преко поступка појмовног сажимања, али како је текстуални инпут заправо остварен као маркирана појмовна мрежа, поступак блендовања ће бити фрустриран тако да се константно на уму има и порекнути улазни простор (традиционална похвала женској лепоти) и актуелизовани опис Чимпеприч.

Она је била помалена, али здрава и телесна девојка, још од деветнајесте године овамо није мање од два рифа пантликe за појас узимала. Мидер као гадну и вредносну ствар презираше, и смејаше се кад се која фрајлица пред њом са својим суптилним струком поносила. На леђи је имала терет као неко половаче велики, и да би се овој тежини разновјесије учинило, тако је велике прси имала да би за модел винској Краљевића Марка мешини без сваке сумње служити могла. Косу је имала жарко црвену, да је при највећој помрчини без икакве светлости вечерати могла. Со тим обећаваше сваком који жели њу узети да никад неће нужду имати на свеће трошити, штавише, у невољи труд или сумпор припалити. Као прибављеније долази да јој је коса кратка и оштра била, тако да су је птице две миље увек обилазити морале. Што се други телесни њени качества тиче, ништа не могу назначити јер, као што сам казао, она је тако на добродетель гледала да нико није помислио ни издалека у њу завиривати; камо срећа да и наше девојке њеном примеру подражавају, таким начином не би своје аљине до полак прсију изрезивале, нити би кратке сукње биле у моди, нити би наше особито девојке на балу као вивак штелунге правиле. (Поповић 1982: 43–44).

Од прототипичне јунакиње Чимпеприч одудара и због чињенице да је она та која предлаже ступање у брак, отворено признајући своје склоности, али их истовремено представља као доказ сопствене врлине:

Ја те, дакле, ослобођавам, но то ти јошт казати морам да ја с тобом заједно побећи принуђена јесам, јер би наче муке тебе ради трпети морала. Ништа мање ми и овде не морамо отцепљени бити, јер без комплимената јавити ти имам да сам ја девојка, ти си без сваке сумње младожења, тако да се можемо сојузити и бити пар, као што је бог

---

<sup>943</sup> Пантеја, из Ксенофантовог античког романа *Васпитање Кирова*, у европској је култури дуго била узимана као „пример супружничке верности и непоколебљиве чедности” (Флашар 1982: 147).

благословио; само ти потворити имам да је мој лозунг: венчање и ништа друго. (Поповић 1982: 46).<sup>944</sup>

Ова ће се ситуација делимично поновити на још једном месту у тексту, у епизоди са гимнософистом. Гимнософист указује Чимпеприч на могућност брака („Мени је врло жао што сте тако тврдо себи представили девовати; иначе ја сам мислио за мене вас испросити” – 1982: 59), а ову понуду ће она прихватити следећим речима:

Почитајемо г. гимнософист (овако почне на то Чимпеприч у највећем срца движенију говорити), Ваша ова система тако ми се душе моје, која само за добродетелију чезне, коснула да ја, премда сам дојако увек постојана била – и саму непоколебиму реч моју погазити готова јесам; зато, дакле, почитајемо г. гимнософист, ако је отоичашња виша к мени, у призренију брака, понуда на истини основана, ја драговољно из једне токмо к добродетељи љубови пристајем. Ево инди моја рука, која јошт на мушким прсима почивала није. Ја вам је чистосрдечно (ако не сердечно чисто) дајем, и желим не само капу на главу метнути, него и покорност, коју ми мужевма радо одајемо, или коју би требало да радо одајемо, у пуној мери засведочити. (Поповић 1982: 60).

Јунакињин говор, одраз њених менталних својстава, само се донекле подударе са стилем јунакиња пародираних текстова, а са сличним тематско-дискурзивним улогама. Модели света – посебно они који се односе на деонтичке вредности – који су уграђени у текстове који се овде пародирају, а које Чимпеприч нарушава, додатно отварају простор да се и Романов поступак напуштања своје помоћнице тумачи у комичком кључу, и са афективном дистанцом. Поређење Романа са Тезејем, односно на овом месту алудирање на Аријаднину судбину, отвара нови, виртуелни сегмент приче којим се употпуњава улазни простор за пародирани текст: судбина Чимпеприч и јесте и није Аријаднина – обе заљубљене, оне бирају да напусте своју домовину и побегну са дошљаком – али митска подлога сасвим је деградирана јер читалац мора митској причи приступити из домена који се односи на Чимпеприч из реалног наративног света, и обратно (тачка гледишта и фокус су у односу глобалне супротности). Епизоди напуштања Чимпеприч од стране Романа – Тезеја претходи сегмент који наизглед представља доживљени говор јунака, али заправо је у питању приповедачев метакоментар о томе у ком правцу радња треба да се даље развија:

Јер њу оваку, у овој форми узети, волио би смрт. Да је живота лиши? – но ја трагедије више не пишем. Да моли каквог волшебника да је у другу фигуру претвори? – али код ње није мана само образ, који се може од црног да је бео или румен начинити. Најпоследње му падне житије Тезеја на памет, који је такође своју благодетелницу напустио.” (1982: 47).

---

<sup>944</sup> На овом месту присутан је, с обзиром на то да је Чимпеприч муслиманка, а Роман хришћанин, и „мотив религијских препрека који је у староме роману био чест, а у шпанско-маварском роману сталан [...] Стерија је у *Боју на Косову* и сам следио француског писца Флоријана, чији је роман мотивски из шпанско-маварског круга, а по начину казивања везан за херојски роман барока” (Флашар 1982: 148).

Хипотетичка фокализација присутна у овом сегменту потврђује виртуелност пародијског текста уопште. Ако дати тип виртуелног наратива подразумева „*upotreb[u] hipoteze od strane pripovedača ili lika o tome šta bi moglo biti ili šta bi se moglo percipirati iz određene perspektive, ukoliko bi postojao neko ko bi koristio tu perspektivu*” (Milosavljević Milić 2016: 45), онда пример из Стеријиног романа представља својеврсну хипотезу о томе шта би се на плану читавог дискурса десило да се приповедач препусти конвенционалним кодовима претходне књижевне традиције и шта би се, следствено томе, одиграло у наративном свету. У овом последњем смислу хипотетичка фокализација представља контраприповест као подврсту виртуелног наратива (в. Milosavljević Milić 2016: 42, 46).<sup>945</sup>

Једном када је виртуелни наратив о Аријадни и Тезеју уведен у текст, он ће се даље проширивати поступцима компарације, па ће приповедач накнадно ословљавати Чимпеприч као „бедну нашу Аријадну” и поредити је са Дидоном (двојако кодирану: преко Вергилијевог епа, али и травестије *Ајнеиде*, делом *Пустоловине побожног јунака Енеје* Алојза Блумауера [Blumauer]). Виртуелни карактер приче о Чимпеприч као напуштеној јунакињи биће продужен кроз епистоларни уметак, писмом који она намењује Роману а које представља травестију, пре свега, Овидијеве десете хероиде.<sup>946</sup> Међутим, управо зато што се интертекстуални идентитети јунакиње уводе углавном кроз поступак негације и поређења, виртуелизација идентитета јунакиње је присутна у мањој мери, јер се *комбинацијом ових поступака* уводе приче са нижим степеном виртуелности.<sup>947</sup> Због тога се лик Чимпеприч остварује и као трансфикционална и као контрафикционална варијанта идеалне драге, односно, њен онтолошки статус у наративном универзуму одражава лиминални карактер пародијског жанра уопште. Осим тога, за Романа, који никада није у потпуности у роману, Чимпеприч (парадоксално) постоји само у својој актуелизованој варијанти, што значи да из његовог света изостају горенаведене паралеле. Последица тога јесте проблематизација веродостојности приповедачевих исказа; како се додатно подривају дата упоређења,

---

<sup>945</sup> Читав роман се заправо може посматрати у овом коду, као „један велики коментар”, односно, због чињенице „да и сам коментар из пародираног романа, као њихов саставни део, такође није промакао Стеријиним пародијском и комичном обликовању”, као „својеврсни метакоментар”, односно другостепени метатекстуални коментар (Милосављевић Милић 2006: 103, 105).

<sup>946</sup> Сјајну и врло детаљну анализу овог уметка, на десетак страница, даје М. Флашар (1982: 211–227).

<sup>947</sup> То није нужно случај са овим поступцима појединачно: С. Милосављевић Милић (2016а: 48) наводи да је највећи интензитет виртуелности (степен одступања од реализоване приче) присутан у контраприповестима и, потом, у негацијама, док хипотетичке фокализације и поређења могу бити различито (али ниже) распоређени на датај скали; најмањи потенцијал виртуелности имају симулирани наративи. На овом месту, у вези са проблемом степена виртуелности услед комбиновања виртуелних наратива и поступака њиховог увођења, уочавамо простор за даља истраживања.

која иначе припадају приповедачевом говору (који је и посредник између јунакове свести и читаоца), иста добијају двоструко негирајући и двоструко иронијски ефекат: њима се дестабилизује и транссветовни идентитет јунакиње и аутентичност исказа приповедача. Као што смо претходно навели, глас приповедача који у пародији аутентизује варијантност идентитета јунакиње може потврдити ауторитет пародије само уколико истакне разлику у јунакињиним транссветовним идентитетима, односно синтетички аспект репрезентације књиженог лика. С обзиром на то да случајеви када виртуелни наратив припада приповедачу који није и лик у већој мери откривају реторичке потенцијале текста и арбитрарност мотивацијских система који су у текст уграђени (Milosavljević Milić 2016: 47), текст који Стеријин приповедач исписује бива додатно измештен из калеровског оквира „конвенционално природног” и смештен у домен „конвенционалног/вештачког”. Другим речима, услов постојања јунакиње донкихотске пародије почива на поступку дестабилизације критеријума довољне сличности између варијанти књижевног јунака. Када би такав услов био испуњен, приповедач би порекао пародијски карактер своје нарације, јер би морао одбацити бинарну релацију према пародираној традицији на којој гради текст и уместо тога аутентизовао само једну варијанту јунакиње, као прототип у актуелном свету приче. Због лиминалности пародије, све варијанте јунакиње могу поседовати високи степен засићености, и управо такав поступак садржи потенцијал за хуморне инконгруенције. У Стеријином тексту идентификација између прототипа и двојника онемогућена је и самим избором имена за протагонисткињу, али отворену трасу за њена (њихова) путовања кроз светове одржава се, бар донекле, преко континуираног разговора који приповедач води са читатељкама које прижељкују идеалну хероину.

Уколико идентитет актуелизоване верзије јунакиње подрива хоризонт очекивања публике на дискурсном нивоу, њена артифицијелност тиме није порекнута – напротив. Актуелизована варијанта Чимпеприч не може постојати ни у виртуелном свету романа (због имена, наратери према њој изграђују хуморну дистанцу), ни у извантекстовном свету; у том смислу она је негација, негде између актуелног и виртуелног, и као таква у функцији пародијског огољавања поетичких механизма европског романа прве линије. И начин на који је јунакиња уведена у наративни свет сигнализује артифицијелност:

Али моја [...] комшиница [...] овако почне перорирати: ‘Г. списатељ, ви баш сасвим оћете да сте особити човек и да се од други разликујете. Ја нисам јошт роман видла без љубави, код вас пак осамнајсти је табак [...], а о љубави ни мукајет. Узмите, дакле, и ви

стари калуп ако мислите да нам се допаднете, иначе бадава је сва ваша шегачина и досетљивост. (1982: 41).

Фигура комшинице – читатељке, дакле, не више наратера него књижевног јунака (в. Милосављевић Милић 2006: 106–107), експлицира фикционални карактер новог наративног оквира, оног за љубавну причу. Исти је додатно потврђен металептичким скоком – читатељка ступа у роман чији је протагониста приповедач, јер праве романескне приче још увек нема, она је тек у повоју. Последично, наглашен је двојак, контрачињенични карактер Чимпеприч – она улази у причу јер према обрасцима романескног жанра мора ући у причу; идентификација адресата уписаних у текст могућа је само уколико прича испоштује литерарне кодове, односно приповедач допусти да адресати уроне у роман. Како је јунакиња изграђена преко дисаналогije према моделу идеалне драге, али је ипак део романескне приче, иначе жанровски натурализоване тематско-дискурзивне улоге које јој приповедач додељује сада показују своју пуну конвенционалност. Интерполација схематизоване љубавне приче о Светомиру и Људмили (Поповић 1982: 41) делује као контраприповест и хипотетичка фокализација, односно наглашава шта би се у причи о Роману одиграло да приповедач жели да књигу начини „по старом калупу”, „како моја комшиница зактева”, тј. када би желео да пише као *шлендријан* („онај који иде утрвен путем, примењује старе доскочице или (правне) формуле; који посао отаљава механички; јавашлија” – Флашар 1982: 265). Опет, без делимичног ослањања на „стари калуп” пародије не би ни било, због чега јунакиња ипак проживљава свој роман: бег из тамнице, напуштање јунакиње у непознатом простору, на милост и немилост судбине, сасвим су романескни, што потврђују и одговори читатељки, показатељ да оне *јесу у роману*:

Сад питам моје читатељке шта би оне радиле кад би им овако стран човек у непознатој пустињи искрснуо?

„Ја бих се уплашила.”

„Ја бих вриснула.”

„Ја бих побегла.”

Како вам је год воља, плашите се, вриштите, бегајте; али агина кћи нит’ се уплашила, нит’ је врискала, нит’ је побегла, јер је она врло просто, и то следујућим начином аргументирала: онај који се плаши, мора једанпут себи доћи; онај који вришти, мора и ућутати; а онај који бега, може бити ухваћен. Је ли пробитачније, дакле, оно чинити што би ви на балу или у каквом друштву само од неке моде чиниле, или боље непознатом човеку прићи и од њега помоћ искати? (Поповић 1982: 57).

Романескна прича о дами у невољи овде се прекида, и прелази, због увођења гимнософисте, у готово филозофски разговор. Сасвим прилично, јер је „наша Дулсинеја” (Поповић 1982: 59) претходно „аргументирала” начином не романескним, већ здраворазумски. Заправо, иронија овде чува разлику и искључује стриктну

транссветовну релацију. У духу конвенције срећног краја, након што Чимпеприч проналази себи приличног партнера, приповедач може завршити овај рукавац приче: „Сад, љубезни моји читаоци, пошто смо добру агину кћер усрећену видели, мислим да је време оставити је њеној радости, која сведоци не тражи, и к нашем скоро заборављеном Роману вратити се” (Поповић 1982: 62).

У случају идентитета Сервантесове јунакиње, Дулсинеје од Тобоса, ситуација је знатно сложенија јер „не постоји хијерархија наративних светова” (Milosavljević Milić 2016: 112), па је и статус чињенице у свету приче вишеструко проблематизован. Поред идентитета идеалне јунакиње витешког романа, те конструкције идентитета идеалне јунакиње витешког романа у уму Дон Кихота, ту су и идентитети јунакиње који су у вези са актуелизованом причом (јунакиња као Алдонса Лоренсо), али и симулираним наративима и контраприповестима који припадају дискурсу јунака чији је ум на граници (на пример, случајеви када Дон Кихот аутентизује један аспект контрачињеничне приче<sup>948</sup> преко мотива зачаране јунакиње тј. активности злонамерних чаробњака). Управо се у чињеници да се Дон Кихотова конструкција Дулсинеје остварује и као контраприповест – односно, рефлексивна његових жеља, надања и опсесија, али и као симулирани наратив (када се јунак претвара, „svesno stvarajući privid realnog” – Milosavljević Milić 2016: 43) може тражити и један од разлога за нашу запитаност о менталном здрављу јунака: читалац до краја романа не разрешава, бар не са сигурношћу, загонетку да ли је Алонсо Кихано луд или свесно управља ситуацијама. Другим речима, ако се интертекстуални идентитети Дулсинеје могу поприлично лако објаснити јер се сусрећемо са романом (а не антироманом), њен интратекстуални идентитет је врло сложен јер она „путује” кроз светове мултиверзума Сервантесових романа који никада до краја не бивају верификовани од стране фигура различитих приповедача. Спрам тога, мушки протагониста Стеријине приче ни у једном тренутку није заведен од стране Чимпеприч јер никада у потпуности није у причи романа – он свесно симулира причу о заљубљености, у типичном хронологу тамнице барокног романа, и то само да би од јунакиње побегао, односно, он се у сопственој причи сусреће са варијантом Дулсинеје од Тобоса само у смислу у којем се Дон Кихот сусреће са

---

<sup>948</sup> Појам контраприповеданог (*disnarrated*) увео је Џералд Принс, реферишући на оне елементе приповести који се експлицитно баве и упућују на оно што се није десило (Prince 2003: 22, нав. према: Milosavljević Milić 2016a: 37), одн. „алетичке изразе немогућности или неостварене могућности, деонтичке изразе разматраних забрана, епистемичке изразе игнорације, онтолошке изразе негзистенције, потпуно измишљене или измаштане светове, неиспуњена очекивања, неоправдана веровања, неуспеле покушаје, скрхане наде, претпоставке и погрешне процене, грешке и лажи, итд.” (Prince 2004: 300, нав. према: Milosavljević Milić 2015: 59–60).



правом Алдонсом Лоренсо у Тобосу (у десетој глави *Друге књиге Велеумног племића Дон Кихота од Манче*), када њен изглед и понашање објашњава делањем злих волшебника. И Роман ће покушати да сопствени роман мотивише на исти начин, додељујући самој Чимпеприч волшебничку улогу:

Роман се заиста у већем недоумјенију наодио него Херкулес кад је путање бирао [...] добро је он знао: *né tela comprar a lume di candeo* (жену и платно при свећи не узимај), *но стра* ако ову прилику пропусти, *која је јамачно волшебница у преображеном виду*, да нигда неће белог света видети, *приволе га* да јој се обећа узети је. (Поповић 1982: 46, *подвукла О. М.*)

Међутим, Роман ће убрзо потом себи рећи (пример доживљеног говора у тексту) да „[...] њу оваку, у овој форми узети, волио би смрт” (1982: 47). Роман није ни луд ни до те мере урођен у литературу коју чита да може занемарити појаву и понашање Чимпеприч, и у том га смислу можемо прогласити за антикихотовску фигуру уведена у донкихотску причу: „Да моли каквог волшебника да је у другу фигуру претвори? – али код ње није мана само образ, који се може од црног да је бео или румен начинити” (Поповић 1982: 47). Другим речима, снага књижевноисторијске традиције и културних модела који су у њу уграђени немају потребну моћ да Романа претворе у Дон Кихота и Романову причу претворе у роман, односно превазиђу оквире *фикционалног* и трансформишу се у оквир *конвенционално-природног*. На овом месту заправо долази до још једне вредносно-епистемичке инверзије: реално у наративном свету треба (и не може) да опонаша традиционални текст који је претходно већ трасирао наративни ток: реалност наративног света јача је од реалности традиције која га креира. Са друге стране, управо зато је и могућа стерновско-дидроовска полемика приповедача са читаоцем у роману.

### 8.5.3. СЕРВАНТЕСОВА ДУЛСИНЕЈА

Као што смо претходно навели, проблем идентитета Дулсинеје од Тобоса је знатно компликованији, а ми ћемо овде назначити неколико могућности за његово проучавање. Дулсинеја егзистира, у својој интертекстуалној варијанти, као сурогат јунакињама из витешког романа, односно традиције која јој претходи (витешки еп, *dolce stil nuovo*, идеална петраркистичка драга и сл.). Као интратекстуални пандан, сада у улазном простору за читаоца који се губи у свету приче витешког романа, она постоји као предмет Дон Кихотове жеље. Међутим, у оквиру инпута за реални свет Дулсинеја или не постоји или има свој *врло различит* пандан у Алдонси Лоренсо. Други,

компромисни случај је могућ због тога што у првом делу романа сазнајемо да је Дон Кихот, односно његов парњак, Алонсо Кихано, већ дванаест година заљубљен у Алдонсу – односно, сада, у свету у којем је он витез, у Дулсинеју. Изједначавање пандана и варијанте је несумњиво, али је проблематично то што долази управо од протагонисте:

„I nije mnogo važno što će [pismo – прим. О. М.] biti pisano tuđom rukom, jer koliko se sećam, Dulsineja ne zna da piše i čita i u životu nije videla moj rukopis, ni moje pismo, pošto je moja i njena ljubav oduvek bila platonska, i nije išla dalje od časnog gledanja. Pa i to baš retko, da bih se usudio da se istinski zakunem da za dvanaest godina otkako je volim više od svetlosti ovih očiju koje će zemlju jesti, nisam je video ni četiri puta, i još bi moglo biti da od ta četiri, ona jedva ako je jednom videla da je gledam: u tolikoj su je skromnosti i povučenosti njeni roditelji, Lorenzo Vezara i majka Aldonsa Nogales, odgajili.“  
„Ček, ček!“, reče Sančo. „Znači, ćerka Lorensa Vezare je gospođa Dulsineja od Tobosa, drugim imenom zvana Aldonsa Lorenzo?“  
„Ta je“, reče don Kihote, „i zaslužuje da bude gospodarica cele vasesljene.“ (Servantes 2005a: 228).

Дакле, док је у прва два инпута Дулсинеја актуелизована, било као интертекстуална варијанта, било као прототип, у инпуту за реални наративни свет она може бити само фикција/илузија/рефлекс лудости, јер на нивоу овог простора стварност је јасно одељена од фикције, и илузија од реалности. Међутим, како је Дон Кихот агенс и другог и трећег улазног простора, ситуација је знатно компликованија у пародијском бленду: ако Алдонса Лоренсо није интратекстуални парњак Дулсинеји од Тобоса, онда пародије нема; ако она јесте њен (комички) двојник, она мора бити зачарана – да би пародија остала, морамо бар донекле прихватити Дон Кихотову перспективу, тј. остати *и* у свету у којем је он изгубљен у свету витешког романа. Поред тога, и Дон Кихот мора прибегавати причи о зачараности да би Дулсинеју задржао у реалном свету као актуелизовану варијанту, што значи да мора прихватити и туђе лажне приче у којима она јесте Алдонса Лоренсо. Управо те две чињенице дозвољавају вишеструка укрштања различитих прича и елемената прича и стална семантичка премештања (најчешће са хуморним ефектом).

Иако и сам идентификује Дулсинеју као Алдонсу, Дон Кихот нам не олакшава долажење до било каквих извесних закључака у погледу њеног идентитета. Чини се да је његово испаштање у Сјера Морени сасвим свесно опонашање витешких романа. На Санчово питање везано за намере боравка на забаченом месту, Дон Кихот одговара:

Zar ti nisam rekao [...] da hoću da se ugledam na Amadisa, i da ovde očajavam, gubim pamet i mahnitam kako bih u isti mah podražavao i odvažnom Orlandu, kad je na izvoru našao znake da je Lepa Anđelika počinila mrzost s Medorom [...] A pošto ne mislim da se ugledam na Rolanda, ili Orlanda, ili Rotolanda (jer je sva ova tri imena nosio) baš na dlaku, u svim ludostima koje je činio, govorio i mislio, okušaću se najbolje što mogu u onome što mi se čini

najvažnije. A može biti i da ću se zadovoljiti samo ugledanjem na Amadisa, koji nije činio ludosti kroz štetu, nego samo kroz suze i tugovanje, i dosegao slavu kao i onaj najdičniji. (Servantes 2005a: 222–223).

Јасно је да опонашање литерарног модела бивања лудим нимало не наликује лудости, посебно када се тај модел бира према томе *да ли причињава штету* или не. У наставку ове дијалогске партије, Санчо прихвата дати пароксизам и упућује аргумент да Дон Кихот и нема *правог разлога да полуди*, на шта Дон Кихот одговара:

U tome i jeste stvar [...] i u tome je tananost moga posla, jer kad vitez lutilica poludi s razlogom, nema u tome ni uživanja ni zasluge: kunst je u tome da pomahnitam bez razloga i da moja dama vidi, kad nasuvo ovako činim, šta bih tek smočen činio? [...] *Lud sam, i lud ću biti dok se ne vratiš s odgovorom* na pismo koje po tebi mislim da pošaljem svojoj gospi Dulsineji; i ako bude onakav kakav zaslužuje moja odanost, moje će se bezumlje i moja ispaštanja okončati; *akoli bude suprotno, biću uistinu lud*, i budući lud, neću osećati ništa. (Servantes 2005a: 223, *подвукла О. М.*).

На делу имамо учешће свих типова виртуелног наратива – контраприповести, симулираног наратива, хипотетичке фокализације, негације и поређења. Духовитост датог места почива на томе што Дон Кихот, и речима и делом, подрива ауторитет приповедача који тврде да је он луд: чини се да јунак пред собом има врло јасан циљ – умилоствити вољену даму – и јасно средство долажење до њега – саможртвовање по узору на испаштања јунака из витешких романа. Дон Кихот ће још устврдити да „за оно што мени треба Dulsineja od Tobosa, valja mi [Алдонса Лоренсо – прим. О. М.] koliko i najuzvišenija kneginja na zemlji”, и показати свест да нису све даме које се славе у књижевности одиста биле даме „од крви и меса” (2005a: 230). Нашавши у литератури своје оправдање, и показавши да је заправо свестан разлике између фикције и стварности, Дон Кихот закључује, проглашавајући моћ имагинације за врховно начело, следеће: „zamišljam da je sve što kažem tako, i da ništa ne nedostaje i ne pretiče, i u mašti je slikam onakvu kakvu je želim” (2005a: 230).

Хуморни ефекти сцене долазе и отуда што се Санчо Панса налази у незавидном положају: не само да мора прихватити непримерено понашање свог господара, већ то мора чинити упркос томе што разуме да је у питању само симулација лудила:

Za ljubav Božiju [...] gledajte, vaša milosti, kako to tikvom raspaljujete, jer biste mogli naići na takvu stenu i na takav šiljak, da iz prve svršite ceo naum oko pokore; i mišljenja sam, pošto vam se, vaša milosti, čini da je ovde nužda treskati glavom o stenu, i da se bez toga ne može, da se zadovoljite, *pošto je sve ovo pretvaranje i podražavanje, i šala*, da se zadovoljite, kažem, time što ćete treskati o vodu, ili o nešto mekano, kao što je pamuk; *prepustite vi sve meni, a ja ću mojoj gospođi već reći kako vaša milost udara u šiljak na steni tvrđoj od dijamanta*. (Servantes 2005a: 226, *подвукла О. М.*).<sup>949</sup>

---

<sup>949</sup> Дон Кихот ће тврду да је у питању шала порећи у име правила витештва, која налажу да витез не сме никада изрећи лаж (Servantes 2005a: 226–227).

У Дон Кихотовом инсистирању на томе да Санчо мора да га види голог како прави лудости, не би ли могао посведочити да је овај одиста полудео, садржан је климакс читаве сцене. Карактеристично је комичко снижавање, а посебно изокретање улога (указује се на то да је Санчо, због тога што ће видети свог господара голог, тај који заправо испашта): „Za ljubav Božiju, gospodaru moj, nemojte da vas gledam golog, mnogo ću se ražaliti pa neću prestajati da plaćem [...] ako vam je, vaša milosti, do toga da gledam vaše ludosti, pa napravite ih obučenii” (Servantes 2005a: 233). Санчо иначе редовно страдава уместо свог господара, а у вези са Дулсинејом слична ситуација ће се одиграти у *Другом делу*, када Санчо витешки храбро прихвата казну шибањем како би Дулсинеју ослободио од чаролије.

На крају, хуморни ефекти долазе и од, за Сервантеса специфичног, мешања стилских регистара: Дон Кихот без проблема прелази из високог у средњи (па и ниски) регистар, а чини се да и Санчо нема проблем да, задржавајући свој начин говорења, разуме Дон Кихотов. У контексту идентитета Дулсинеје од Тобоса ово је важно због тога што је она готово искључиво присутна у Дон Кихотовом дискурсу високог стила.<sup>950</sup> У фиксираној стварности Дон Кихота таква је ситуација и једина могућа, јер витешка прича може функционисати само ако се супротстави живој речи према којој се друга линија европског романа гради (в. Bahtin 1989: 148). Као апстракција, фикција, виртуелна јединка, Дулсинеја од Тобоса бива комично унижавана сваки пут када се фиксираној речи витешког романа супротстави стварност. „Servantes daje genijalni umetnički opis susreta reči oplemenjene viteškim romanom i vulgarne reči, u svim situacijama bitnim kako za roman tako i za život”, пародијски обрћући поступке апстракције витешког романа, „razvijajući u poređenjima niz namerno grubih asocijacija koje srozavaju ono što se upoređuje na samo dno vulgarno-prozne prosečnosti”, тако што се „[g]ovorna raznolikost ovde [...] sveti za svoje apstraktno istiskivanje (na primer, u govorima Sanča Panse)” (Bahtin 1989: 149, 150). Дакле, да би Дулсинеја постојала, она мора остати на нивоу апстракције: свака конкретизација је изводи из простора универзалног и снижава на ниво јунакиње каква је Алдонса Лоренсо. Исто тако, у свету стварности Алдонса Лоренсо можда не може бити јединка-сурогат јер би признавање Дулсинеје за њен пандан значило признавање стварности као другостепене фикције у односу на фикцију саму. Другим речима, Дулсинеја и Алдонса су две јединке које се не могу

---

<sup>950</sup> Такав је случај са писмом које Дон Кихот упућује Дулсинеји из Сјера Морене, и пропратног Санчовог коментара: „Oca mi rođenog [...] to je najuzvišenija stvar koju sam ikad čuo. Teško meni, i kako joj samo, vaša milosti, rekoste sve što ste hteli, i kako se samo lepo slaže potpis *Vitez od Čemerne Prilike!* Zaista vam kažem, vaša milosti, vi ste sami đavo, nema toga što vi ne znate.” (2005a: 232).

срести а да се не поништи онтологија света приче; услов њиховог постојања је стање епистемичке неодређености.

Наставак првог дела романа донеће лакрдијску варијанту Дулсинеје (у вези са планом попа и брице да прерушени у штитоношу и девицу у невољи приволе Дон Кихота да се врати у Манчу, у 26. и 27. поглављу) и измишљену Санчову причу о сусрету са Алдонсом, коју Дон Кихот интерпретира као сусрет са Дулсинејом, са свим елементима комбиновања виших и нижих нивоа на онтолошкој оси утемељења (31. поглавље). *Друга књига Велеумног племића* у погледу идентитета Дулсинеје још је значајнија, будући да стварни сусрет са драганом – парњаком управља даље Дон Кихотове поступке ка ослобођењу Дулсинеје од чаролије коју су на њу бацили зли чаробњаци. Санчо је овде приморан да лаж о сусрету прикрије новом лажи, што кулминира забунама у личности и заменама личности. Дон Кихотову изјаву да *никада у животу никада није видео несравњиву Дулсинеју, те да је у њу заљубљен само по чувењу*, којом оспорава тврдње изречене у првом делу романа и брише идентитетску релацију према Алдонси, Санчо Панса виспрено прихвата признајући да кад је *Дон Кихот није видео, није је видео ни он*, односно, он је *по чувењу видео и по чувењу донео одговор од ње* (2005б: 72). Како Дон Кихот мора бити сам у својој илузији/симулацији, и како му је истовремено потребно да други ту илузију подрже, он Санчов покушај симулације забуне у личности одбацује као шалу: „Sančo, Sančo [...] zna se kad je vreme za šalu, a kada šala nije ni zgodna, ni na mestu. Ne možeš ti, zato što sam ja rekao da nisam video gospodaricu svoje duše, ni razgovarao s njom, da mi govoriš da nisi s njom ni govorio, niti si je video, kad je sve sasvim suprotno, kao što znaš” (2005б: 72). Санчо ће, међутим, задржати суштинску идеју на којој почива покушај његове симулације лудила. Након комичног солилоквија у којем Дон Кихотову причу (наређење које треба да изврши) ставља у оквир реалног света и тиме показује коначну неспојивост двају светова, Санчо долази до закључка:

Pa kad je lud, kao što jeste, i to od ludila koje najčešće jedne stvari uzima za neke druge i misli za crno da je belo, i za belo da je crno, [...] neće biti mnogo teško da ga uverim kako je neka seljanka, prva na koju ovde naletim, gospođa Dulsineja; i ako ne bude poverovao, zakleću se, i ako se i on zakune, ja ću opet, i ako bude tvrdoglav, ja ću biti još tvrdoglaviji, tako da ću opet da isteram svoje, pa nek bude šta bude. (Servantes 2005б: 77).

У сусрету са непознатом сељанком (још једним панданом Дулсинеје, односно Алдонсе), замена улога је потпуна: Дон Кихот је испрва затечен, његова „sposobnost da događaje preobražava prema svojoj iluziji otkazuje pred grubom običnošću prizora seljanki” (Auerbah 1978: 331), али Санчо, захваљујући свом господару упознат са кодексима

витештва, и речима и делом успешно „improvizuje scenu iz romana”, представљајући Дон Кихоту узвишену даму са својим пратиљама. Реч је о епизоди у којој судар Дон Кихотове илузије и стварности доживљава свој врхунац; како истиче Ерих Ауербих (1978: 332), „[n]ije nelogično pretpostaviti da je ovde moglo doći do užasne krize. [...] Toliko očekivati, a zatim se toliko razočarati, nije bezopasan eksperiment; on bi mogao izazvati šok, koji bi imao za posledicu mnogo dublje ludilo; naš junak bi mogao, takođe, usled šoka ozdraviti, trenutno se osloboditi fiks-ideje”. Међутим, Санчо је тај који овог пута верификује илузију као истину и варка је напоследку успешна: штитоноша клечи пред сељанком и повлачи Дон Кихота за собом – његов господар клечи поред њега (Auerbah 1978: 332).

Dotle je don Kihote već kleknuo pored Sanča i izbečenih očiju i zamagljenog pogleda posmatrao onu koju je Sančo nazvao kraljica i gospođa; kad na njoj nije otkrio ništa drugo osim seoske devojke, i to ne baš mnogo lepog lica, pošto je bilo okruglo i spoljštено, stao je zapanjen i zadivljen, ne usuđujući se da otvori usta. I parke su zanemele kad su videle ona dva tako različita čoveka kako kleče i ne puštaju njihovu drugaricu da prođe [...] (Servantes 2005b: 80).

Чини се да Дон Кихот испрва клечи по аутоматизму: Санчове претходне речи, чињеница да је он сељанку назвао својом краљицом и госпођом, сигнализирају му да треба прећи у стварност витешког романа и он тек напоследку говори, али сада сасвим у стилу високе реторике. На овом се месту може видети да Сервантесов однос према витешком роману није само рушилачки и да његова пародија није регресивна: „Takve, ritmom i slikama bogate, već raščlanjene i muzikalno bravurozne, primere viteške retorike [...] Servantes veoma voli, i u tome je pravi majstor; takođe, on u tom pogledu nije samo kritičar i rušitelj, već nastavljač i dovršilac velike epsko-retoričke tradicije [...]” (Auerbah 1978: 334). Како дискурс витешког жанра монополизује стварност, Дон Кихотово решење са чаробњацима успешно функционише и на плану језика. Другим јунацима, као и приповедачима, ауторској и идеалној наративној публици ова хибридизација језика, преламање дискурса витешког романа кроз призму свакодневног језика делује комично, али Дон Кихот је ускраћен за ширу перспективу. Ова доследност протагонисте напоследку делује узвишено, и Дулсинеја, последично, делује потребно причи. Не треба заборавити да је овакав утисак присутан упркос томе што је епизода о зачараној Дулсинеји двоструко аутентизиована – од стране Санча Пансе, који режира ситуацију, и од стране приповедача, који каже да су на овом месту „don Kihotove ludosti ovde došle do granice i crte najvećih koje se zamisliti mogu, pa su i te najveće prevazišle za još dva puškometa” (2005b: 74).

Ali Don Kihotovo osećanje je stvarno i duboko. Dulsineja je zaista gospodarica njegovih misli; on je stvarno ispunjen jednom misijom koju smatra najvišom dužnošću čovekovom; on je zaista veran, hrabar i spreman na svaku žrtvu. Takvo bezuslovno osećanje i takva bezuslovna rešenost izazivaju divljenje i kad su zasnovani na nekoj ludoj iluziji, i to divljenje prema Don Kihotu osetili su skoro svi čitaoci. [...] Don Kihotova mudrost nije mudrost ludaka; to je razum, plemenitost, pristojnost i dostojanstvo jednog mudrog i uravnoteženog čoveka: ni demonska, ni paradoksalna, ni ispunjena sumnjom, razdvojenošću i beskućništvom u ovome svetu, već odmerena, osetljiva, čak u ironičnom srdačna i skromna.” (Auerbah 1978: 336, 342).

Дакле, једном када је криза превазиђена, када је реч витешког романа променила стварност, сцена се може наставити у комичном тону, и више није важно то што ће лажна Дулсинеја говорити у ниско-свакодневном и вулгарном тону. Чак и када се епизоди дода још један ефекат комичког снижавања – *Дулсинеја* пада са магарца, дакле, она је дословно *на земљи* – равнотежа између светова се не нарушава јер Дон Кихотова прича о чаробњацима елегантно отписује сваку могућност за сумњу.<sup>951</sup> Дон Кихот је пронашао начин на који ће спасити своју илузију – тако што ће спасити, сада зачарану, Дулсинеју. Дулсинеја више не мора бити стварна јер она може бити било ко.<sup>952</sup> Зато Дон Кихот и може рећи (2005б: 249–250), свестан славе која га после објављене прве књиге о њему прати, да се о питању да ли је Дулсинеја дама из његове маште „*ima mnogo štošta reći. [...] Bog zna ima li Dulsineje na svetu ili je nema, i da li je iz mašte ili nije iz mašte; i to nisu stvari koje spadaju u ono što bi se do kraja moglo proveriti. Niti sam ja začeo niti izrodio svoju gospu, pošto je kontempliram onako koja dolikuje dami koja u sebi sadrži svojstva koja je mogu učiniti glasovitom na svim stranama sveta.*” Дулсинеја је, наставља Дон Кихот, „*kći svojih dela*”, и, ако је њена заслуга у томе да један витез луталица због ње управља све своје мисли и дела ка врлини, онда је она и стварна:

jer, заслуга lepe i vrle žene širi se i na to da čini najveća čuda, i ako ne formalno, a ono barem virtualno u sebi nosi najveće vrline.

---

<sup>951</sup> „On u samoj svojoj fiksnoj ideji nalazi izlaz, koji ga čuva kako od očajanja, tako i od ozdravljenja: Dulsineja je začarana. Taj izlaz se nalazi svaki put čim spoljna situacija dođe u nesavladivu suprotnost prema iluziji; on dopušta Don Kihotu da zadrži stav plemenitog i nesavladivog junaka, koga progoni moćan čarobnjak, zavideći mu na njegovoj slavi. U ovom slučaju – slučaju Dulsineje – svakako je teško podnošljiva misao o tako ružnoj i prostačkoj zamađijanosti; međutim, situaciji se može doskočiti sredstvima iz područja iluzije, naime viteškim vrlinama nepokolebljive vernosti, predane spremnosti na žrtvu i neustrašive hrabrosti. Uz to, poznato je da vrlina uvek na kraju pobeđuje; srećan ishod je zajamčen.” (Auerbah 1978: 332).

<sup>952</sup> „A ti, o najveća vrlino koja se poželeti može, vrhunče ljudske dobrote, jedini leku za ovo ucveljeno srce koje te obožava, kada me već zlobni čarobnjak proganja i preko očiju mi je stavio oblake i mrenu, kada si samo za njih, a ne i za druge prometnula i preobrazila svoju nesavrnu lepotu u lice sirote ratarke, ako još i moje oči nije izobličio u nekakvu grdobu, da ga učini mrskim za tvoje oči, ipak me pogledaj nežno i ljubezno, i u ovom pokoravanju i klanjanju videćeš kako pred tvojom lepotom skrivenom iza maske ponizno kleči moja duša koja te obožava.” (2005б: 81).

## 8.6. ПОЛЕМИКА АУТОРА И ЧИТАОЦА У ХУМОРИСТИЧКОМ РОМАНУ 18. ВЕКА

„ – Gospode! – reče moja mati – o čemu opet tolika priča?  
– O *petlu* i o *biku* – odgovori Jorik – i jedna od najboljih te vrste koju sam ikad čuo.  
(L. Stern, *Tristram Šendi*, str. 632)

### 8.6.1. УВОД

Двозначни исказ у моту овог поглавља, којим се иначе завршава роман *Тристрам Шенди*, на добар начин приказује и природу хумора код Стерна и природу хумора стерновског типа. Иначе често скопчани са иронијом, горњи и њему слични искази свој хуморни потенцијал остварују само у случају да се њихова вишеструка значења припишу различитим наративним инстанцама, тј. да се схвате у контексту наратива као вишеслојне реторичке структуре. Из тог разлога овакви се искази редовно могу разумети као метатекстуални, при чему Стернов (и стерновски) приповедни дискурс не само да често руши миметичку рампу, већ *потенцира* хуморну димензију конвенције креирања *effet de réel*. Текстуалне су стратегије, међутим, такве да се пародијски ефекти не схватају у чисто подсмевачком домену: пошто напада књижевне конвенције, приповедач (и, у мањој или већој мери, подразумевани аутор) напада и самога себе јер се бар донекле служи тим истим конвенцијама. Међутим, такав наратор, иако комичан, задржава свој ауторитет: дивимо му се јер препознајемо – или бар наслућујемо – замке које његово казивање поставља: „Ali Tristram je Tristram. [...] Mi mu verujemo na reč, ali samo deo vremena, a otud nastale divne dvosmislenosti trajno proširuju naše shvatanje mogućnosti romana.” (But 1976: 262–263). Како откривање замки у наративу тражи активно учешће, текст рачуна на читаочев его, а последично осећање тријумфа подједнако продубљује хуморне инконгруенције које приповедач истиче и јача наше осећање присности са њим („u tom pogledu naš odnos je sličniji identitetu nego prijateljstvu” – But 1976: 262). Међутим, није приповедач, као „драматизовани говорник подразумеваног писца” (But 1976: 234–265), једино средство хуморне стратификације дискурса. Овај приповедач је у непрестаном дијалогу са својим публикама, односно, због наше делимичне идентификације са приповедачем и подразумеваним аутором, *ми* смо ти који у коначном полемишмо: „Ponekad se ova drama kazivanja sastoji u dijalogu između 'ja' i 'čitaoca’”, s kojim stvarni čitalac može da se, više ili manje ugodno, poistoveti. To je češće dijalog između 'ja' i jednog smešnog, hipotetičkog čitaoca koji je komičan lik



koliko ma koji drugi u knjizi.” (But 1976: 248). Другим речима, док нарaтивна публика натурализује текст, односно поставља базу за хумор, значајнију улогу у његовом генерисању имају профилисани нарaтери. Према В. Буту (1976: 253), главни елемент повезаности коментара у *Тристраму Шендију* јесте драмски приказ чина писања, односно личност приповедача који записује; ова опсервација је тачна, али се може проширити: полемика коју приповедач (ауторска фигура) и нарaтери воде представља основни кохезивни елемент приче. Апелативни коментари преко којег се овакви нарaтери профилишу често носе знакове који упућују на извантекстовну стварност – они су неретко „унутартекстовни лик историјског читаоца” (Милосављевић Милић 2006: 240). Код Стерна такав нарaтер са стварносним варијантама одржава везу кроз различите пародијске варијанте књижевних жанрова и/или кроз полемику о „обичним”, некњижевним проблемима. Ова релација – и, уопште, доминација овог модела дијалога у нововековном роману – одражава реалне друштвено-културне (и, подразумева се, економске) околности 18. века: пораст читалачке публике и умањење институције меценства, те повећање улоге читалачке публике (предоминација екстензивног читања) и улоге издавача (Watt 1970: 36–61).

Чињеница да савремени реципијент у адресираном нарaтеру не мора препознати конкретни тип читаоца не значи, као што покушава да докаже Вилијам К. Даулинг (Dowling 1980: 284), да је *Тристрам Шенди* роман без публике (роман који „пројектује празно место тамо где унутрашња или имагинарна публика нормално постоји у књижевности”). Публике у роману нису фантомске јер се празно место увек попуњава читаочевом активношћу. Тристрам нам оставља простор да допишемо себе (и друге). *Девичанска посвета*, из деветог поглавља прве књиге, коју Тристрам *поштено излаже јавној продаји*, није посвећена никоме и стога је посвећена свакоме.

Следећи Стернов модел романескног дискурса постављеног у *Тристраму Шендију*, Дидро је у *Фаталисти Жаку* задржао кровни оквир разговора на линији ауторска – читалачка фигура, као и суштину комуникацијског уговора између њих, садржаном у приповедачевом инсистирању да је његово приповедање утемељено у интенцији казивања истине, а не креирању романескног света. Приповедач *Фаталисте Жака* свој дискурс аутентификује експлицирајући дати пар као антитетичан: „Ко ово што пишем буде сматрао за истину, биће можда мање у заблуди од онога ко то буде сматрао bajком” (Didro 1975: 14). Јасно се одричући истине у романескној фикцији („Prelazim preko svih tih stvari koje možete naći u romanima, u starim komedijama i društvu.”), приповедач додаје да је схватио „da nije potrebno biti samo stvaran, nego još i smešan”

(Didro 1975: 16), тако сигнализирајући да читалачко интересовање за текст не мора бити умањено због напуштања конвенција романа и последичног избегавања романескне илузије.

Ono što odvaја ovo umeće od klasicističke epohe ili neoklasicističke umetnosti, nije samo izbor svakodnevnog okvira, već i ukidanje distance između stvarnosti i umetnosti, svođenje na minimum premeštanja onog *ovde* i *sada* na književni plan. Didro se trudi, svuda u svojoj priči, da ne prepusti romanesknom događaju koji pozivaju piščev stvaralački duh da nadmaši stvarnost, da se prepusti (kao što bi on sam rekao) umetničkoj laži. (Dieckmann 1959: 124, нав. према Vučelј 2015: 190).

Иако код Дидроа дистинкција између *истине у стварности* и *лажи у фикцији* није строго бинарна<sup>953</sup>, она ипак одређује глобални полемички тон ТИ-нарације у роману. Другим речима, у односу на Стерна, Дидроова полемика је много *агресивнија* јер основни улог – истина – искључује карневалски *egalité* учесника комуникације, што је у Стерновом роману дозвољено будући да његов приповедач отворено преузима амбивалентне маске промућурног човека и лакрдијаша, у већој мери дозвољавајући да смех иде *ка њему*, а не само *од њега*. У коначном се ови ефекти могу везати за већи степен преклапања фигуре приповедача и имплицитног аутора у Дидроовом роману, спрам одвајања тих фигура код Стерна. То донекле утиче и на узроке хуморног ефекта полемике у два романа, јер у случају оних сегмената Стерновог романа у којем је наратор ниско профилисан наративна публика битно не учествује у његовом креирању. Тристрамова „bitka sa vremenom” као „pokušaj da se uzdigne iz sveta vremena u jedan istinitiji svet” (But 1976: 257) ишчитава се као битка са конвенцијом на нивоу имплицитног приповедача јер Тристрамова прича ипак напредује (кроз коментар). И у *Фаталисти Жаку* и у *Тристраму Шендију*, међутим, основни хуморни ефекти се граде на манипулацији наративном публиком, превсходно на јазу између наративне публике и приповедача, и то ће бити основна теза коју ћемо покушати да докажемо кроз нашу анализу. Као други, методолошки задатак, издваја се преконцептуализација закључака базираних на реторичкој наратологији, односно могућност њиховог превођења у теоријску парадигму појмовног сажимања. Ове могућности су, како ће се видети, поприлично лимитиране. За сада треба констатовати да ТИ-нарација нужно производи менталну репрезентацију дијалога, тј. дијалог се не активира само као подразумевајући

---

<sup>953</sup> Херберт Дикман (Dieckmann 1959: 124, нав. према Vučelј 2015: 190) „zaključuje kako je Didro, u nastojanju da prevlada antitezu između prirode–istine i umetnosti–laži, što mu se nekad činilo moguće, nekad ne, proširio oblast prirode, tako što je omogućio da poezija doprinese stvarnosti svojim *iskustvom* i *osmatranjem*. Didro je to postigao preko *istinite priče (conte historique)*, koja je podrazumevala *kritički smisao (sens critique)* i *istinost pripovedača (véracité du narrateur)*, jer jedino tako može da se kontroliše sklonost ka *preterivanju rečitosti (exagération de l'éloquence)*, тј. sklonost ka čistoj fikciji”.

когнитивни оквир који „са стране” (преко *grounding box*-а) утемељује причу (као, можда, део когнитивног оквира за фикцију или наратију). У нашем тумачењу датих романа ова чињеница детерминише и централну хуморну метафору у виду полемике између аутора и читаоца.<sup>954</sup> Дакле, текстуални инпут, тј. његова синтакса, установљује жанровске координате текста као пародијског романа, и оне повратно устројавају дијалог приповедач – наратар као пародијско-полемички. Наративни универзум резултат је натурализација многобројних веза које се, на плану текста и преко екстратекстуалних претпоставки и ставова, успостављају између приповедача и подразумеваног аутора, односно њихових публика и наратера.

Наш избор не искључује неке друге, конкурентне централне метафоре: у *Фаталисти Жаку* то је метафора везана за *фатум* (свет је или судбински предетерминисан или га треба антифаталистички схватити)<sup>955</sup>; у *Тристраму Шендију* су то, између осталог, метафоре хобија, носа и времена<sup>956</sup>; а оба текста успостављају, на плану синтаксе, семантике и прагматике, однос према проблему истине у приповедању. Све ове могућности могу бити средишње, и с тим у вези је кључно да се оне заправо међусобно надопуњују. Принцип слободних асоцијација на којима Стерн гради свој романескни дискурс, тј. апорија фатума која омогућава игривост у Дидроовом тексту, отвара простор за изградњу новог типа наративног *non-bona-fide* уговора са читаоцем; како такав уговор имплицира комуникацију која излази из хоризонта очекивања претпостављене читалачке публике, исти се мора верификовати експликацијом на дискурсном нивоу. Управо је тај ниво романâ оно на шта ћемо усредсредити своју пажњу; хуморне ефекте присутне на нивоу фабуле и јунака ћемо подредити овом истраживачком задатку. Осим тога, у анализи ћемо се ограничити на неколицину места у датим романима, и то онима које сматрамо репрезентативним за демонстрацију наше тезе. Дакле, анализом нећемо обухватити читаве романе, али ћемо истом упутити на

---

<sup>954</sup> Као што смо више пута напоменули, кровна хуморна метафора одређује и семиозу нижих нивоа наративне структуре. Између осталог, због сталних металептичких упада приповедача у ниво приче немогуће је избећи успостављање макар повремених аналогија између приповедача и јунака: Жака и приповедача-аутора код Дидроа, односно Тристрама и Тобија, тј. Волтера Шендија (посебно у вези са склоношћу ка прављењу дигресија).

<sup>955</sup> О критици Спинозиног фаталистичког дискурса код Дидроа в. више у поглављу о пародији, у оквиру ове докторске дисертације.

<sup>956</sup> „[...] moderni je roman osamnaestog stoljeća strukturiran u skladu s psihološkim kategorijama pa statički obzor univerzalija uzmiče pred oblikovanjem protjecanja, gibanja, procesualnosti, što znači oblikovanjem relativizma. Watt u vezi s tim navodi tvrdnju E. M. Forstera da pogađamo u srž romana ako kažemo da on odgovara predodžbi o životu kroz prizmu vremena, dok su starija književna djela izražavala pretežno misao o životu kroz prizmu vrijednosti.” (Žmegač 1987: 48).

поједине суштинске механизме путем којих се у тим романима генерише хуморни ефекат.

### 8.6.2. ДЕНИС ДИДРО, *ФАТАЛИСТА ЖАК И ЊЕГОВ ГОСПОДАР*

Следећи навод представља уводни сегмент романа *Фаталиста Жак и његов господар*:

Kako su se sreli? Slučajno, kao i ostali svet. Kako se zovu? Šta vas briga! Otkuda su dolazili? Iz najbližeg mesta. Kuda su išli? Zar čovek zna kuda ide? Šta su govorili? Gospodar nije govorio ništa, a Žak je rekao da nam se sve dobro i zlo na ovom svetu dešava prema onome što nam je pisano tamo gore. (Didro 1975: 5).

Евидентно је да се роман отвара као редукована и антиципирана дијалогска ситуација у којој учествују приповедач (близак имплицитном аутору) и неименовани саговорници – наратери. Приповедни потенцијал датог сегмента истовремено је ублажен (приповедач даје уопштене одговоре о причи) и динамизован, јер роман, отварајући се као причање о животу, позива читаоца да открије одговоре на питања о томе *ко* и *са ким* говори, и *зашто* је тај говор обележен повишеним полемичким тоном. Такав читалачки пријем одсликава знатижељу адресата уписаног у текст („ви” смештено у „сада” и „овде”), односно потребу и реалног читаоца и текстуалне инстанце да сазнају зашто је прича коју слушају значајна. Приповедач ову знатижељу осујећује, и посебно је у том погледу важно реторичко питање „Zar čovek zna kuda ide?”, јер се исто откључава, било да се разуме као антипофора или као еротеза, и као универзални коментар и као коментар о причи и ликовима. Будући да је одговор на дато питање „Не, човек не зна куда иде”, брише се граница између принципа који управљају фикцијом и стварношћу, односно, обезбеђује одређена позиција за приповедача, која ће легитимизовати и у наставку присутан поступак ускраћивања информација, те металептичких исклизнућа. Осим тога, могућност манипулисања информацијама обезбеђена је и високим степеном преклапања између фигуре наратера и наративне публике: баш као што наративна публика учествује, као посматрач, у причи, и прихвата оно што се дешава као истинито, наратер, иако поставља питања, једнако мирно прихвата уопштене нараторове одговоре. Другим речима, ако човек не зна куда иде, шта му судбина или случајност доноси, таква се неизвесност може прихватити и у самом наративу (јер у таквом свету приповедач не може бити свезнајући). Уводни сегмент се може, на нивоу идеалне приповедачеве и ауторске публике, схватити или као проблематичан или као непроблематичан; у другом случају ови се типови публике

приближавају фигури наратера и додатно аутентизују приповедање. У првом случају, међутим, дати исказ креира јаз између наратора и наративне публике, што отвара простор за ефекте хиперразумевања, односно усмеравања хуморних ефеката ка наратеру и наративној публици као оним инстанцама које не могу обухватити све дискурсне слојеве и стога разумети и приповедачево поигравање миметичким конвенцијама.

Задатак прекодирања датих закључака у терминима теорије појмовног сажимања на овом месту не би требало бити одвише тежак, јер експликација комуникативне ситуације захтева увођење дискретних менталних простора за наратера и приповедача. У питању је типичан случај наративних уоквиравања какав познаје структуралистичка наратологија (дат од најнижег ка највишем нивоу):

1. прича о Жаку и његовом господару;
2. приповедач и наратер разговарају о Жаку и његовом господару (на овом је нивоу и наративна публика);
3. комуникација између имплицитног аутора и ауторске публике. Будући да су фигура приповедача и имплицитног аутора блиске, на овом нивоу постоји и приповедач и његова идеална публика.

Оно што би била наша допуна парадигми реторичке наратологије тиче се наративне, ауторске и идеалне приповедачеве публике, јер се ове инстанце не укључују као ментални простори, већ, сматрамо, као контекстуалне базе или системи уземљења који одређују перспективизацију информација на свим горе датим дискурским нивоима. Ако наративну публику замислимо као инстанцу која слуша разговор између приповедача и наратера о причи о Жаку и господару, онда она утемељује те нивое (фикције) у оквир за стварност, налазећи се истовремено изван сцене, али опсегом перспективе ограничена њоме. Шири дијапазон перспективе онда припада идеалној приповедачевој и ауторској публици јер су у питању контекстуалне претпоставке које укључују и оквир за стварност и оквир за фикцију (као и за однос између та два). Како ћемо концептуализовати причу зависи, дакле, од разликовања вишеструких могућности њеног контекстуалног утемељења, те динамике коју у току читања одржавамо између вишеструких наративних оквира и система утемељења. Оно што у случају Дидроовог романа читаоцу олакшава „пребацивање” са једног на други ниво јесу приповедачеви метанаративни коментари у погледу устројства приче и њених потенцијалних, виртуелних рукаваца:

Vidite, čitaоче, ja sam lepo počeo, i zavisi samo od mene pa da pričekate godinu, dve, tri, na priču o Žakovoj ljubavi, jer bih mogao da ga odvojim od njegovog gospodara i svakog od njih izložim svim onim okolnostima kojima hoću. Ko će mi zabraniti da oženim gospodara i da mu nabijem rogove? da ukracam Žaka na Antile? da tamo odvedem i njegovog gospodara? da ih obojicu vratim u Francusku na istom brodu? Kako je lako pisati priče. Ali obojica će provesti samo rđavu noć, a i vi toliko s njima. (Didro 1975: 6).

Приповедач је, наиме, „лепо почео” јер је Жак претходно најавио да ће господару говорити о „својој љубави”, активирајући тако очекивања (господара, наратора, наративне публике – и, на овом месту, и приповедачеве и подразумеване публике) у погледу могућих – (књижевно)конвенционалних – праваца у којем ће се прича развијати. Парадоксални обрт је садржан у томе што наратор, који није свезнајући јер је подложен судбини или случају, ипак може, попут демијурга, манипулисати својим слушаоцима: „zavisi samo od mene pa da pričekate godinu, dve, tri, na priču o Žakovoj ljubavi”. Виртуелни правци у којем се прича може кретати у овом се роману иначе редовно уводе преко реторичких питања (пре свега, еротема и антипофора), али се и тако фингиран афективни одговор, садржан у емфатички повишеном тону, редовно изневерава. Иако су у питању случајеви јасног огољавања реторичког ефекта, софистициранији комуникативно-реторички потенцијал остварује се управо преко упоређивања и укрштања система утемељења/типова адресата. Читалац сам утиче на то да ли ће поигравања приповедача (увођење, а потом и негирање виртуелних могућности) разумети кроз супериористичко-хуморну варијанту или аутоиронијски; игре идентитета присутне на плану дискурса (питања у вези са тим ко је приповедач, ко је Жак, ко је господар), уз донекле фиксирани идентитет наратора (као адресата уроњених у хоризонт очекивања према којем прича треба да креира илузију стварности), могу се, дакле, преликати и на ниво стварног читаоца, уколико исти дозволи себи да промишља сопствена естетичка мерила или владајуће књижевне конвенције Дидроовог или свог времена. Такву интенцију изгледа да имају и други аутори хумористичких романа 18. века; Јан Ват (1970: 298) истиче да је Филдингова главна намера да

промовише ефекат дистанцирања који нас спречава да будемо толико потпуно уроњени у животе ликова да изгубимо позорност за веће импликације њихових поступака – импликације које Филдинг износи у својству свезнајућег хора. С друге стране, Филдингове интервенције очигледно ометају сваки осећај наративне илузије и прекидају скоро сваки наративни преседан [...]<sup>957</sup>

---

<sup>957</sup> „it promotes a distancing effect which prevents us from being so fully immersed in the lives of the characters that we lose our alertness to the larger implications of their actions – implications which Fielding brings out in his capacity of omniscient chorus. On the other hand, Fielding’s interventions obviously interfere with any sense of narrative illusion, and break with almost every narrative precedent [...]”

Разматрање виртуелних могућности приче присутно је и у следећем наводу:

Šta sve ovaj događaj ne bi postao u mojim rukama, kad bi mi se prohtelo da vas malo dovedem do očajanja! Ovoj bih ženi dao veliku važnost; napravio bih od nje bratаницу пароха из суседног села; побунио биh seljake tog села; припремио битке и љубави; јер, најзад, ова seljanka је била лепа у свом рубљу. Žak и његов господар приметише то; љубав није баš често чекала тако привлачну прилику. Зашто се Žak не би залубио и по други пут? Зашто и по други пут не би био супарник, и то чак повлашћени супарник свог господара? – Zar mu се то већ догодило? – Све сама питања! Ви дакле нећете да Žak настави причу о својим љубавним доживљајима? Изјасните се једном заувек: да ли ће вам то чинити задовољство или не? Ако ће вам чинити задовољство, попнимо seljanku на коњске сапи иза јахача, пустимо их нека прођу и вратимо се нашој двојци путника. (Didro 1975: 7–8).

Приповедач неочекивано позиционира читаоца између жеље да се препусти Жаковом приповедању и обећању приче, и, са друге стране, могућности усмеравања приче у конвенцијама овештаном смеру. Притом, први метакоментар у датом наводу („Šta sve ovaj događaj ne bi postao u mojim rukama, kad bi mi se prohtelo da vas malo dovedem do očajanja!”)<sup>958</sup> функционише као хумористички само у случају да реципијент заузме „вишу” позицију, односно коментар контекстуализује на нивоу ауторске и идеалне приповедачеве публике, јер се само на овом нивоу може разумети приповедачев поступак фрустрирања приповедања. Еперотеза која следи („Vi dakle нећете да Žak настави причу о својим љубавним доживљајима?”), будући да захтева тачно одређен одговор („Не, ми хоћемо да Жак настави причу о својим љубавним доживљајима”), лажира могућност избора, привидно стављајући приповедача у подређен положај (случај погрешног разумевања који се на нивоу идеалне публике „чита” као претерано разумевање). Ово место представља и својеврсну пародију пара *судбина – случајност* јер је јасно да приповедач води и причу и реакцију адресата, а хуморни ефекат се јавља онда када таква значења доведемо у везу са нивоом наративне публике, на којем је таква могућност контроле искључена, будући да је оно што се чита стварност (где нити један „човек не зна куда иде”). Наравно, како је питање у вези са тим да ли је све судбински предодређено или резултат случајности апорија, хумор у коначном може бити усмерен на приповедача – а онда, ланчано, и на ауторску публику, па и нас саме. Овакав ефекат потенцирају и поједине Жакове изјаве („ŽAK: Zato što, не знајући шта му је писано, човек не зна ни шта неће, ни шта хоће, ни шта ради, већ поступа према својој уобrazilји, коју назива разумом, или по свом разуму, који је често само опасна уобrazilја, и иде час правим, а час погрешним путем.” – Didro 1975: 12); баш као што их

<sup>958</sup> Овакви метатекстуални моменти, често уз навођење дословно исте формуле, присутни су на више места у тексту, на пример: Didro 1975: 37, 52, 207. Стернов романескни дискурс у Тристраму Шендију је у целости организован на овај начин, а често је иронијски експлициран: „ – Kakva је сјајна прилика овде изгубљена! [...] Тако ми репела мог dragog *Rablea*, и још милјег ми *Servantesa*! – разговор могег оца и strica ми *Tobija* о времену и вечности био је разговор kakav се само пожеleti mogao!” (Stern 2011: 206)

поједини приповедачеви универзални коментари (и, због почетног брисања границе стварност – фикција, коментари о јунацима) подривају: „Ми верујемо да управљамо судбином, али судбина увек води нас: а за *Žака* судбина је било све оно што га додирне или што му се приближи, његов коњ, његов господар, калуђер, пас, жена, мазга, врана.” (Didro 1975: 28).

Замењујући опозицију *фикција – стварност* опозицијом *судбина – случајност*, приповедач себи ствара такорећи неограничени простор јер било који смер приповедања може бити оправдан једном или другом страном опозиције, у складу са тренутном потребом. На пример, приповедач више пута у тексту себе (наизглед) лишава демијуршке позиције, указујући на празнине у сопственом знању или на заборавност:<sup>959</sup> „То није била *potera* за нашим путницима и ја не знам шта се догодило у *gostionici* после њиховог одласка.”; „Ушли су у град јер, знате, *Žак* и његов господар провели су претходно вече у граду; овог тренутка сам се тога сетио.”; „*Čитаоће*, заборавио сам да вам опишем положај трију личности о којима је овде рећ [...]”; „Овде је у разговорима између *Žака* и његовог господара празнина која је заиста за *žалjenje*. Једног дана ће је можда испунити неки потомак *Nodoa*, председника де *Brosa*, *Frenshemijusa* или оца *Boatjea*; а потомци *Žака* или његовог господара, сопственици рукописа, слатко ће се томе смејати.” (Didro 1977: 14, 25–26, 108, 183). Пукотине у причи су понекад резултат приповедачевог манипулисања временом – по *Стерновом* моделу и у складу са оквирним изједначавањем стварности и приче: „И како *Žак* и његов господар значе нешто само кад су заједно а не вреде ништа кад су растављени, као ни *Don Kihot* без *Sanča* [...], поразговарајмо се мало, *читаоће*, док се они опет не састану.”; „Како би било да и ја мало спустим главу на јастук, док се *Žак* и његов господар не пробуде, шта мислите?”; „Шта је, *читаоће*, прекидате *čitanje*? Аха, чини ми се да сам *shvatio*: хоћете да видите то писмо. [...] *Molim* вас дакле да пређете преко та два писма и да наставите *čitanje*.” (Didro 1975: 53, 80, 200). Ова текстуална стратегија представља упутство реалном читаоцу како да кодира ниво идеалне приповедачеве и имплицитне публике, понекад и експлицитно:

Vi ćete pomisliti da je slučaj sa *Žakovim kapetanom* priča, i nećete biti u pravu; jemčim vam da sam to, što je *Žак* pričaо svom gospodaru, čuo i ја u *Invalidskom domu*, ne знам које године, на дан *Svetog Luja*, за stolom nekog господина из *Sent-Etijena*, управника дома; историčар, који је говорио у prisustvu других oficira из дома, којима је тај случај био познат, bio

<sup>959</sup> Изузетан случај представља приповедачева напомена да неће опсежно говорити о проблему судбине, „predmetu о коме се толико говорило и писало за две хиљаде година, а да се ни за стопу није пошло даље”. Дати је коментар посебно духовит уколико се у виду има у виду то да је базични хронотоп приче хронотоп пута, као и чињеница да је прича заснована као (вечно) приближавање теми *Жакове љубави*. Дати одељак заокружен је следећим комичним коментаром: „Ако ми нисте *zahvalni* због онога што вам кажем, будите ми *zahvalni* за оно што вам не кажем.” (Didro 1975: 9)



je ozbiljan čovek i nimalo nije ličio na šaljivčinu. Ponavljam vam, dakle, i zasad i ubuduće: budite oprezni ako ne želite da vam u razgovoru između Žaka i njegovog gospodara izgleda laž ono što je istina, a istina ono što je laž. Opomenuo sam vas, i perem ruke. (Didro 1975: 53).

Инсистирање на детаљима околности казивања (времена, места, ауторитета казивача, публике) истинитог догађаја, а *не приче*, на овом месту се може схватити као пародија документарног поступка својственог дискурсу романа 18. века; сигнал за пародију огледа се и у чињеници да упозорење да лаж може личити на истину долази одмах након коментара да је казивач био „ozbiljan čovek i nimalo nije ličio na šaljivčinu”. С тим у вези подсећамо на ранији приповедачев метапоетички коментар, „da nije potrebno biti samo stvaran, nego još i smešan” (Didro 1975: 16), преко којег се прича интертекстуално уланчава са хумористичким романом, пре свега Сервантесом, а потом и Стерном и Раблеом. Сервантесов роман и његови јунаци су више пута поменути у роману, и отворено се доводе у везу са Жаком и господаром: „I kako Žak i njegov gospodar znače nešto samo kad su zajedno a ne vrede ništa kad su rastavljeni, kao ni Don Kihot bez Sanča [...], porazgovarajmo se malo, čitaoče, dok se oni opet ne sastanu.” (Didro 1975: 53). Неексплицитане паралеле су такође често присутне: „Dok su naša dva teologa tako raspravljala, ne mogući da se slože, kao što se događa u teologiji [...]” (Didro 1975: 9). Места где се Жак и господар читају као варијанта комичког пара Дон Кихот – Санчо Панса, а прича као донкихотијада, уводе „веселу озбиљност” у причу јер је истовремено комички релативизују, и овештавају традицијом високе књижевности. Померање граница фикције и стварности у метафикционалном роману, аутентизација фикције преко канонског хумористичког романа, афирмација самосвесног читаоца, то је, чини се, оно што за Дидроа значи, „бити истинит/стваран и смешан”.<sup>960</sup>

Последњи навод (Didro 1975: 53) показује да Дидро никада не пропушта да у својеврсном завођењу читаоца остави трагове за његово разоткривање: он је редовно двосмислен и стога се и његов роман откључава као хумористички. Оваква стратегија, спрам отворене дидактичности, има још једну, суштинску, функцију: она захтева активну партиципацију читаоца (знатижељу коју показују наратори на самом почетку романа), стављајући у покрет просветитељско начело критичко-разумског

---

<sup>960</sup> Виктор Жмегач (Žmegač 1987: 52–53) наглашава да је позивање на Сервантеса у романима и поетолошким есејима 18. века својеврсни парадокс, јер се апологија романа врши у име романа који је негирао дотадашњу романескну традицију. Из тог разлога, сматра Жмегач, било је потребно укључити додатне стратегије како би се роману обезбедио одговарајући дигнитет у систему постојећих жанрова. Једна од тих стратегија јесте инсистирање на суду да *Дон Кихот* представља канонски текст у којем је изнета слика свеколиког живота.

промишљања.<sup>961</sup> У том смислу је нарочито занимљиво место на којем приповедач, опет у виду полемике, пореди Жаковог господара и читаоце:

Ali, pobogu, pišče, kažete mi vi, kuda su to išli?... Ali, pobogu, čitaоче, odgovoriću vam ja, zar čovek zna kuda ide? Pa dobro, kuda idete vi? Treba li da vas podsetim na Ezopov doživljaj? Jedne letnje ili zimske večeri, jer Grci su se kupali u svako doba godine, njegov gospodar mu reče: „Ezope, idi u kupatilo, ako ne bude mnogo sveta, kupaćemo se...” Ezop pođe. Idući, on sretne atinsku stražu. „Kuda ćeš?” „Kuda ću”, odgovori Ezop, „ne znam.”. „Ne znaš? Hajde u zatvor.” „Eto”, nastavi Ezop, „zar nisam lepo kazao da ne znam kuda idem? Hteo sam u kupatilo, a sad idem u zatvor...”. Žak je išao za svojim gospodarom kao vi za vašim; njegov gospodar je išao za svojim kao Žak za njim. – Ali, ko je bio gospodar Žakovog gospodara? – Zar je malo gospodara na ovom svetu? Žakov gospodar ih je imao sto mesto jednog, kao i vi. Ali među tolikim gospodarima Žakovog gospodara, mora biti da nijedan nije bio dobar, jer on ih je svakog dana menjao. – Bio je čovek. – Strastven čovek kao i vi, čitaоче; radoznao kao i vi, čitaоче; dosadan kao i vi, čitaоче; zapitkivalo kao i vi, čitaоче. – A zašto je zapitkivao? – Lepo pitanje! Pitao je da nešto dozna i ponavlja, kao i vi, čitaоче... (Didro 1975: 41).

Ограничићемо свој коментар датог навода – навода који свакако заслужује посебну пажњу с обзиром на филозофска и друштвено-политичка питања која покреће<sup>962</sup> – на проблем лудичких правила који приповедач износи пред читаоца. Пре свега, на овом месту фигура наратера је можда већ прешла у други дијегетички ниво, постајући књижевни јунак: на то упућују они делови текста који, изгледа, више не представљају од стране приповедача поновљену наратерову реплику, већ говор који припада самоме наратеру-јунаку. Додељивањем текстуално јаче позиције за читаоца, ефекти полемике ће се увећати јер ће победу у реторичком надметању свакако однети приповедач. Вештина вођења ове, суштински мајеутичке, расправе само наизглед за циљ има доказивање тезе да човек не зна куда иде и да је стога и неважан смисао иза тог кретања или господар којег на том путу прати. Паралела између Жака који *на путу*

---

<sup>961</sup> Одбацивање догми у епохи просветитељства изнова конституише човека као животињу са посебним способностима (Вовел 2006: 10), животињу која има слободну вољу и способност разума. Тиме се отвара простор за промишљање тоталита света кроз форму разумског мишљења, тј. форму *систематског духа* уместо кроз рестриктивну форму *духа система* (Касирер 2003: 10): „Уместо да филозофију затвори у границе једног чврстог система, уместо да је обавезе на одређене, једном за свагда утврђене аксиоме и на дедуктивна извођења из њих, она, напротив, треба слободно да ходи и да у том свом иманентном ходу раскрије основну форму стварности, форму свеколиког природног као и свеколиког духовног бивства. Сходно том основном схватању, филозофија не значи никаво посебно подручје сазнања која се налазе *пored* или *изнад* ставова сазнања природе, сазнања права и државе итд., него је она свеобухватан медијум у којем се ови стварају, развијају и образлажу. Она се више не одваја од природне науке, од историје, од правне науке, од политике, него за све њих ствара, такорећи, оживљујући дух, атмосферу у којој оне једино могу постојати и деловати.” (Касирер 2003: 10).

<sup>962</sup> С тим у вези напомињемо да је лик господара ниско профилисан: он није именован и стога може бити схваћен као метонимија за било ког господара. Индикативно је то да одредница *Човек*, у оквиру *Енциклопедије* чији су уредници били Дени Дидро и Жан де Рон Даламбер, истиче да је човек „биће које осећа, размишља, мислећи слободно шета се по површини земље, *делује као да је изнад свих животиња над којима доминира, живи у друштву*, измислило је науке, уметности, има себи својствену доброту и злоћу, има своје *господаре*, створило је законе...” (нав. према Вовел 2006: 7, *подвукла О. М.*).

прати свог господара (и Жаковог господара који прати свог) и читаоца који *на свом путу* прати своје господаре онтолошки је утемељена у метафори ЖИВОТ ЈЕ ПУТОВАЊЕ, метафори која имплицира да кретање није бесциљно – у овом случају, ако бити *страствен, радознао, досадан, запиткивало* води *дознавању* и *понављању*. Дато место огољава ситуацију слушања приче где се читаоцу додељује улога пратиоца, слуге, поданика, а приповедачу/имплицитном аутору функција господара. Заправо, ефектност читавог пасажа почива на томе што он сад укључује активацију оба горе поменута система утемељења, последично – приближавању наратера и приповедачевих и ауторових публика, брисању границе између *приче* и *истинитог догађаја*. Међутим, супериористичко-ругалачки тон доживљава готово хегелијански обрт са разумевањем суштине таквог односа: ако читалац на том путу дознаје, и прати, понавља и учи, ако критички освети свој пут, онда ће можда и наћи „доброг господара” (господара којег не треба мењати) у самоме себи: на то се чини да упућује и параболу о робу Езопу, који је налог свог господара подредио здравоме разуму.

Могућност рушења постојећих хијерархија<sup>963</sup>, не због свемоћи бога, већ критички настројеног, делатног појединца (приповедача/подразумеваног аутора), наговештена је и у следећем металептичком исклизнућу: „Gospodar vadi sat i burmuticu i nastavlja priču, koju ja mogu da prekinem ako vam je po volji, makar samo da naljutim Žaka, dokazujući mu da nije pisano tamo gore, kao što on misli, da će se uvek upadati u reč njemu a nikad njegovom gospodaru.” (Didro 1975: 203).<sup>964</sup> Супротна ситуација, која такође дозвољава могућност егалитета између приповедача и јунака (према логици централних метафора они подлежу законима истог света), огледа се у приповедачевом коментару да прича о Жаковој љубави неће бити испричана јер је „Žak [...] sto puta kazao da je pisano tamo gore da nikad ne završi tu priču, i ja vidim da je bio u pravu” (Didro 1975: 230). Онтолошка је једнообразност, међутим, овде присутна само ако исказу приступимо из наративног света, али не и надређеног света приче: дато место ће, наиме, дозволити приповедачу да лудички аутентификује фикцију нудећи наратеру опције да настави причу: „Vidim, čitaоче, da vam je to krivo; pa lepo, nastavite njegovu priču tamo gde je on stao i završite je po svojoj volji, ili posetite g-cu Agatu i doznajte ime sela u kome je Žak

---

<sup>963</sup> Треба имати у виду то да је роман објављен пред сам почетак Француске револуције (прво је публикован у преводу на немачки језик, 1785. године; роман који читамо је превод немачког превода).

<sup>964</sup> Овакве онтолошке трансгресије су знатно ређе него што бисмо могли очекивати, а имају реторичку и наративну функцију: антиципација која долази од јунака користи се за промену наративног тока: „ŽAK: 'Da, kladim se da je to opet nešto što ne želi da ja produžim priču niti da vi pričate svoju...' Žak je bio u pravu. Kako je to nešto što su videli dolazimo prema njima a oni išli prema njemu”; „Dok ja ovako raspravljам, Žakov gospodar hrče kao da me je slušao” (Didro 1975: 40, 133).

zatvoren; nađite Žaka, pitajte ga i on će vas zadovoljiti bez mnogo navaljivanja, jer to će i njega razonoditi” (Didro 1975: 230). На овом се месту открива – или допуњује – идентитет приповедача: он је сада експлицитно означен као издавач који чита нове, „извесне записе” другог издавача, које „из оправданих разлога сматра за сумњиве”, и потом износи „три става” која не поседује његов сопствени приређени рукопис (прича коју смо претходно читали), јер могу допунити претходне празнине у разговору између Жака и Господара, тј. упутити на потенцијални развој приче. У складу са претходно установљеном стратегијом подривања аутентичности фикције у име истине (в. Didro 1975: 219, 182, 192, 179–181), приповедач и овде напомиње да „Od tri stava koje sam tu našao, a kojih nema u rukopisu čiji sam ja vlasnik, prvi i poslednji mi izgledaju originalni, a srednji je očevidno umetnut” (Didro 1975: 231). У том је смислу посебно индикативан вредносни суд којим се најављује приређени рукопис, тврдња да је у питању „najčuvnije delo koje se pojavilo posle Pantagruela majstor-Fransoe Rablea”. Овде се показује и то да функција комичког оквира, који је задат и самим интертекстуалним уланчавањем са великим европским хумористичким романима, није садржана у *смеху ради смеха*, већ у могућности проницања у значења која се крију испод, и, посебно, у могућности вежбања сопственог духа:

Čoveka zanima samo ono što smatra istinitim. Međutim, kako je to velika smelost izjasniti se, bez zrelog ispitivanja, o razgovorima između Fataliste Žaka i njegovog gospodara – a to je najčuvnije delo koje se pojavilo posle Pantagruela majstor-Fransoe Rablea i života i doživljaja Čiča-Matjea – pročitacu opet ove zapise, ulažući u taj posao najveći duhovni napor i nepristrasnost za koju sam sposoban pa ću vam reći kroz nedelju dana svoj konačni sud, sem ako me neko pametniji od mene ne natera da opovrgnem svoje reči, dokazujući mi da sam se prevario. (Didro 1975: 231).

Прва верзија приче о Жаковој љубави је сентименталистичка варијанта (Didro 1975: 231): Жак плаче јер није „ubedio Deniziu kako treba da ga usreći”, потом „hladnim i gorkim glasom” изјављује да она „неће” јер га не воли, на шта Дениза, „puna jeda, ustane, uzme ga za ruku, žustro odvede do postelje, sedne na nju i kaže mu: ’Dobro, gospodine Žače, radite sa nesrećnom Deniziom šta hoćete”, на шта је Жак, уплакану, враћа на столицу, баца јој се пред ноге и умирује: „brisao joj je suze koje su tekle iz očiju, ljubio joj ruke, tešio je, umirivao, verovao da ga ona mnogo voli i ostavio njenoj ljubavi da izabere trenutak kad će da nagradi njegovu.”. Сцена је очито двоструко кодирана – као чисто сентименталистичка (повишене емоције и пропратне радње плакања, уздисања, бацања на колена, судбоносних изјава љубави) и као пародија сентиментализма. Сигнал за последње су амбивалентни искази („Žak je uradio sve što treba da bi ubedio Deniziu kako treba da ga usreći”, „Necete zato što me ne volite”, „radite sa nesrećnom Deniziom šta hoćete...”, „ostavio

[je] njenoj ljubavi da izabere trenutak kad će da nagradi njegovu”), и посебно хронотоп спаваће собе/постеле, хронотоп који је одмах потом спецификован коментаром првог издавача – приповедача: „Приметиће ми се можда како *Žak*, klečeći pred njenim nogama, nije mogao da joj briše oči... sem ako stolica nije bila vrlo niska. O tome rukopis ništa ne govori, *ali to se može pretpostaviti.*” (Didro 1975: 231, *подвукла О. М.*).

Друга варијанта приче је, како каже приповедач, преписана из *Тристрама Шендија*, осим „ako razgovor između Fataliste *Žaka* i njegovog gospodara nije raniji od ovog dela, a u tom slučaju bi popa Stern bio plagijator, u šta ne verujem, iz naročitog poštovanja koje osećam prema g. Sternu, koga izdvajam od većine književnika njegovog naroda, čija je dosta česta navika da nas krađu i da nas vređaju” (Didro 1975: 232). Означавајући овај сегмент као плагијат, приповедач се упушта у полемику са новим приповедачем – приређивачем/плагијатором Стерновог рукописа, и то управо због тога што нова прича не дозвољава могућност кршења табуа везаног за секс, које је већ наговештено у првој причи (која је означена као веродостојна).

*Ali ono što ne dozvoljava sumnju u plagijat, to je ovo što dolazi. Plagijator dodaje: „Ako niste zadovoljni ovim što vam kažem o *Žak*ovoj ljubavi, ja pristajem, čitaoče, da vi uradite bolje. Ma kako da postupite, siguran sam da ćete svršiti kao i ja.” „Varaš se, bedni klevetniče, neću ja da svršim kao ti. Deniza je bila ozbiljna.” „A ko vam kaže da nije? *Žak* je ščepa za ruku i poljubi je u ruku. Vi ste pokvareni i čujete ono što vam se ne kaže.” „Pa šta, zar je poljubio samo njenu ruku?” „Sigurno: *Žak* je bio isuviše pametan da bi zloupotrebio onu kojom je hteo da se oženi i da tako stvori nepoverenje koje bi moglo da mu zagorča ceo život.” „Ali u stavu koji prethodi rečeno je da je *Žak* uradio sve što treba da bi naterao Denizu da ga usreći.” „Verovatno tada još nije mislio da se njom oženi.” (Didro 1975: 232–233).<sup>965</sup>*

Занимљиво је да се у овом сегменту укрштају две групе наратера и наративних публика, свака са својим системом контекстуалних претпоставки. Плагијаторова публика, наиме, сада замењује место са публиком првог, „веродостојног” приповедача (приповедача који цени истину), односно изједначава се по знањима, претпоставкама и уверењима са претпостављеном публиком сентименталистичког романа. Приповедачева се наративна публика, са друге стране, приближава идеалној приповедачевој публици, те публици подразумеваног аутора, јер је претходно дознавала и понављала (*научила по моделу*) како да се критички односи према тексту. Завршни коментар укида могућност сентименталистичке приче и своди је на здраворазумску меру, на стварност и, једнако, на стерновску стварност.

Из овог се разлога трећа прича, кодирана као авантуристичко-љубавна барокна романса, нужно откључава као пародија. Жака из тамнице ослобађа група разбојника и

---

<sup>965</sup> У датом смо дијалогу, ради лакшег праћења, курзивом означили реплике првог приповедача.

он се придружује разбојничкој дружини; за то време његов господар, који је такође био заробљен и потом ослобођен, живи у замку у којем живи и његова драгана; Жак спречава своју дружину да опљачкају замак јер препознаје чији је; Жака славе као свог спасиоца.<sup>966</sup> Иако и овде можемо претпоставити сентименталистичку наративну публику, то није она која постоји у претходном делу романескне приче: чини се као да је „стара” наративна публика „прешла” у категорију „изнад”, и да се са те позиције сада смеје наивности публике која је „испод”. Судар проширене и сужене перспективе и овде производи хуморне ефекте претераног разумевања.

Двопартитна завршница романа долази као комичко снижавање срећног краја. Према првој верзији, стари вратар замка умире, Жак преузима његову позицију и потом се жени својом вољеном Денизом, „sa којом stvara Zenonove i Spinozine učenike, voljen od Deglana [власника замка – прим. О. М.] i svog gospodara, a obožavan od svoje žene; jer tako mu je bilo pisano tamo gore” (Didro 1975: 233–234). У овој, фаталистичкој варијанти завршетка субјекту је одузета могућност делања. Друга виртуелна могућност зеноновски комбинује фаталистичку и волунтаристичку варијанту и врло је успешна са аспекта хумористичких ефеката јер инвертује идеју срећне судбине. Наиме, како фаталистичка верзија света одузима опцију делања или неделања, Жак постаје рогоња; комички обрт је садржан у томе што Жак истовремено од самог себе ствара рогоњу и истовремено може да, преко идеје судбине, такву ситуацију саме себи представи као хепиенд:

Neki su hteli da me uvere kako su se njegov gospodar i Deglan zaljubili u njegovu ženu. Ne znam da li je bilo tako, ali sam siguran da je on svako veče govorio sam sebi: „Ako je suđeno, Žače, da postaneš rogonja, bićeš to pa ma šta radio da ne budeš; ako ti je, naprotiv, suđeno da to ne postaneš, mogu oni raditi što hoće, ti nećeš biti rogonja; zato spavaj mirno, dragi moj...” I onda je zaspaо. (Didro 1975: 234).

Ако су наратори овде безгласни, што их приближава ауторовој и приповедачевој публици, онда се читава прича може схватити као својеврсна вежба критичког мишљења, пут који адресати прелазе упоредо са јунацима (али градећи дистанцу према њима) и заједно са приповедачем као моделом критичког читаоца. Могућност избора краја приче пред који се читалац ставља може бити схваћена као афирмација идеалног читаоца просветитељства – читаоца који поседује слободну вољу и који стога бира да буде одговоран за сопствену судбину и равноправан са онима који се постављају као његови господари, било да је реч о онтологији текста, друштву или космолошком

---

<sup>966</sup> Несрећна завршница романа – она која долази пре интерполираног, приређеног рукописа, призива Волтерову пародију *Кандид*, посебно због мотива судбине у Дидроовом роману, односно поверења у судбину (најбољи могући свет) у роману другог писца.

поретку. То нас враћа на наслов романа: господар је онај који припада њему, фаталисти, а не обратно.

### 8.6.3. ЛОРЕНС СТЕРН, *ТРИСТРАМ ШЕНДИ*

Иако се Дидроов роман надовезује на дугу традицију хумористичке књижевности, почев од сатирске менипеје, преко карневалске књижевности ренесансе (*Похвала лудости* Еразма Ротердамског, *Гаргантје и Пантагруела* Франсоа Раблеа до *Дон Кихота* Мигела де Сервантеса), централни утицај је дошао управо од Стернових романа *Живот и назори благородног господина Тристрама Шендија* (1759–1767) и *Сентиментално путовање кроз Француску и Италију* (1768). У *Тристраму Шендију* Стерн није подвргао радикалној пародизацији само постојеће романескне поступке, већ читав низ литерарних, теолошких и филозофских жанрова<sup>967</sup>, потврђујући оно што је М. Бахтин касније одредио као суштински принцип друге линије европског романа – да такав роман у себи обједињује многобројне друштвено-идеолошке гласове епохе, односно представља „mikrokosmos govorne raznolikosti” (Bahtin 1989: 177), постајући дијалогичан изнутра. У случају *Тристрама Шендија*, полифониčnost је потврђена и на нивоу синтаксе, јер је дијалог између приповедача и његових читалаца стратегија која иначе врло фрагментирани дискурс држи на окупу. Наравно, како Стернов роман карневалски искључује завршетак и једнозначност, овај дијалог такође омогућава да приповедање пређе у дигресију и епизоду, односно неспутано низање приповедачевих асоцијација са читаоцем као изговором. Наратери су у роману бројни – приповедач адресира не-читаоце, радознале и незаинтересоване читаоце, читаоце спрам читатељки, критичаре, учене и неопрезне читаоце, „госпуду”, „госпе”, „Ваше милости”, „Ваша благородства”, *драге своје пријатеље и друшкане*; назива их преиспољним глупацима, ласка им, склапа пријатељства са њима, упозорава их, подучава, расправља и критикује

---

<sup>967</sup> „Штавише, у Стерновом екстравагантно хетероглотском делу, општа пародија романескних средстава је у интеракцији са комично-пародијским верзијама практично свих могућих облика и жанрова писања у прози: аутобиографија, филозофски есеј и дијалог, научна расправа, енциклопедија, приповетка, басна, проповед, посланица, књижевна критика, путопис, посвета, заклетва па чак и молитва. Стерн пародира језик прозе, како књижевне тако и научне, латинске и народне, класичне и модерне, свете и световне.” (Ušciński 2015: 176). [„Furthermore, in Sterne's extravagantly heteroglot work, the general parody of novelistic devices interacts with comic-parodic versions of virtually all possible forms and genres of writing in prose: autobiography, philosophical essay and dialogue, scientific treatise, encyclopedia, tale, fable, sermon, epistle, literary criticism, travel account, dedication, oath and even prayer. Sterne parodies the language of prose, both literary and scholarly, Latin and vernacular, classical and modern, sacred and secular.”].

их, дозвољава им да постављају питања, да сумњају и износе сопствене судове, да тугују и да се радују с њим.

Виктор Шкловски (Šklovski 1969: 104) наглашава да је „u Sternea [...] motivacija sama sebi cilj” јер се прича све време гради преко „разголићивања поступка”. Стернов је роман наизглед врло хаотичан, али он има „vlastitu poetiku”, закониту „као Pikasova slika” (Šklovski 1969: 104). Објашњења романескних поступака која Х. Филдинг у *Тому Џонсу* оставља за издвојена поглавља, у *Тристрamu Шендију* су уведена и као поступак и као прича. Две линије романескног дискурса – приповедачево представљање сопственог живота и назора, иако „често ‘у супротности једни са другима’ (једно је прогресивно, а друго дигресивно), не могу се раздвојити. Тристрамов аутобиографски приказ његовог живота је и прекинут и анимиран његовим дигресијама. Ова хронолошка дволичност је испреплетена са другом, просторном”<sup>968</sup> (Ušciński 2015: 174). Механизам овог поступка приповедач објашњава већ у првој књизи:

Zahvaljujući toj majstoriji, način mojeg izlaganja predstavlja nešto sasvim posebno; u njemu su zastupljena, i usklađena, dva suprotna kretanja, za koja se smatralo da ne idu jedno s drugim. Rečju, moje delo i zaobilazi i ide napred – i to u isti mah. [...] Udaljavanja od glavne stvari su, neosporno, sunčeva svetlost – ona su život, duša čitanja! – izbacite li ih iz ove knjige, na primer – onda bolje da ste bacili i knjigu s njima [...] Iz tog razloga sam ja, vidite, od samog početka tako isprepletao ono glavno u mojoj knjizi i njegove sporedne delove, i tako izmešao i ispezivao zaobilazne pokrete i kretanje unapred, točak uz točak, da čitav stroj, kao celina, bude u neprestanom pogonu; – i, što je još značajnije – da u pogonu ostane još kroz ovih četrdesetak godina, ako izvor zdravlja izvoli da me podari toliko dugim vekom i vedrim duhom. (Stern 2011: 94–95).

На нивоу наративног света овај механизам је дословно отелотворен у сату који Тристрамов отац навија сваког месеца, односно у прекиду, од стране Тристрамове мајке, сексуалног чина ради постављања питања „Je li, srce [...] da nisi zaboravio da naviješ sat?” (2011: 28). Судар биолошког и механичког принципа (поступак „шендизма”) присутан је на свим нивоима романа: као што је Тристрамово зачеће било механички прекинуто, тако ће и његов нос бити осакаћен механичком справом при самом рођењу, што га симболички кастрира и лишава могућности да започне своју причу („Nedaće mog Tristrama otpočele su devet meseci pre no što je on i došao na svet” – Stern 2011: 28).<sup>969</sup> Тристрам експлицира свој приповедни (дигресивни) поступак

<sup>968</sup> „While the ‘life’ and the ‘opinions’ in Sterne’s novel are often ‘at variance with each other’ (one being progressive and the other digressive), they cannot be separated. Tristram’s autobiographical account of his life is both interrupted and animated by his digressions. This chronological duplicity is inter-woven with another, spatial one [...]”

<sup>969</sup> Читајући роман преко Лаканове психологије и Жижековог тумачења Лакана, П. Узински (Ušciński 2015) ове прекиде види као „грубо упадање језика у сферу биолошке егзистенције” (2015: 185) – језик истовремено осакаћује тело и лишава живот целовитости, и омогућава да се оно изрази, да добије значење.



одлучивањем за свог идеалног адресата – знатижељног читаоца: како не постоје границе интересовањима таквог читаоца, и предмет приповедања може бити било шта. Поред тога, приповедач напомиње да му „извесна урођена тромост” не дозвољава „да разочара ниједну живу душу” (Stern 2011: 30); последица је та да ће он покушати да задовољи све своје претпостављене читаоце, и ово ће кретање од једне до друге конвенције у коначном оголити мотивацијски систем, на синтаксичком, семантичком и прагматичком нивоу, односно, у први план ставити арбитарност постојећих књижевних поступака и конвенција.

Без амбиције да прикажемо ове комплексности романа, ми ћемо се задржати на неколиким местима у којима се приповедач обраћа читаоцу, и преко њих покушати да успоставимо паралелу са претходном анализом Дидроовог романа. Основни механизми грађења хуморног ефекта су исти у оба романа, у смислу да могућност активације вишеструких скупова контекстуалних знања и претпоставки преко различитих типова адресата креирају двоструке или вишеструке интерпретације, те да дискрепанције између њих имају потенцијал за произвођење хуморних ефеката, укључујући ефекте претераног и погрешног разумевања. Антропоморфички моменат који при читању призива различите типове публике као јединке „од крви и меса”, у романима је осигуран стратегијом опонашања стварног дијалога, и њихов даљи учинак се огледа у мапирању које иде даље од текста, према моделима света реалног читаоца. Треба ипак приметити да у овом многогласју гласова приповедач без изузетка контролише разговор, те да се у том смислу „идеја дијалога” мора везати за питање „односа моћи који постоје не само између измишљених ликова већ и између аутора и читаоца” (Thomas 2007: 85).<sup>970</sup> Овај је моменат посебно значајан у контексту борбе романописаца 18. века за уметничко достојанство новог романа. Ово је епоха „u kojoj sve stvari prestaju biti same po sebi razumljive”, па је очекивано да ће у времену у којем се „u načelu afirmira umjetnički individualizam” јавити и потреба да се иновације објасне публици (Žmegač 1987: 49). Поетолошки (и, додајемо, романескни) дискурс „неће, као što je to bilo prije, opravdavati konvenciju, nego će, pozivajući se također na razložnost, pokušati legitimirati napuštanje ili čak neposredno pobijanje tradicionalnih normativnih predodžbi u cijelosti, ili pak pojedinih zahtjeva” (Žmegač 1987: 49). Међутим, поетолошка расправа само је један од задатака које овај роман ставља пред себе. Како истиче В. Бут (1976: 253),

---

<sup>970</sup> „Influenced by philosophical traditions of dialogue, these critics look beyond questions of realism to consider the implications that our prevailing “idea of dialogue” has for our understanding of the process of communication and for power relations existing not just between fictional characters but also between author and reader.”

radnja pisanja knjige ovde izgleda nije prikazana naprosto zarad ismevanja drugih pisaca ili njihovih mišljenja; uprkos velikoj količini uzgredne satire Tristramov čin pisanja ove knjige kao da se, poput velikih komičnih radnji Toma Džonsa ili Don Kihota, uzdiže iznad bilo kakve satirične namere da u konačnom ishodu postoji kao nešto u čemu treba uživati zarad njega samog: satira postoji zarad komičnog uživanja, a ne obrnuto.

Као што смо на почетку поглавља нагласили, значења која се крију иза односа ауторске и читалачке фигуре се код Дидроа и Стерна бар делимично разликују због маски које приповедачи преузимају за себе. Док је идентитет Дидроовог приповедача сакривен иза амбивалентних, често иронички интонираних исказа, Стернов приповедач, Тристрам Шенди, одмах експлицира своју позицију и интенције, а исте су ојачане и књижевноисторијским моделима, превасходно маском луде:

Zato, dragi moj prijatelju i druškane, ako ti se bude učinilo da sam pri svom prvom opisivanju nešto škrt – strpi se – i pusti me da nastavim s pričom po mome sopstvenom nahodjenju. Ili, ako ti se ponekad učini da mlatim prazne gloginje usput – ili da bi s vremena na vreme trebalo da stavim sebi na glavu ludačku kapu s praporcima za koji časak dok zajedno putujemo – ne hvataj maglu – nego mi na veresiju blagonaklono pripiši malo više pameti no što bi se na prvi pogled zaključilo da je pritezavam; – pa dok budemo klancali putem, ili se smeji sa mnom zajedno, ili se smeji meni, ili, ukratko, čini sve što ti je volja – samo nemoj gubiti dobro raspoloženje. (Stern 2011: 34).

Код Дидроа иронијски ефекти прелазе или имају потенцијал да пређу у чисто хумористички ефекат онда када дође до изненадног обрта у вези са поимањем неке ситуације/става, где се хуморна инконгруенција обично конституише као допунска или средишња супротност. Овакав одложен хуморни ефекат имплицира реанализу која гравитира око најмање две онтолошке осе утемељења; како је тачка гледишта фиксирана, и позиција/идентитет наративне публике не варира (у највећем делу текста)<sup>971</sup>, тј. значења која се конституишу у равни приповедач – наративна публика се крећу дуж и између две осе утемељења. Код Стерна нема морфинга наративне публике због тога што је основни комуникацијски код комичког дискурса утврђен на самом почетку и доследно одржаван преко фигуре наратора. „Znam da na ovome svetu ima čitalaca, kao što na njemu ima i puno drugih dobrih ljudi, koji uopšte nisu čitaoci – i kojima nije sve potaman dokle god ih do kraja ne posvetite u čitavu tajnu o svemu što se vas lično tiče, i to od prvog do poslednjeg slova.” (Stern 2011: 30), оглашава Тристрам на самом почетку и, парадоксално, управо нечитаоца означава за свог идеалног адресата. У склоностима таквог читаоца Тристрам проналази изговор за одрицање од Хорацијевих, или било чијих, поетичких препорука: „neću da se držim ni njegovih kalupa, niti bilo čijih propisa i uputstava”, наглашава он; „veoma mi je milo što sam ovaj svoj životopis započeo

<sup>971</sup> С обзиром на преображај наративне публике о којем смо говорили нешто раније. Овде се може расправљати о морфингу наративне публике као „сазревању” и „учењу”, резултату уграђене (али редуковане) романескне наративне схеме коју Бахтин (1989: 153–161) везује за идеју искушења.

onako kako sam napredio učinio; i što sam u stanju da ga nastavim, i da ubeležavam u nj svaku tvarku i stvarku, što no rekao *Horacije, ab Ovo*” (Stern 2011: 30). Иако се идеална приповедачева публика, као и безгласни наратор, на овом месту разликују од публике подразумеваног аутора јер су први обележени радозналости а други негативним односом према нормативним поетикама, ова разлика је незнатна и при читању романа највећим делом не долази до изражаја. Дакле, дискрепанције присутне на дискурсном нивоу, које могу креирати хуморне семантичке скокове, треба везати за тако ојачану позицију приповедача,<sup>972</sup> постављеног спрам огољених фигура наратора и модела света чији су представници. Метапоетички коментар у вези са Хорацијем отвара могућност да у роман уђу „некњижевни” предмети и поступци, али уз сталну свест – приповедача и његових публика, те подразумеваног аутора и његове публике – о кршењу норме. Вишеструка перспектива тако јукстапозиционира и комбинује не само неколико поетичких система, већ и репрезентације романа и стварности, ради креирања кровне идеје да се веродостојност романеског дискурса може остварити само ако се тај дискурс пародијски подрива. Стварност је „стварна” уколико је антироманескна, и ово значење стварног читаоца изнова враћа на читалачки акт, на то *како* чита.

Иако је разлика између идеалне приповедачеве и ауторске публике незнатна, јер је нараторова пародијска интенција очевидна, корисно је истаћи разлике у значењима које се преко њих конструишу. У случају ауторске публике, приповедачев дигресивни поступак се схвата као поступак којим се пародијски исмевају конвенције; у случају идеалне приповедачеве публике, дигресије су у служби аутобиографске исповести, тј. испуњења приповедачеве намере да исприповеда *читав* свој живот, тј. да ништа не изостави како би био веран истини. Где се онда налази наративна публика и како се преко ње генерише хумор? Јаз између наративне публике и приповедача делује контраинтуитивно уколико се не узму у обзир нијансе значења која приповедач намерно ускраћује и које се последично читају као значења која припадају подразумеваном аутору. Идеална приповедачева публика и наративна публика заправо нису далеко једна од друге, са том разликом што оно што приповедач прећуткује, наговештава, оставља у простору виртуелног, његови двосмислени и иронијски искази, припадају идеалној публици. Наративна је публика онај нечиталац с почетка: знатижељник, забадало којег не интересује књижевни текст као уметнички предмет, већ оно што остаје на онтолошком нивоу разговора између двоје људи – који су, овде,

---

<sup>972</sup> Неопходно је нагласити да у том смислу аутобиографски пакт (Lejeune 1973, 1989) има посебну улогу.

сасвим случајно, писац и читалац. Таква публика је смешна због оног што јој измиче (хиперразумевање).

Међутим, будући да се, парадоксално, прича мора окончати у стварности да би постојала<sup>973</sup>, она истовремено зависи од учинака утемељења у стварносним моделима реалног читаоца, и од његове идентификације са наративном публиком. Ако ломљење романескне норме осетимо као изневерено очекивање, онда се у коначном враћамо себи.<sup>974</sup> Активна партиципација укида финалност текста и читања: „Stern је razvio neku vrstu oslanjanja na čitaочеvo više rasuđivanje koje se ranije iziskivalo samo u ezoteričnim delima i nekim vidovima ironične satire” (But 1976: 264). Када прихватимо да се идентификујемо са знатижељним читаоцем, уместо да уображено одржавамо дистанцу према причи (или њеном одсуству), отварамо се према могућности да препознамо и причу и своја сопствена ограничења. На таквој деаутоматизацији почива и терапеутска функција „доброг расположења”, благонаклоног и ведрога смеха који приповедач помиње на почетку, када успоставља наративни пакт са читаоцем. Дати комуникативни оквир имплицира начелни филозофски принцип преиспитивања света и литературе у име слободног појединца који, вођен рационалним капацитетима, мора доћи до сопствених закључака; истим оквиром се, дакле, уводи „реторика интимности” у оно што је у барокном роману и класицистичкој драми била „реторика јавног говора” (Žmegač 1987: 60).

Дакле, ми смо, као читаоци, позвани да усвојимо идентитетски модел који нам пружа приповедач, као фигура која се може смејати и којем се може смејати, из два разлога: приповедач је близак подразумеваном аутору, са којим се читалац природно идентификује; константна металептичка исклизнућа, уз комбиновање више наратора, не дозвољава нам да се усталимо у једној позицији, него да их изнова мењамо.

[М]еталепса је духовита и у другим аспектима: стварајући барем илузију личног саучесништва између аутора и јавности, њоме се ласка парадоксалном колективном осећају супериорности: свако од нас се осећа привилегованим када нас фиктивна инстанца, пробијајући четврти зид, директно адресира, и привремено заборављамо да сваки читалац или гледалац има потпуно исти третман. Али овај ефекат конвергира са самозатајним ставом који је Кричли идентификовао као део смисла за хумор: уз поштовање пародирања горе наведеног цитата, могло би се рећи да метачитач посматра обичног читаоца из надменог положаја, због чега обичан читалац – читалац какав сви јесмо или смо били – изгледа сићушан и безначајан. Стога, у Тристраму Шендију, сваки

---

<sup>973</sup> Заправо, идеални не-читалац је виртуелан јер припада „трипут срећним временима” у којима ће бити укинута и читање и писање па ће људи „морати да почну све испочетка” (Stern 2011: 87). Идеални не-читалац је, дакле, човек ослобођен норме, или, како напомиње приповедач „знања сваке врсте”.

<sup>974</sup> У енглеској култури 18. века подразумевало се да духовитост поседује и самосвесну димензију, односно да је хумор у основи самоподсмевање („Humor is essentially self-mocking ridicule”) (Tran-Gervat 2021: 569).

пут када Тристрам алудира на сопствено писање унутар наратива, ми постајемо „метачитач”, онај коме се наратор – а преко њега и аутор – обраћа, онај који је привилеговани сведок стварања књиге, тако супериорније од „обичног читаоца” фикције, који је задовољан да прати причу која му је испричана. (Tran-Gervat 2021: 569–570).<sup>975</sup>

Промене перспективе су инхерентне пародијској причи, и од читаоца захтевају активно умрежавање и реконцептуализације. Вишеструке и променљиве перспективе нужно креирају шири опсег посматрања. Ово је моменат који хумор погрешно везује за недостатак афективности. Према нашем мишљењу, овде није у питању дистанца која производи „емотивну анестезију”, већ шири опсег посматрања које омогућава флуидност идентитета.

На другој се страни налази поступак профилизације наратера јер је захваљујући њему реторички ефекат сасвим огољен, односно, хуморни ефекат скопчан са фиксираним тачком гледишта и фокусом. С обзиром на огроман број таквих наратера, њима припадајуће моделе света, те њихове односе према различитим типовима публика, о овом роману је немогуће говорити на унифицирајући начин. Како објединити пародију посвете, пишчев предговор у двадесетој глави треће књиге, поигравања са хронологијом и каузалношћу, пародизације класицизма, педаната, поезије, сентиментализма, академских и теолошких расправа...? С тим у вези вреди подсетити се хуморно интониране *Девичанске посвете* (Stern 2011: 38), о којој смо говорили на почетку овог поглавља. Она је двоструко конфигурисана али отвара могућност да се у њу упишемо ми сами („u idućem izdanju će se povesti računa o tome da se ovo poglavlje izbací i da se titule, odlikovanja, grb i zadužbine Vašeg gospodstva istaknu na čelo prethodnog poglavlja” – 2011: 39–40) јер се „о укусима не расправља” („De gustibus non est disputandum”):

„Gospodaru,  
„Ostajem pri tome da je ovo Posveta, i pored sve njene neobičnosti s pogledom na tri krupne suštastvene stvari, to jest: na gradivo, oblik i mesto. Stoga vas molim da je blagoizvolite primiti kao takvu i da mi dopustite da je podastrem u najponiznijoj odanosti pred noge vašeg Gospodstva – ako stojite na njima – što uostalom možete izvesti kad vam se god prohte; – a to

---

<sup>975</sup> „But metalepsis is also humorous in other ways: by creating at least an illusion of personal complicity between the author and the audience, it flatters a paradoxical collective sense of superiority: each one of us feels privileged when directly addressed by a fictional instance breaking the fourth wall, temporarily forgetting that every reader or spectator is getting the exact same treatment. But that effect converges with the self-mocking attitude identified by Critchley as being part of the sense of humour: respectfully parodying the above quotation, we could say that the meta-reader observes the mere reader from an inflated position, which makes the mere reader - that we all are or were - look tiny and trivial. Thus, in *Tristram Shandy*, each time Tristram alludes to his writing within the narrative, we become a 'meta-reader', the one the narrator - and through him, the author - addresses, the one who is a privileged witness to the making of the book, so much superior to the 'mere reader' of fiction, who is contented with following the story that is being told.”

će reći, Gospodaru, kad vam se god pruži prilika za tako nešto, a hteo bih da dodam, i na najveću polzu. Čast mi je biti,

Gospodaru,  
Vašem Gospodstvu najpokorniji,  
i najodaniji,  
i najponizniji sluga,  
*Tristram Šendi.*

На овом месту бирамо да завршимо поглавље без да му доделимо прави крај. Како ставити закључак на анализу Стерна? Питање је заправо реторичко. Како примећује Бут (1976: 251), у вези са својом анализом драматизованог приповедача код Стерна и Монтења, „[p]un efekat sveg ovog raspravljanja o njegovom liku kao novoj vrsti pisca ne može se shvatiti ako čovek nanovo ne pročita knjigu, obraćajući pažnju samo na tu stvar; on se izvesno ne može preneti navodom”. У реторичкој наратологији, којом смо се увелико служили у нашој анализи, циљ није откривање наративних универзалија већ богатства текста у појединачним читањима. Нека ово буде само једно од многих.

## 8.7. ИМАГИНАЦИЈА ГРАДА КОД СТЕРИЈЕ И НУШИЋА (*БЕОГРАД НЕКАД И САД*): ОД БЕНИГНЕ КА ЦРНОХУМОРНОЈ КОМЕДИЈИ

Предмет овог поглавља јесте имагинација метрополе у комедији *Београд некад и сад* Јована Стерије Поповића, као и у омажу овој комедији, драми истога назива, написаној од стране Бранислава Нушића, при чему град узимамо као стожерни мотив/метафору који управља жанровске обрасце двају текстова. Оба комада су *наизглед* постављена на јасним бинарним основама, са репрезентацијом града као средишњом тачком укрштања антитетички постављених јунака који су носиоци одговарајућих вредности које су приписане „прошлом” и „садашњем/будућем”. Наша даља аргументација има за циљ да покаже да је доминација бинарног структурног принципа у два текста само привидна, као и да начин на који се остварује трансгресија бинарно постављених аспеката текстова одређује и разлику у њиховим жанровско-типолошким карактеристикама. Овакво тумачење, посебно у вези са жанровском припадношћу Нушићеве драме, одступа од критичке рецепције датих текстова. У основи се слажемо са мишљењем да је Стеријино остварење успешније од Нушићевог, те да је овај потоњи, следећи „Стеријин миран и рационалан поступак” и напустивши сопствени композицијски модел и технику комичког, „самом себи ускратио замах и везао руке” (Лешић 1989: 64–65), па је „одсуство озбиљнијих комедиографских претензија учинило да ова весела игра није добила квалитете трајнијег Нушићевог дела” (Глигорић 1965: 256). Међутим, у овом раду ћемо покушати да покажемо да Нушићев текст само периферно припада категорији комичкога жанра.<sup>976</sup>

Прича обеју драма је слична: јунакиња (Станија код Стерије) или група јунака (Станојло и Перса код Нушића), долазе у посету свом сину и његовој породици, у Београд. Поменути јунаци су и сами некада давно живели у Београду, али су се преселили у провинцију (у оба случаја обитавалиште јунака – дошљака је нејасно дефинисано) и већ дуже времена престоницу нису посетили. У међувремену је дошло, на њихово запрепашћење, до измена обичаја становника града; хумор се у оба комада заснива на инконгруенцији између вредности становника провинције и становника престонице, односно обичаја оних који су представници старог, прошлог, патријархалног и оних који су представници новог – садашњег или будућег. „[...] комедија ‘Београд некад и сад’ је занимљива по новој конфигурацији комично-

<sup>976</sup> Нушић је, следећи Стеријино означавање истоимене драме, одредио свој текст као „веселу игру”.

сатиричног импулса. Не исмијава се једна страна или један став и карактер, већ се у радњи и распореду јунака стварају околности за исказивање односа према вредностима. Двије групе актера заступају два става [...]” (Иванић 2006: XXIX).<sup>977</sup> Свака од група јунака своје вредности представља као нормалу, тачније, у случају представника „старог поретка”, те вредности су представљене као норматив чије кршење води далекосежним, за друштво и појединца разарајућим последицама.<sup>978</sup> Круто држање јунака ове групе пред сваком новином може се описати и сентенцом „O tempora, o mores”, и управо та ригидност у ставовима одређује ову групу јунака као носиоце маске комичких алазона. Њихов се говор често може описати као ламентација над оним што је изгубљено, а што је вредније и моралније, а због тако сужене перспективе често западају у комичке заблуде, остварене како на плану вербалног хумора тако и ситуационе комике. Са друге стране, јунаци који су представници новог времена углавном се не позивају на универзалне, вечне вредности како би објаснили своје држање, већ на јавно мњење, па је у њиховој визури хронотоп метрополе увек метафора укрштања приватног, биографског и јавног времена и простора. Фиксираност идентитета „старих” и флуидност идентитета „нових” одговара и њиховој репрезентацији града као структуре која *треба бити* затворена, односно, која је отворена (в. Лотман 2004: 296–297).

Поменута инконгруенција организује и *микро и макродизајн наратива* (Herman 2002), односно, огледа се на плану репрезентације догађаја, активираних наративних оквира, јунака и њихових улога, у дијалогу и стилу (наративни макродизајн), те у организацији темпорално-спацијалних аспеката текстова, присутних перспектива и екстратекстуалних оквира активираних бинарно постављеним текстуалним окидачима (наративни макродизајн). Овакав дизајн двају светова приче срећно је композиционо решење с обзиром на то да из истих изостају драмски заплети.<sup>979</sup> Ради илустрације наводимо одломак с почетка Нушићевог текста. Унутрашње противуречности у

---

<sup>977</sup> Душан Иванић (2006: XXIX–XXX), међутим, издваја и трећу групу јунака у Стеријиној комаду, која „није оштро предјељена”, а чији су представници Неша и Вучко. Иако Неша има важну улогу у комичком расплету, она није нарочито важна за претходни ток радње, те стога овде инсистирамо на бинарним паровима.

<sup>978</sup> „Свет треба да се мења на боље, а не на горе.” (321). Ову реченицу у драми 'Београд некад и сад' изговара Љубина бака, Станија, истовремено маркирајући да је свет старих мера природне промене, односно носилац критеријума да ли је промена ваљана или не.” (Несторовић 2014: 9).

<sup>979</sup> Јован Христић (2005: 157, нав. према Несторовић 2014: 12) напомиње да код Стерије углавном не постоји „чврста драмска прича, склоп догађаја (како је говорио Аристотел), односно интрига (како су говорили француски теоретичари 17. века)”. Јосип Лешић (1989: 65) примећује да је Нушић, следећи композициони модел Стеријине комедије, спољни ритам радње покушао да одржи, због одсуства заплета и комичних алогизама у ситуацијама, увођењем нових лица и брзим променама сцене.



понашању свог сина и његове породице, на које указује Станојло, Никола, његов син, објашњава дугим одсуствовањем из Београда, односно Станојловим боравком „у унутрашњости”, те неумитном изменом обичаја услед протока времена:

СТАНОЈЛО: Не би друкче ни могло бити. Отац под стечајем плаћа сто динара за сечење ноктију; мајка у гаћама хоће да буде поп; син леви бек, ћерка есперанто.

НИКОЛА: Оче, забога, ви сте давно из Београда, па вам све то изгледа друкче. Дабоме, свет се мења, живот се мења, а ви... далеко од света; завукли се тамо у унутрашњост... (1989а: 202).

Иако наведена Николина реплика одговара маски комичког резонера (сличне коментаре о смени обичаја има и лик Стерије из *Пролога* драме, као и лик означен као Син), његово понашање (неразумно трошење новца, преваре са новцем, брачна прељуба) дисквалификује га из дате позиције. Исти је случај и са осталим представницима новог, односно, са Николином породицом, која је, како примећује Јосип Лешић (1965: 65), „potpuno [...] moralno deformisana i izvitoperena”.

Као место згушњавања биографског, социјалног и историјског времена, хронотоп града маркира драмски сукоб остварен на породичном плану, односно плану сукоба јавног и приватног. Перспективизација простора из двеју позиција даје радикално другачију слику града – из перспективе представника „прошлог”, град постаје фигура туђега места и метонимијска ознака за морално урушавање друштва и породице која је у њеној основи, а из перспективе представника „садашњег/будућег” град је ознака прогреса. Уколико прихватимо тезу да однос на релацији јунак – хронотоп града може бити двојак, односно да простор може бити обухваћен јунаком („простор постаје метафора јунака”) и јунак може бити обухваћен простором („јунак је метонимија простора”) (Milosavljević Milić 2016: 181), онда можемо констатовати да тај однос ваљано описује другу групу јунака, који су, у основи, „стопљени” са градом.

Радикализовање перспектива код обеју група јунака одговара улози комичког алазона који је, према Нортропу Фрају (2007: 200), у стању ритуалног ропства, будући заточен у својој опсесији. На овом месту може се приметити да се и Стерија и Нушић заправо поигравају са архетипским обрасцем комичког жанра, будући да се права, прототипична комичка радња увек креће од *нистиса* ка *гносису*, од илузије ка истини/реалном, од друштва обележеном карактеристикама старости и статичности, ка новом, младом, слободарском друштву (Фрај 2007: 202). Чињеница да се нити једној од група јунака не могу приписати атрибути пожељних вредности, значи и да изостаје линеарни ток развоја драмске радње, јер би исти морао бити садржан у превладавању, од стране позитивног јунака, препрека постављених од стране алазона. На пример,

Љуба из Стеријиног комада на следећи начин коментарише Станијину ламентацију над светом „који се обрнуо наопако”: „Сад ће свет да пропадне, што ти ниси видела овај обичај. Као оно је боље било, кад девојка вири кроз капицик, кад пролазе момци.” (2006: 331). Са друге стране, Станија ће исправно примећивати да се Београђани данас некритички поводе за модом која долази из немачких земаља и Француске; на овом месту и Станија јесте носилац ауторске интенције. Међутим, ако се са једне стране налази лик Пијаде која беспоговорно прихвата сваку моду и стога и нема биографско „ја”, већ само гротескно, јавну персону, и Станија запада у противуречности када истовремено брани старе, турске обичаје и говори о однарођивању од српства. На сличан начин ће и из Нушићевог комада, бар у неким његовим деловима, изостати апсолутизација вредности једне или друге групе јунака. Како у трећој сцени другог чина комада примећује Син, носалац маске резонера, „ствари не могу остати онакве какве су биле, морају се мењати” (Нушић 1989а: 222), што не значи да се нужно мењају нагоре. Одмах потом ће Станојлу указати да ни он није искључен из тог процеса („И ви сте се променили, и ви не живите више истим животом којим је ваш деда живео” – Нушић 1989а: 222) и да морал новог доба није гори од морала другог:

Све што бива бивало је већ, само у другом облику (...) Па то, знате, што кажете о моралу. Било је тога и у ваше доба. Кад сте се ви састајали са девојкама по шљивицима, по кукурузиштима, иза капија и по таванима, онда је то био морал. Зашто? Зато што нико није видео и нико није знао. А данас, када се девојка састане и забавља са младим човеком јавно, на улици, на забави, пред светом, пред родитељима – онда је то неморал. Зашто? Зато што се види и што се чује. (Нушић 1989а: 224–225).<sup>980</sup>

На овом се месту, међутим, паралела између Стеријине и Нушићеве драме прекида, јер се Стеријина драма враћа свом архетипском жанровском прототипу: лик дошљака, Станија, одлучује да остане у окриљу своје породице/у граду, сматрајући да се ту још увек могу наћи људи њој слични, представници „старог”, док у Нушићевој двочинки Станојло и Перса панично беже, напуштајући своју породицу без поздрава. Појава новог друштва, у прототипичној комедији обележена наговештајем или остваривањем празничног ритуала, добија радикално другачије манифестације у две двочинке. Иако не уз пуни благослов Станијин и не сасвим по старим обичајима, Љуба бива испрошена и ускоро ће се удати, и управо се преко мотива венчања измирују

---

<sup>980</sup> Чини се да резонер у обе драме увек преноси ауторску поруку, и то такву која може измирити две стране. Међутим, код Нушића глас резонера не успева да направи било какву кохезију у свету приче. Стеријин резонер, Никола, балансира између две сукобљене стране, представљајући својеврсну спојницу између старог и новог, указујући на то да млади у тексту крше вредносне, а не моралне обрасце. Нушићев Син, са друге стране, појављујући се само у једној сцени, не задаје тон читавом комаду и не одређује глобална схватања света приче (у вези са оквиром цикличног тока времена).

претходно остварени сукоби на релацији старо – ново. У том смислу остварује се и трансгресија географски одређених идентитета, и то преко мотива породице као јединице друштва која се не сме разорити, па и град, у основи, постаје ознака цикличности и континуитета. Овде нема, дакле, слике умирања старог, статичног друштва у име новог, већ се подвлачи моменат генерацијских измирења као осигуравање опстанка породице, а Београд постаје простор понављања истог. У Стеријином је комаду заправо наглашена аксиолошка димензија света, тј. кршење друштвених *форми* у вези са мотивом моде (инвектива је усмерена на рачун покондирености и, евентуално, људске глупости), па и прекршаји носилаца „новог Београда” нису озбиљни. Чак и када Станија примети да град у којем борави није „више Београд, него црноград”, да „у Београду није чисто”, поредећи га са „земљом Инђијом” (Поповић 2006: 325, 330, 331), реципијент неће Станијину репрезентацију града схватити као *Orbis Terrarum*, глобални модел света који је у стању пропадања, јер се у тексту постојано одржава комичка дистанца према јунакињиној перспективи.<sup>981</sup>

Са друге стране, венчање на крају Нушићевог текста одиграва се мимо било каквог протокола (оно се и не дешава на сцени, већ јунаци/публика дату информацију добија кроз извештај у дијалогу): односно, без одговарајуће просидбе, без благослова старијих чланова породице и без присуства чланова породице самом обредном чину. Стога и слика свадбеног веселја бива замењена масовном сценом, сценом прославе фудбалске победе и победе на такмичењу за мис, односно, приватни (породични) простор бива преоквирен простором јавног (метрополе). Тенденција комичког друштва да „пре укључује уместо да искључи” (Фрај 2007: 197) у овом случају се изиграва јер патријархалне вредности представника старог поретка, који су из сцене славља искључени, ни у ком случају нису биле дефинитивно оспорене као погрешне – њима су, кроз читав претходни ток драмске радње, супротстављена озбиљна кршења моралних вредности представника новог. Деонтичка маркираност света приче Нушићеве драме поништава и идеје исказане у *Прологу*, кроз монолог Стерије – јунака.<sup>982</sup> Колико је,

---

<sup>981</sup> Зорица Несторовић (2014: 9–10) издваја промену као тематску константу Стеријиних веселих позорја: „Некада је у питању тежња јунака ка промени, било његовој, било његове околине, а некада јунаково настојање да до промене не дође, то јест да се очува постојеће стање пред надолазћим, претећим променама [...] У стандардном сукобу света младих и старих који се најчешће реализује као сукоб промене и постојаности, промена се препознаје у широком праспону од пуког праћења моде, потребе да се измени лична биографија и изгради нови идентитет до свести да ново време доноси и нове обичаје који нису негативни само зато што не личе на старе. Постојаност се обликује између патолошког очувања постојећег идентитета услед психолошке неудобности коју изазива свака врста промене до разумног подражавања устаљеног етичког система вредности.”

<sup>982</sup> Успостављајући интертекстуалне релације са Стеријином драмом, Нушић је у *Прологу* такође подвукао, као предмет сопствене драме, тему неизбежности цикличних промена друштвених обичаја.

међутим, Нушићев поетички коментар из *Пролога* остварен у наставку драме, и у којој је мери ова двочинка заиста „весело позорје”, друго је питање. Београд „сада” не дозвољава континуитет и стога се метафорички на крају комада приказује као олуја која „гутњи”, „засипа” и, коначно, брише: „Избрисани обичаји, избрисани људи, избрисан читав живот, а ово ново, ово што као мећава наилази, виче и урла: склони се или ћу те уклонити! И мораш, не можеш се одупрети, прегазиће те. Мораш се уклонити.” (Нушић 1989а: 249). Потпуно супротно Стеријиним драмским комадима, који потврђује комичку конвенцију срећног краја<sup>983</sup>, сликом *пошљедњег вријемена* у Нушићевој драми укида се и будуће време као простор могућности и универзалност цикличног времена. За разлику од Нушићевих комедија *Госпођа министарка* и *Ожалошћена породица*, у којима постоје два краја, затворени крај на нивоу радње и отворен крај на нивоу субрадње, који рецепијенту сугеришу да се позориште наставља, да хуморно друштво није укинато (Вукићевић 2015: 29, 30) и да ће се комедија поновити – али као комедија, уоквиравање тријумфа младих (односно „садашњег/новог”) на нивоу текста *Београд некад и сад* не дозвољава рецепцијско уоквиравање које ће драму вратити полу комичног.<sup>984</sup> Другим речима, инверзија карневалско-комичног у финалу Нушићевог текста урушава стабилност комичког жанра и упућује, можда, и на безнадежност потенцијалне друштвене промене са друге стране позорнице – јер, са ким и са чим би Нушићев рецепијент требало да се идентификује: са оним што припада прошлости јер и треба да припада прошлости – због вечно важећег правила да промена времена доноси и промену вредности, или са

---

Дати пролог представља не само омаж Стеријиној комедији, већ и поетичко оправдање за писање нове драме, односно њеног наставка. Имплицитно, Стерија Нушићев комад обележава као комад с тезом, будући да исти треба да настави, на линији истоименог Стеријиног комада из, али у духу првих деценија 20. века, бележење *новог дана и нове промене* (Нушић 1989а: 189): Живот људски као и све проче појаве потчињене јесу променама (...) Таква опстојатељства друштва једнога добродошла јесу списатељем, онима сирјеч који доба бележе. Када сам ја то пре много лета учинио, написавши као отраз тадашњих опстојатељства весело позориште моје „Београд некад и сад”, ја нисам ставио тачку, будући сам знао да после мене мора доћи неко који ће бележити нове дане и нове промене (...) Нека ни списатељ данашњег веселог позоришта не ставља тачку. Изменит ће се и ово што је сад, и доћи ће нови људи, ново време, нови обичаји и кроничар, који се тада јавно буде, забележит ће оно што бива и смејат ће се ономе што је било. (Нушић 1989а: 189–190).

<sup>983</sup> Треба, међутим, напоменути да Стеријина комична позорја најчешће нису остварена као стандардни модел комедије, због изостанка срећног краја као коначног тријумфа над хуморним друштвом, превасходно због тога што такав крај делује недовољно мотивисано. Тежиште Стеријиних драма махом је на приказивању фрајовског „силаска са нормалне линије живота”, што његове драме приближава првој фази ироничке комедије. Јосип Лешић (1989: 80–90) говори о Стеријиној употреби комичког *deus ex machina* у завршним сегментима комичких комада (више о томе видети у: Несторовић, 2014; Мирослав Радоњић, *Стерија у огледалу XX века* (Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, Матица српска, 2006, стр. 29–31).

<sup>984</sup> Драгана Вукићевић (2019: 28) истиче да савремени метаконцепт рецепцијског уоквиравања обухвата концепт текстуалног, тј. жанровског преоквиравања и контекстуално преоквиравање (промену друштвеноисторијског когнитивног оквира).

оним што припада садашњости а изједначава се са недостатком стида/морала? За разлику од градативног завршетка комедије *Госпођа министарка*, који функционише по принципу антиклимакса који потврђује витализам хуморног друштва (Вукићевић 2015: 33), драма *Београд некад и сад* завршава се у знаку *есхатолошког предања и утопистичких учења*, које такође карактерише *интензиван крај* (Милосављевић Милић 2001: 29). Град овде представља антитезу „идеализован[ом] модел[у] Васељене [...] по правилу смештен[ом] у средиште земље” (Лотман 2004: 296), а управо његова централност дозвољава читање према којем он постаје метафора за урушавање света и коначну апокалипсу.

Тријумф хуморног друштва, уз бежање – условно речено – позитивног јунака, Нушићеву драму приближава трагичком полу, односно, чини је блиском *другој ироничкој фази комедије* (Фрај 2007).

У ироничкој комедији почињемо да схватамо да уметност има такође и доњу границу, и то у стварном животу. То је стање дивљаштва, свет у којем се комедија састоји од наносења бола невиним жртвама а трагедија од подношења патње. Ироничка комедија доводи нас до протагониста жртвених ритуала и ноћних мора, људских симбола у којима су концентрисани наши страхови и мржње. [...] Али елемент игре јесте она граница која раздваја уметност од дивљаштва, а глумљење људске жртве је, чини се, значајна тема ироничке комедије. Чак и у самом смеху, као веома важна изгледа нека врста избављења од непријатног, чак ужасног. (Фрај 2007: 58–59).

Можемо се, међутим, запитати, да ли Нушићев *Београд некад и сад* задржава моменат игре и за Нушића тако типичан водвиљски смех? Примећујемо да у датој драми преовладава иронија, па смо склони да ову драму пре уврстимо у жанр црне комедије, будући да је управо иронија чест катализатор црног хумора („ентропичног хумора”) (O’Neil 1983). То ипак не значи и елиминацију дидактичности текста: жанр комедије управо експлоатише могућност да се кроз изазивање опречних емоција (бол, гађење, ужас, уз смех) публика провоцира и наведе на размишљање (в. Вукићевић 2015).<sup>985</sup> Изостанак отворене дидактичности у црној комедији одговара и Фрајовој опсервацији да је за иронички модус комедије карактеристичан недостатак експлицитног моралистичког става, односно да се та привилегија препушта реципијенту (2007: 52–53). „Бучно клицање” гомиле („Сви, сем Станојла и Персе”), узвикивање речи „Победа, победа”, коју прати музика, док се Никола, чија је брачна прељуба баш пре тога откривена, сада „тронуто” грли са својом женом Милицом, не

---

<sup>985</sup> „У Бартовој терминологији, активирамо проаиретички код, који се односи на очекивања и поступке, и херменеутички код, који се бави питањима и одговорима.” (Вукићевић 2015: 35).

изазивају смех јер се датом сценом крши когнитивни оквир *happy end-a*.<sup>986</sup> „Нушић на структурно јаким месту – смешан крај – прави преокрет; он ‘уоквирује’ смешан крај и тиме мења когнитивни оквир” (Вукићевић 2015: 34). Ефекат изневерног очекивања овде није скопчан са хуморним ефектом – са нушићевским веселим, водвиљским смехом – из два разлога: изостаје обавезни услов у вези са изненађењем, изграђеном не само на дисаналогији, него и на аналогiji (пређашњи ток драмске радње није навестио *anagnorisis*); пожељна и претпостављена ауторска публика морала је изградити критичку дистанцу према приказаноме свету јер кршење деонтичких забрана није бенигно по пожељни свет.<sup>987</sup> Како примећује Фрај (2007: 199), „[к]омедија се често креће ка срећном завршетку, а уобичајени одговор публике на срећан крај је ‘тако је и требало да буде’, који звучи као морални суд. Он то и јесте, осим што није моралан у ужем смислу већ друштвени.” Уколико овакав крај изостане, односно, хуморно друштво тријумфује, напомиње Фрај (2007: 199), супротност пожељном свету неће се схватити као „зло већ [као] апсурд [...]” На овом трагу можемо и пронаћи разлоге да Нушићеву драму уврстимо у жанр црне комедије: мешавина „фарсичног и трагичног” дозвољава, *можда*, да у тексту препознамо црни хумор, а исти нам може дати „снагу да се, суочавајући са безличјем празнине, смрти и апсурда, још увек радије смејемо него очајавамо” (Вукићевић 2015: 36, 38). Питање је, међутим, какав ефекат кршење оквира срећнога краја има по нашу концептуализацију времена (приказаног драмског света и, последично, друштва с друге стране сценске рампе): да ли се репрезентација апсурдности града овде ипак може инвертовати од слике „наопаког” и „последњег” времена ка дијалектичком принципу умирања и обнове? Одговор може бити позитиван уколико текст коначно уоквиримо значењима исказаним у *Прологу*, односно схватимо у интертекстуалним релацијама према Стеријиним *Београду*. У том смислу треба имати у виду да се Стеријина драма завршава, сасвим у духу поетике класицистичке

---

<sup>986</sup> Драгана Вукићевић (2015: 30) примећује, чак и у вези са ранијим Нушићевим комедијама попут *Сумњивог лица*, да „Нушићев финални оквир функционише као негација, антифон класичног срећног завршетка, као сенка краја у којем млади побеђују старе јер, побеђујући их, они не уливају наду да ће њихов свет бити бољи.”

<sup>987</sup> „У супротстављању новог Београда старом Нушић није био нимало објективан. Он је узео из новог Београда елементе монденског и снобовског живота имућније буржоазије да их представи као битне карактеристике прогреса градске цивилизације опречног и у моралу патријархалном друштву, *затим је и оно што је у породичном животу новог Београда значило морално ослобођење од патријархалних застарелих облика и од патријархалних предрасуда приказа у драстичној карикатури*, налазећи за своју у суштини конзервативну позицију оправдања у расулу породичног живота имућне буржоазије.” (Глигорић 1965: 254–255, *подвукла О. М.*).

комедије<sup>988</sup>, са дидактичном поруком и у знаку интеграције супротстављених јунака, обележене управо на плану хронотопа: „Па Београд јошт није сасвим потонуо”, рећи ће Станија, док, уз весели смех свију, завеса пада. Уколико, међутим, прихватимо ову могућност, приморани смо да донесемо негативан суд о Нушићевој драми: она не успева (на плану глобалне структуре, а често ни у деловима) да следи основну пишчеву замисао – ону која је исказана и паратекстуално (насловом и жанровском одредницом – понављањем Стеријине ознаке „весело позорије у два дејства” („весела игра у два дела” код Нушића)) и на плану унутрашње структуре, у метапоетичким коментарима у *Прологу*. Нушићев *Београд* не припада времену националног одушевљења, већ постратном периоду које чува сећање на огромне жртве, те времену успона фашизма и нацизма.

Јуриј М. Лотман (2004: 296) напомиње да град може бити схваћен „у двојаком односу према земљи која га окружује: он не само да може да буде изоморфан с државом, већ и њена персонификација, да буде она у неком идеалном смислу [...], али може да буде и њена антитеза”. У случају да се град схвати као измештен из центра структуре света који га окружује (и, који јесте, у случају Стеријиног и Нушићевог комада, метонимијска ознака за српску културу/земљу), појачава се његов аксиолошки значај у тексту због тога што центричност имплицира затвореност и прошлост, а ексцентричност имплицира отвореност, културне контакте, будућност, могућност развоја.<sup>989</sup> Ова двојака градска семиотика – Београд као центар и као екс-центричан – у оба комада представља подлогу за генерисање хуморних ефеката у средишњем делу текста, с обзиром на немогућност успостављања потпуне аналогије између провинције и метрополе. Тиме се, у оба текста, имплицира и нестабилност саме структуре приказаног света, али се она напослетку разрешава другачије. Док се тематско-идеолошки аспекти света приче који се окупљају око хронотопа града организују, када

---

<sup>988</sup> „Уколико следимо трагове Стеријиних промишљања о значају позоришта за учвршћивање врлина и искорењивање мана [...] препознаћемо у њима две основне, поетички обликотворне, тенденције. Прва, РАЦИОНАЛИСТИЧКА, ослоњена је на доживљај театра унутар његове просветитељске мисије, док друга разоткрива да је ауторова мисао о драми и позоришту обликована најпре у оквирима његовог КЛАСИЦИСТИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА чија су тежишта – тежње стоичке философске школе и поетичка начела песника Старог Рима, Хорација [...] У пресеку једног од стоичких принципа живота да, уколико чинимо добро без обзира на то што не досежемо срећу, онда и није важно што смо несрећни, хорацијевског начела 'prodesse et delectare' и Стеријине наклоњености театарским уметностима [...] родило се уверење о чудесној моћи позоришта на неуке научи, а морално болесне излечи. У Стеријином разумевању улоге позоришта пулсирало је једно оптимистичко, готово наивно уверење, да је 'театар школа у којој се људи уче'.” (Несторовић 2014: 13).

<sup>989</sup> „У исто време можемо да приметимо да 'концентричне структуре' теже ка затворености, издвајању из околине која се оцењује као непријатељска, а ексцентричне ка отварању, отворености и културним контактима.” (Лотман 2004: 297).

је реч о Стеријиној причи, хоризонтално, хронотопична макроструктура Нушићеве приче вертикално је организована. Из тог разлога она се аутоматски везује – и на основу текстуалног инпута и захваљујући менталној активност читаоца – за она значења која се налазе ниже на онтолошкој оси утемељења, утемељујући се у примарним метафорама ГОРЕ ЈЕ БОЉЕ и ДОЛЕ ЈЕ ГОРЕ. Екс-центрични положај града постаје антиутопија, простор разарања породице као друштвеног ткива који се коначно затвара пред свиме што чини структуру (културе/земље) којој припада. Дата разлика условљава и разлику у жанровским координатама двају текстова.



## 8.8. ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ, НАРАТИВНИ ОКВИРИ И ЦЕНТРАЛНЕ КОГНИТИВНЕ МЕТАФОРЕ: ДР БРАНИСЛАВА НУШИЋА И ФИЛМ МАСМЕДИОЛОГИЈА НА БАЛКАНУ

### 8.8.1. УВОД

Главна исходишта методолошког заокрета који се почетком деведесетих година одиграо у наратолошким истраживањима, данас већ пословично означаван синтагмом „постнаратолошки заокрет”, превасходно се огледају у превазилажењу сосировског концепта структуре књижевног (наративног) текста и оних аналитичких процедура које тежиште стављају на проналажење универзалне граматике наратива пре него на конкретни текст, те у отварању интерпретације према контексту (в. Марчетић 2018: 73–80). Значајан искорак у односу на претходну, класичну фазу наратологије представља и ширење поља наратолошких истраживања, односно, њихово отварање према сродним филолошким и другим дисциплинама, као и према трансмедиалној проблематици.

С тим у вези од нарочите важности при нашој анализи биће појам *трансфикционалности*, под којим се подразумева миграција фикционалних елемената кроз различите текстове, истог или различитог медија, као и њему субординиран појам *трансмедиалности*, којим се означава онај тип трансфикционалности који се одвија кроз више медија (Ryan 2013: 365–366). Потоњи појам се, дакле, тиче и оних случајева грађења макронаратива (сложенијих светова приче обично већег степена засићености) посредством више мањих наратива реализованих у различитим медијским платформама: „Трансмедиална прича се развија кроз више медијских платформи, а сваки нови текст даје посебан и вредан допринос целини.” (Jenkins 2008: 97–98) [„A transmedia story unfolds across multiple media platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole.”]. У том смислу и напомену Мари-Лор Рајан, да је појам света приче централан за трансмедиално приповедање, треба схватити као позив да се трансмедиална истраживања усмере ка препознавању оних минималних и неопходних услова који такво приповедање омогућавају, а који су независни од природе медија:

Трансмедиално приповедање [...] захтева могућност трансмедиаације за наративе. *Не би било могуће комбиновати наративе из различитих типова медија у једну већу целину да се ови наративи не преклапају.* У ствари, то значи да се заступљене медијске карактеристике у различитим медијима препознају као исте; тако се представљене

личности, окружења, идеје, догађаји и њихови међусобни односи могу испреплитати. (Elleström 2019: 6, *подвукла О. М.*)<sup>990</sup>

У раду прихватимо претпоставку да је наративност суштински трансмедијални феномен и ослањамо се на когнитивистички приступ људском знању, према којем је значење имагинативног типа јер се значења која нису директно утеловљена у искуству концептуализују путем механизма као што су менталне слике, метафоре и метонимије (Lakoff 1987: xiv). Полазећи од тезе да је дизајн света приче једног уметничког дела делимично одређен метафорама које се у датом делу препознају као стожерне, у овом се поглављу истражује могућност проучавања трансмедијалног односа светова прича комичког текста *Др* (1936) Бранислава Нушића и његове филмске адаптације *Масмедиологија на Балкану* (1989) режисера Вука Бабића, и то преко односа аналогних метафора у њима. Иако природа медија трансформише информације везане за светове прича који су у трансмедијалном односу, може се хипотезирати да ће неки метафорички обрасци протосвета у овом трансферу бити сачувани. У том смислу ови обрасци могу бити препознати као лингвистички маркери којима се потцртавају неки надређени принципи који управљају процесом креирања значења у оквиру конкретног семиотичког система (Montoro 2010). С тим у вези у анализи ћемо се посебно усредсредити на сликовне схеме као индикаторе надређених принципа који управљају процесом конструкције значења стожерних метафора проучаваних светова приче, као и трансмедијалног односа између њих. Сливковне схеме су основ могућности елаборације једног бленда, односно, представљају базу наративног и хуморног потенцијала метафоре. Даље, принципе који управљају стожерним концептуалним мрежама препознајемо као важне за разумевање приповедних модалитета који обликују светове прича датих остварења.

### 8.8.2. ИНИЦИЈАЛНИ НАРАТИВНИ ОКВИРИ И ЦЕНТРАЛНЕ МЕТАФОРЕ

Однос између два света приче показује висок степен њиховог преклапања, али уз извесна одступања, будући да је протосвет (свет приче Нушићевог текста) у поменутом филму временски и просторно премештен иако су основне особине протосвета (карактеристике и функције егзистената света приче, узрочно-последичне

---

<sup>990</sup> „Transmedia storytelling [...] requires that narratives can be largely transmediated. It would not be possible to combine narratives from different media types to a larger whole if these narratives did not overlap. In effect, this means that one recognizes represented media characteristics in the different media as the same; thus, represented persons, environments, ideas, events, and their interrelations can interlock.”

везе између догађаја) задржане. Стога се дати однос може одредити као однос транспозиције (в. Doležel 2008: 213). Протосвет и свет приче филма, дакле, имају исти дизајн, међу њима влада однос преклапања, али је ипак реч о два различита света (в. Ryan 2013: 367). Као што је већ напоменуто, дату релацију ћемо проучити у вези са степеном преклапања стожерних метафора два света приче, узимајући те метафоре као показатеље њихових глобалних приповедних модалитета и као носиоце интерпретативног процеса.<sup>991</sup>

Рецепција и филма и књижевног текста започиње са насловом, који у терминима когнитивне наратологије представља окидач за активирање иницијалних оквира. У случају читања Нушићевог текста, тај иницијални оквир односи се на активирање фрејма „доктор”, као трајног, али не и статичног когнитивног метаконцепта, који код реципијента креира извесна очекивања о томе ко може бити доктор наука, како се доктором науке постаје, шта звање доктора наука подразумева, и слично. Хуморни ефекат у вези са овим оквиром у оба остварења делимично је производ попуњавања варијабилних делова фрејма „доктор” оним филерима који су за реципијента неочекивани будући да су супротни ономе шта би биле њихове „дифолт” вредности или опсег прототипичних информација.<sup>992</sup>

Јасно је и да само име аутора драме код читаоца активира извесна очекивања везана за жанр, те у том смислу и име аутора и наслов текста представљају окидаче за активацију интертекстуалног, жанровског фрејма, који омеђује или усмерава интерпретацију текста. Када је реч о филму, Бабић се управо ослања на потенцијал имена српског комедиографа да у свест гледалаца призове извесна очекивања у вези са жанровским интерпретативним оквирима. Тако је у првом фрејму филма, на црној позадини, дато име Бранислава Нушића, са датумом рођења и смрти; и Нушићево име, и смех који се притом чује у позадини, требало би да подвуку комички карактер филма који следи. У следећем фрејму и експлицитно су назначене жанровско-типолошке карактеристике остварења: реч је о комедији, и то „филмској комедији Др. бр. 1 и Др.

---

<sup>991</sup> Тако узета, стожерна метафора има функцију интерпретативног оквира. „[...] frejmovi su kontekstualne kategorije koje se vezuju ne samo za postojeće spoznajne predstave koje predodređuju recepciju, već ujedno i izgrađuju kontekst, tj. okvir sveta priče na osnovu njenih skriptova, dakle aktiviraju se tokom i u zavisnosti od gesercije segmenata priče [...]“ (Milutinović 2015: 68).

<sup>992</sup> Мари Лор-Рајан истиче да се у оквиру савремених наратолошких оријентација више не може игнорисати питање везано за то како унутрашње особине медија обликују форму наратива и утичу на доживљај наратива, јер медиј не представља само систем за преношење информација, већ и обликује значење (Ryan 2004: 1–2).

№ 2 u dve epohe”<sup>993</sup>. Дата би се ознака у терминима класичне нартологије окарактерисала као паратекстуални елемент текста, односно, онај елемент који и јесте и није у тексту. Посткласична нартологија, међутим, нуди нешто елегантније, и за даља истраживања подстицајније, решење, будући да у своју анализу укључује и оно што би у класичној фази нартологије остало на маргинама проучавања текста, а што се тиче облика усмеравања интерпретације уметничког остварења (односно, урањања у свет приче дела) посредством његових спољашњих или лиминалних елемената. У том је смислу и наслов филма могуће схватити као примарни окидач који истовремено упућује и на протосвет, и на екстратекстуални фрејм којим се омеђава свет приче: филм ће, дакле, бити не само адаптација Нушићеве комедије, исти свет смештен у други епохални оквир, тј. друштвено-историјску стварност Југославије крајем осамдесетих година двадесетог века, већ такође и вид дуплирања света приче, Нушићевог света приче. Управо је умножавање светова приче оно што је у филму од кључног значаја за његово разумевање: свет приче филма не само да адаптира Нушићеву комедију, већ треба да, реферишући на историјску стварност, покаже како Нушићево доба није прошло, већ се поновило.

Каталог лица који у филму непосредно следи представља још једно, формално, средство којим се филм надовезује на Нушићеву драму. Иако каталог лица није директно преузет од Нушића, главни елементи су задржани – пре свега, сама драмска конвенција каталога, као и нека имена егзистената света приче; оно шта је, међутим, промењено, јесу описи који иду уз та имена. Код Нушића каталожке одреднице одговарају маниру класичног позоришта, минималне су и упућују само на релације између јунака. Међутим, док у Нушићевој драми уз име Животе Цвијовића, главног јунака и комичног алазона, не постоји никаква ознака, у филму је Живота Цвијовић одређен као „познати београдски богаташ”. То је значајно јер се на самом почетку овог остварења као примарни фрејм истиче оквир везан за новац, што антиципира тематско-мотивске окоснице везане за комички пад јунака и читавог хуморног друштва. На овај се начин такође иницира и екстратекстуални оквир, друштвено-економски и историјски, у вези са раскорак између званичних државних идеологија Југославије и конкретних економских и друштвених процеса у земљи с краја седамдесетих и, нарочито, у току осамдесетих година (различити видови децентрализације предузећа у

---

<sup>993</sup> Употреба ћириличног и латиничног писма у насловима филма, као и у каталогу филма, сасвим је тенденциозна и може се схватити као идеолошки коментар на језичке политике СФРЈ, али и политику СФРЈ уопште.

односу на државу уз јачање технократије, окретање конвенционалној тржишној економији, итд. – в. Мусић 2013), који су за последицу имали, између осталог, слабење положаја радничке класе и концентрацију капитала око мањих интересних група и појединаца.

У филму се као пандан слушкињи Марици из Нушићеве драме јавља „секретарица – тајница Марица”, и она у свету приче има ону улогу која одговара стереотипним представама о секретарици у нашој култури, укључујући ту и представе о секретарици као младој и радно врло способној жени, али и жени јако наглашене сексипилности. Неки јунаци у свету приче филма имају промењен национални и друштвени статус – Клара је Claire, Американка, а Пепика је Peter, Перу, Американца; професор Reiser је са University of Middle California; гђа Спасојевићка и гђа Протићка су сада Друг Спасојевић и Другарица Протић; Сојка, проводацика, сада је Другарица Драга, а место њеног живљења указује и на свет из којег долази – она је „проводацика са Дедиња”. Поред тога, гђа Драга, жена министра саобраћаја, овде је Другарица супруга друга Савезног секретара; њена ћерка, лице које не постоји у Нушићевом тексту (осим виртуелно, као поменута јунакиња), јесте Другарица ћерка друга Савезног секретара. Врло индикативно, у филму постоји и улога полицајца, који су (иако не постоје у драми) означени као „Другови милиционери из друге епохе”, чиме се алудира на то да је полиција иста у свим епохама, те да има исте функције. У том смислу филм треба да назначи раскорак између прокламованих идеолошких вредности Југославије и стварног политичког стања у држави крајем осамдесетих година. Поред тога, овај се детаљ може схватити и као Бабићев коментар на Нушићев текст да, иако у драми нема поменутих ликова, они јесу виртуелно присутни будући да омогућавају устројство света приче у којем се друштвена моћ концентрише искључиво око капитала као вредности. У том су смислу ови егзистенти само прешли из једне у другу причу, без икаквих последица.

Иницијални интратекстуални когнитивни оквири представљају оне менталне просторе где се значење конструише на почетку рецепције дела и преко којих се у наставку читања текста или гледања филма приступа новим, медијалним фрејмовима. У том смислу о иницијалним интратекстуалним оквирима може се говорити и као о фокусу и о тачки гледишта, односно, као о стратегијама текста преко којих се читање усмерава ка конкретнијим значењима. У Нушићевом *Др* окидачи који служе за активацију примарних иницијалних фрејмова света приче јесу *диплома*, *доктор* (односно, *титула*) и *новац*, и они се јављају већ у експозиционим сценама. У наставку

текста/филма когнитивна метафора „доктор наука” установиће се као централна будући да се путем ње *регулише примена осталих концепата* активираних причом и усмерава даља интерпетација датих остварења, те у том смислу функционише као метаконцепт којим се уоквирава читање и ограничава домен очекивања рецепијената (в. Wolf 2016: 3–4). Треба имати у виду то да је у питању сложена когнитивна метафора одређена вишеструким перспективама егзистената света приче, при чему свака од перспектива може бити посматрана као један улазни простор у оквиру мреже појмовног сажимања. При конструисању коначног смисла из генеричког простора се у амалгам пресликавају само неки од елемената улазних простора, али су трагови мапирања између инпута (виталне везе) задржани. Осим тога, коначни бленд формира се и посредством екстратекстуалног фрејма „доктор наука”, који је виртуелно присутан будући да припада идеалном и претпостављеном ауторовом адресату, а на њему почива и хумористички ефекат текста и његова дидактичка функција. Дати реторички ефекат заснован је на томе што је читалац приморан да перманентно усклађује овако модификоване когнитивне оквири са екстратекстуалним значењима које текст призива, а која су у вези са корумпираним друштвеним и политичким системом.

Ради поједностављења анализе концептуалну мрежу „доктор наука” третираћемо као мрежу која садржи само два инпута, од којих се један инпут односи на концептуализацију појма/фрејма „доктор наука” од стране Животе Цвијовића, комичног алазона, док се други инпут односи на концептуализацију истог појма од стране оних егзистената света приче који нису испали са „нормалне линије живота”, као и претпостављену концептуализацију истог фрејма од стране екстратекстуалних адресата. Између елемената овог улазног простора и улазног простора који се односи на начин на који Живота попуњава фрејм доктор наука успостављају се односи дисаналогije, што отвара могућност да се у тексту комични ефекти генеришу кроз различите облике комичних паралелизама.<sup>994</sup>

У оквиру првог улазног простора, који је еквивалентан нормалној линији живота и екстратекстуалном оквиру „доктор наука”, као кључне елементе издвајамо следеће појмове: „диплома” као пацијенс и у значењу институционалне потврде завршених докторских студија; „доктор наука” као агенс; „памет”, „знање”, „част”, као атрибути који припадају агенсу; „не купује се”, као атрибут који се везује за диплому; (могућност

---

<sup>994</sup> У питању су, према терминологији Владимира Пропа, комика сличности и разлика, која се може остварити и као ситуациона комика и као комика ликова, али и кроз вербални материјал (комичке технике попут каламбура, поступка физиологизације израза, комичне лажи, алогије, и слично) (в. Prop 1984).

за) бављење научним радом, као атрибут који се везује за агенс. Празна места или слотови датог фрејма могу се даље попуњавати конкретним информацијама у тексту – оним које су везане за Велимира, др Рајсера, Професора универзитета, и слично. Са друге стране, инпут који је везан за Животино виђење света може се описати као модификација првог инпута, будући да овај јунак на дијаметрално различит начин попуњава празна места датог оквира. У том смислу инпут везан за нормалну линију живота функционише као примарни у интерпретацији, будући да представља тачку гледишта посредством које се остала значења у тексту уоквирују. С обзиром на то да Нушићева драма превасходно припада реду комичких текстова, фокус је у њој стављен на оне домене значења који припадају комичком алазону. Дискрепанција између тачке гледишта и фокуса у тексту генерише и хумористичке ефекте засноване на инконгруенцији и дидактичку поруку дела.

У Животином виђењу диплома овде није само институционална потврда завршених студија, него, пре свега, материјални предмет којим се може добити друштвена потврда. Отуда овај елемент фрејма/инпута заправо и сам представља бленд, у оквиру којег се као елементи истичу „рам” (са логиком: што украшенији рам, то боља диплома), „латински језик” (којим је писана Милорадова диплома, а са логиком: што неразумљивији језик, то боља диплома) и „величина” (што већа диплома, односно рам, то је боље)<sup>995</sup>. Поред тога, у оквиру другог улазног простора, као пандан елементу „знање, памет” из првог улазног простора јавља се елемент „сналажљивост, способност адаптације у друштву”; као пандан елементу „не купује се” налази се „артикл”; спрам елемента „могућност за бављење науком” налази се „могућност за друштвено напредовање”, а као пандан елементу „част” налази се „углед, друштвено признање”. Последња два елемента су занимљива јер представљају сложене концептуалне мреже које своју елаборацију имају на неколико места у тексту. Наиме, елемент који се односи на друштвено напредовање у тексту се разрађује у оквиру комичке пословице *Титула данас отвара врата, а не памет*, случај модификације познатог културолошког бленда.<sup>996</sup> Елемент који се односи на „углед, друштвено признање” везује се, између осталог, за Животину тврдњу да паун не би био паун да нема реп, да га без репа нико не би погледао, баш као што је и титула доктора спољашњи додатак који служи за

---

<sup>995</sup> На пример, на распитивања Гђе Драге о квалитетима Милорада, и пре свега о његовој учености, Живота одговара: „Још питате? Има оволику диплому” (Нушић 1989: 309).

<sup>996</sup> Оно што је такође важно јесте да је у оквиру овог бленда знање експлицитно супротстављено прагматичности, односно, глупост памети. Зато Живота и може да изјави за професора универзитета да је „будала” и „да није будала, не би био професор, него што друго, паметније” (Нушић 1989: 286).

стицање афирмације у друштву. У складу са логиком ових микро блендова и коначни, макро бленд „доктор наука”, око којег се организује логика читавог Нушићевог текста, добија значење „диплома/титула је артикл”, којим се човек може „окитити” и којим купује могућност друштвеног напредовања.

Оно што је кључно јесте то да је поменута концептуална мрежа мрежа једностраног типа, што значи да сваки од инпута има своје организујуће оквире, а да се само један од њих, онај везан за Животу, пројектује при организацији амалгама. Тако се преко метафоре „доктор наука”, односно, „титула” потврђују и жанровске конвенције текста – раније поменута доминација комичног алазона у свету приче комедије – као и кључне карактеристике света приче. Наиме, иако алетички, деонтички, аксиолошки и епистемолошки модалитети везани за лик Животе нису глобални у смислу да их не деле сви јунаци света приче, они ипак јесу примарни у свету приче: све акције и понашања јунака условљена су Животином идејом да је „јача каса од свих закона”, да је „све данас артикл за продају” и да „титула отвара врата, а не памет” (Нушић 1989б: 294, 286, 270). Прецизније, у Нушићевом свету приче модалитети деонтичког и аксиолошког система формирају две групе деонтичких и аксиолошких кодекса, оних чији је носилац Живота, односно јунаци који су на нормалној линији живота. Међутим, док су у свету приче квантификатори који детерминишу деонтичке и аксиолошке операторе по опсегу ограничени, алетички модалитети су по свом опсегу универзални, и управо то показује снагу и важност метафоре „доктор наука” за поредак света приче. У том смислу метафора „доктор наука” у тексту се може посматрати и као елаборација друге макро (стожерне) метафоре, која се може означити као „капитал”, и која, баш као и прва метафора, превасходно указује на приповедне модалитете који су везани за лик Животе.

Када је реч о генеричком простору којим се мотивише мапирање парњака унутар поменуте, макро мреже појмовног сажимања, треба издвојити следеће сликовне схеме: ГОРЕ – ДОЛЕ и ЦЕНТАР – ПЕРИФЕРИЈА (који своју експликацију имају у релацији титула – друштвена хијерархија, односно у Животином коментару да ће без титуле доктора наука Милорад бити нико и ништа – Нушић 1989б: 270.)<sup>997</sup>; ПОСУДА (енгл. *CONTAINER*) (у вези са значењем лексеме „рам” у тексту: није важан садржај, већ спољашњи оквир, изглед ствари, а не њихова суштина). Ова последња сликовна схема обједињује неке

---

<sup>997</sup>Треба напоменути да се сликовне схеме обично јављају у паровима: “[...] image schemas motivating concepts typically come together in ordered sets, *image-schema families* (Hedblom, Kutz, & Neuhaus, 2016, partly following Mandler & Pagán Cánovas, 2014).” (Antović 2018: 62).



друге аспекте текста (поступак елаборације), па тако Савка, Животина кћерка, може изјавити да је више граматичких грешака у љубавном писму показатељ веће количине љубави, Ујка Благоје се може „осећати универзитетски” и може добити „универзитетску памет” простим седањем у универзитетску фотељу, а чим се у новинама нешто пише, то мора бити истина (Нушић 1989б: 279–280, 284, 332–333, 314). У складу са логиком сликовне схеме ПОСУДА Милорад може постати доктор наука иако је испите за њега полагао неко други, односно, *каса може полагати испите* уместо Милорада. На крају текста Живота ће одложити диплому, али ће притом пазити да не поквари њен *рам*, јер ће једног дана у њему стајати диплома његовог унука, Пепике Цвијовића.

Напоменуто је то да се бленд „доктор наука, титула” заправо може схватити и као елаборација шире когнитивне метафоре, која се може означити са „капитал”. Као и у случају метафоре „диплома”, и метафора „капитал” представља мрежу појмовног сажимања једностраног типа, при чему Животино схватање капитала одређује и коначни бленд, којим се имплицира то да је све капитал и да се све може купити (Живота каже да се може купити савест, поштење, част, љубав, пријатељство, углед, поштовање – Нушић 1989б: 286–287). У оквиру поменуте метафоре могу се разликовати два улазна простора, од којих је један улазни простор везан за Животино схватање капитала, пре свега идеју да је купац супериоран у односу на оног ко продаје, да је онај који продаје чак његов роб, и да је онај ко поседује капитал нужно паметан. У оквиру другог улазног простора, који се може означити као „морал, оно што је непоткупљиво”, налазе се већ поменуте, конкретне информације из текста, *савест, поштење, девојачка част и част уопште, љубав, пријатељство, углед, поштовање, глас*. У коначном бленду преузимају се елементи другог улазног простора али без њиховог атрибута „непоткупљивост”: све се може купити, све је артикл, или, како каже Живота, „Шта није за продају, кој’ артикл није данас за продају, ‘ајд’ реци ми који артикал? [...] Све, дабоме, јер данас ти је, брате, све на продају, све се продаје” (Нушић 1989б: 286–287). Оваква логика бленда поткрепљена је сликовним схемама генеричког простора, од којих су најважније ПРИСИЛА и ИЗВОР – ПУТ – ЦИЉ. Притом, у оквиру генеричког простора долази до замене егзистенцијалног пара *биће – предмет* и *агенс – пацијенс*, што може бити схваћено као коментар на капиталистичку логику која је у основи датог света приче. Зато се у тексту могу куповати савест, поштење, част, може се „робовати дипломи”, може бити ожењено нечије име, а не и сам човек, „улазнице

могу тапшати или се смејати”, углед се чува не човеку, него његовој дипломи, а каса може бити јача од сваке памети и сваког закона (Нушић 1989б: 311, 329, 269).

Анализиране две метафоре у основи су света приче филма *Масмедиологија на Балкану*. Битно је напоменути да се елементи улазних простора, који су претходно издвојени као кључни, задржавају као базични и у филму. Осим тога, елаборација метафора преузетих из протоприче у филму се врши превасходно према логици сликовних схема ПОСУДА, ГОРЕ – ДОЛЕ, ЦЕНТАР – ПЕРИФЕРИЈА и ПРИСИЛА, и у том смислу се њима потцртавају једнаки алетички, деонтички, аксиолошки и епистемички модалитети којима је обликован и протосвет Нушићевог текста. Притом су поједини елементи централних метафора директно преузети од Нушића (нпр. када проводачика Другарица Драга показује да Милорад има „оволику диплому”, или када Живота одговара да његов син не може да не буде леп, јер је доктор), или су делимично модификовани, у складу са конкретном економско-политичком ситуацијом на коју свет приче филма реферише. На пример, Нушићева сцена у којој Живорад објашњава Ујка Благоју како је све артикл у филму је реализована нешто другачије – ова два јунака разговарају у колима марке мерцедес, а Ујка Благоје на Животин резонерски монолог о томе како се новцем све може купити одговара кратко, „Па то ти је тржишна привреда”, при чему смех јунака који затим следи треба разумети више као горко-ироничан, него весели и водвиљски. У филму је иначе нагласак стављен на уплив западњачких трендова као знаку дезинтеграције југословенског социјалистичког друштва. На пример, Милорад ће предавање одржати у стилу филмске звезде, где ће фокус бити на његовом изгледу и театралном понашању, а не садржају самог говора. С тим у вези, као један од кључних мотива, издваја се амблем Мекдоналдса, који се поставља на Животину кућу пре него што ће почети забава; сцена прославе подвлачи пад читавог хуморног друштва и представља дефинитивну потврду да су сви јунаци одреда неморални, корумпирани, некритички окренути према трендовима Запада, као и да сви пристају на „правила игре” према којима је форма битнија од самог садржаја (на шта указује и анализирана метафора „доктор наука”). Поменути знак Мекдоналдса има двоструку функцију – за Животу он представља почетно слово његовог имена, ћириличну верзију истог, док за адресата филма овај знак, у својој латиничној верзији, може такође бити и симбол капитализма уопште. Тиме се заправо успоставља јасна веза између Животиног *креда* да је све артикл и његових послова у контексту реформисане југословенске привреде, као знаку пропадања социјалистичких вредности, и капиталистичке логике према којој све представља артикл. Финални кадар у филму

управо ставља фокус на знак Мекдоналдса, по вертикали повезујући овај знак са свадбеним колом које се игра доле у дворишту, чиме се заправо обрће логика комедије.<sup>998</sup>

Бабић чита Нушићев текст на начин који се да окарактерисати као изразито песимистичан: може се рећи да је његово читање превасходно усресређено на отворени завршетак драме, односно, Животин коментар да ће у будућности празни рам бити попуњен докторском дипломом његовог унука. Управо се инсистирањем на репетитивности друштвено-економских прилика Нушићевог света приче у филму демаскира фикција и појачава политичка и друштвена сатира која је у његовој основи. Наравно, Бабић то не чини простом реконтекстуализацијом Нушићевог света приче (њеним премештањем у другачије економско-политичко окружење): наиме, уколико се вратимо метафорама које смо препознали као стожерне за оба света приче, основна разлика у њиховој реализацији не огледа се у разликама између елемената улазних простора (ти елементи су донекле аналогни), већ у томе којим јунацима/групи јунака приписујемо концептуализације у оквиру тих улазних простора. Метафоре у Нушићевом тексту анализирали смо као појмовне мреже састављене од два инпута, од којих је један приписан комичном алазону а други јунацима који нису испали са нормалне линије живота, као и идеалним и претпостављеним ауторовим адресатима. Међутим, у филму су сви јунаци испали са нормалне линије живота, те ни мреже концептуалног сажимања за дате метафоре неће показивати разилажење или разлике између јунака, као што је то случај у протосвету. С тим у вези ни опсег приповедних ограничења неће бити исти, већ ће се у филму универзалном квантификацијом детерминисати не само алетичка, већ и деонтичка и аксиолошка ограничења света приче. Стога је у филму у већој мери нагласак стављен на економски контекст света приче (реформе југословенског економског система, очигледне класне разлике и црвену буржоазију, интензитет западњачких утицаја осамдесетих година у Југославији као симбол њеног приближавања капиталистичком економском систему, и слично), а посредством тога приказана је и инверзија друштвених вредности, односно, општа хипокризија. Иако су и јунаци Нушићевог света приче неморални, недоследни, поткупљиви (Велимир се лако одриче свог брака, Гђа Драга проводацише ради сопствене користи, а ту су и Сојка и Сојкин муж, јунаци који не постоје у филму, а чија

---

<sup>998</sup> Према Нортропу Фрају, комедија се обично завршава сликом хармоничног поретка, оличеном у ритуалу, и то најчешће свадбеном ритуалу (2007: 194–195). У случају филма, свадба представља тријумф хуморног друштва, а не „нормалних” вредности за које се аутор залаже.

је „професија” лажно сведочење), Нушић ипак *донекле* кажњава неморално понашање својих јунака јер Животина превара са дипломом на крају приче бива разоткривена. Треба, међутим, имати у виду то да се на тај начин ништа суштински не мења за главног јунака драме: Животи ће управо богатство, које је неумањено, омогућити да једног дана свог унука учини доктором наука, а може се наслутити и да ће новац такође ублажити последице укаљане части Животине породице. У том смислу Бабићево читање Нушићевог текста није нимало радикално, већ се може схватити као вид рецепцијског преоквиравања, откривање *мрачнијег и апсурднијег* Нушића: „Савремени метаконцепт рецепцијског уоквиравања препознали смо и именовали као *концепт 'црне комедије'* и *концепт апсурдне реалности* – први је текстуалан (промена жанровског оквира – комедија vs. црна комедија), а други контекстуалан (промена друштвеноисторијског когнитивног оквира).” (Вукићевић 2015: 28).

У вези са поновљивошћу прилика имплицираних насловом филма (својеврсним метатекстуалним коментаром) треба издвојити и почетну сцену филма. У исту нас, наиме, уводи неофолк песма у извођењу кафанске певачице: „Мене зову сојка, сојка Перестројка, ја сам пушта жеља за свакога момка. Мењала их баш начисто, сви дођу на исто. Све се мења сем камења, све се мења баш начисто, мења се на исто”.<sup>999</sup> Хумористички карактер сцене почива на комичком снижавању – са једне стране, дата песма, кроз својеврсну комбинацију еротског и политичког, реферише на опадање економске моћи СССР-а и, посредно, на опадање моћи Југославије, али је притом сцена смештена у типичан кафански простор (сцена би требало да у потпуности задовољи очекивања гледалаца која долазе од активације фрејма „кафана”), са кафанском певачицом и пијаним Милорадом Цвијовићем као главним актерима. Атмосфера безбрижности (Милорад немилице троши новац) и разврата уоквирена је затвореним кафанским простором у којем као да не постоје проблеми спољашњег света, и који се у

---

<sup>999</sup> Посебно треба подвући улогу музике у карактеризацији јунака: када Милорад улази на сцену, музика призива представе о циркусу; Живота свој долазак кући оглашава аутомобилском сиреном, која активира слична значења (реч је о шпанској народној песми *La cucaracha*). У том се смислу може говорити о активацији жанровског фрејма о лакрдијашу или комичној фигури алазона преко когнитивног фрејма везаног за циркус, активираним преко музике као медија. С тим у вези је и хипербола у функцији карикирања јунака, која не постоји, бар не у тој мери, код Нушића. Ово одступање може се разумети у вези са другачијим дизајном света приче драме и филма, будући да Нушић више приказује скоројевићевски карактер грађанске класе, а у филму се нагласак ставља на то да порекло Цвијовића води са села. На то упућује и прва сцена у којој се појављује Ујка Благоје: он је обучен у одело које показује да долази из провинције, разгледа Београд као туриста, а музика која читаву сцену прати је музика Боба Дилана, дакле, америчка кантри музика.

извесном смислу може схватити као хетеротопија<sup>1000</sup>, будући место прекида традиционалног времена, згушњавања иначе неспојивих простора, као и вишеструких друштвених функција (Фуко 2005: 33–35). Као стварни простор, кафана представља и место сусрета људи различитих социјалних слојева и *колања различитих друштвених енергија*, а друштвена и економска тензија овде је само привидно елиминисана и у име једнакости карневалског типа и у име друштвено-политичке једнакости. У том смислу кафане би могле имати „*ulogu da stvore jedan prostor privida koji razobličava iznova svu iluzornost stvarnog sveta, sva ta razmeštanja unutar kojih je ljudski život izpregrađivan*” (Фуко 2005: 35).

Будући да је поменута сцена истовремено и сцена експозиционог карактера, може се претпоставити да и значења остварена њоме треба да на изврстан начин сажму главне идеје филма. С тим у вези из ове сцене треба издвојити тренутак ломљења огледала, уз назнаку да је управо огледало за Мишела Фукоа (Фуко 2005: 32) типичан пример хетеротопије. У том се смислу разбијање огледала може схватити и као разбијање илузије о индивидуалном и колективном себи, и као разбијање маске друштвеног устројства, али и као својеврсни метакоментар – рушење границе између света приче филма и Нушићеве комедије и, још битније, рушења границе између фикције и стварности. Сцена би, дакле, требало да даљу интерпретацију упути управо на перманентно поређење интратекстуалних и њима аналогних екстратекстуалних фрејмова у вези са друштвеном стварношћу, те у том смислу представља и симболички прелазак из карневалског, кафанског простора у стварни свет.

И тек након ове филмске експозиције долази нови наслов филма: „Др. бр. 1 – Масмедиологија на Балкану”. Нови наслов, „Др. бр. 1”, представља корекцију наслова с почетка, „Филмска комедија Др. бр. 1 и Dr. N<sup>o</sup> 2”, а ова корекција се може тумачити као коментар о самом остварењу, назнака да је главна идеја при креирању филма била управо да се транспозиција фикционалног света Нушићеве комедије у филм изврши уз мање интервенције, како би се потврдила Нушићева теза о поновљивости света.<sup>1001</sup>

---

<sup>1000</sup> „Postoje [...], i to verovatno za sve kulture i civilizacije, mesta stvarna, zbiljska, mesta čiji se obrisi naziru u svakoj ustanovi društva, i koja su svojevrsni protiv-rasporedi, svojevrsne utopije uprostorene posredstvom stvarnih rasporeda, svim onim realnim rasporedima koji se mogu pronaći unutar kulture istovremeno kao predstavljeni, osporeni i preokrenuti, mesta koja su izvan svih mesta, no čiji se položaj ipak da stvarno odrediti.” (Фуко 2005: 31).

<sup>1001</sup> Индикативно је то да се наредна сцена у филму дешава јутро након претходне, у истој кафани, и да се сада, при дневној светлости, штета коју је Милорад начинио у кафани, укључујући ту и разбијено огледало, решава новцем. Новчана трансакција просто брише све изгреде и чува друштвени углед актера, на шта указује и то што је фокус камере стављен управо на новац и чин бројања новца. Најзад, Живота заокружује сцену намерним ломљењем чаше, након чега конобару на главу лепи новчаницу, показујући

### 8.8.3. ФИНАЛНИ НАРАТИВНИ ОКВИРИ И ЦЕНТРАЛНЕ МЕТАФОРЕ

Завршетак филмске комедије преузима од Нушића убрзани драмски расплет, заснован на смењивању јунака и техникама забуне у личности и замени личности (ломљење огледала као ломљење сопства и маскирање друштвене улоге јунака може се схватити и као облик симболичке мотивације ове две комичке технике). Филм се, као и код Нушића, завршава *срећно*, у смислу да расплет догађаја не води трагичном завршетку за било ког од учесника. Међутим, оно што је карактеристично и за драму и за филм јесте постојање отвореног завршетка (термин на енглеском јесте *ending*, завршавање, наспрам *closure*, крај – в. Абот 2009: 100–113), којим се прекида оно што Нортроп Фрај (2007) означава као испадање са нормалне линије живота.<sup>1002</sup> Тај прекид ипак не доноси и комичко олакшање: Живота тренутно одустаје од преваре у вези са лажном дипломом, али задржава рам у којем је докторска диплома стајала, не би ли једног дана у њега била стављена диплома унука Пепике. Финале драмске, односно, филмске радње, само „замрзава” свет приче, потврђујући, речима Драгане Вукићевић (2015: 35), „витализам злих”, или историјску нужност да се приказана радња (односно, приказане друштвене прилике) понове. Овде ће чак и они јунаци који су деловали као позитивни у потпуности испасти са нормалне линије живота. У том смислу

---

тако сопствену надмоћ и потврђујући да се новцем купује све. Паралела која се притом успоставља између оца и сина, лика Животе и лика „наивног” и „невиног” Милорада (који, на крају крајева, *само* чини оно што од њега захтева отац), потцртава нагли прелаз са веселе ноћне кафанске сцене на не тако веселу (дневну) реалност, и увођење простора кафане у стварни друштвено-политички простор. Поменути догађај у основи биће поновљен нешто касније, у разговору Животе и ујка Благоја (ова сцена је позајмљена од Нушића – в. Нушић 2005: 465–467), када Живота говори о томе да је новцем успео да плати једну савест, једно поштење и једну девојачку част. На крају, ломљење чаше, као аналогно ломљењу огледала, указује на то да ће се ситуација у филму, баш као и ситуација у Нушићевој комедији, поновити – односно да се све увек „мења на исто”.

Сцена у којој се код Нушића Живота суочава са својим сином у вези са високим кафанским рачунима у филму је замењена сценом у филмском студију. Комични карактер поменуте Нушићеве сцене превасходно почива на играма речи, као и поступку разговора глувих (и с њим повезаним поступком извргавања намере), а Милорад је приказан као размажен, али и разуман и прагматичан човек, који схвата границе својих могућности и стога нема амбиција да буде доктор наука или доцент на факултету, већ само да наследи свог оца. Комични карактер аналогне филмске сцене долази пре свега од сексуалних алузија, заправо комбинације сексуалне симболике, родољубиве песме *Југославијо, борба те родила* (*Свечана песма* композитора Николе Херцигоње) и политичке и националистичке тираде о Цвијовићима као тобожњим заштитницима отаџбине, а заправо безобзирним индустријалцима који су се обогатили шпекулацијама.

<sup>1002</sup> „Искакање са нормалне линије живота, тј. препознатљив комични заплет, Нушић обликује кроз приказ заблудјеле јединке или ‘хуморног друштва’. Основни комедиографски заплет, тј. комично обликовање заблудјеле јединке или друштва, Нушић обично усложњава и тзв. бочним комедиографским заплетом, најчешће интригом, која успорава главни заплет и налази се у тијесној вези с њим.” (Максимовић 2005: 628). Улогу оваквог бочног заплета у оба остварења има љубавна прича о Славки, Живогиној кћери, и Велимиру Павловићу, Милорадовом школском другу и стварном носиоцу докторске титуле.

карактеристична је филмска сцена у којој Живота даје мито декану факултета, уз речи да „Када човек догура до крова, онда треба и да подигне кров”, као алузију на то да је људско поштење флексибилно, те да циљ оправдава средство. Декан дати (комични?) афоризам потврђује патетичним речима, „У питању је будућност вашег детета”, а затим и сâм раскопчава сако не би ли у њега сместио што више новца; сцену заокружују, сасвим тенденциозно, речи декана, који, показујући на новац, каже Животи: „Ово је данас универзитет”.

На сцену моралног посрнућа интелектуалаца надовезује се сцена моралног посрнућа младог света: Милорад на забаву организовану у његову част улази са гомилом девојака, пијан; његово понашање, и нарочито понашање његове несуђене жене, Другарице ћерке друга Савезног секретара, пуно је сексуалних гестова и алузија. Изгледа да Бабић овде користи електронску музику не би ли указао на конзумеризам савременог друштва и некритичко прихватање трендова са Запада, а то свакако потврђује раније поменути знак Мекдоналдса, који се налази на тераси са које Другарица жена друга Савезног секретара посматра сцену која се дешава у дворишту доле. Исто значење остварује и механичко понављање речи „yeah” од стране Другарице ћерке друга министра саобраћаја. Фарсичности финалног сегмента филма свакако доприносе сцене са пијаним Благојем и др Рајсером, са кратким кадровима у којима је фокус стављен на слике глумица, секс симбола из златног доба Холивуда.

Посебно значајан детаљ из завршних сцена филма јесте ломљење огледала од стране Другарице ћерке друга министра саобраћаја, будући да се на овај начин радња и симболички враћа на свој почетак, експозициони део филма, али и на свој претпочетак, Нушићеву комедију. Није случајно што одмах по ломљењу огледала на сцену улази декан факултета, и саопштава да је „[...] велика новост у нашем културном, научном и јавном животу, пошто смо се лично уверили да млади доктор Цвијовић обавља изузетну друштвену функцију фундаменталног значаја, а пошто на факултету постоји упражњено место за доцента, универзитет му на овај начин додељује титулу ванредног професора на катедри чисте масмедиологије”, два пута потом понављајући „уздравље”. Истовремено, долази до мењања кадра: Клер прави омчу на тавану како би изашла вани на слободу. И сада долази право финале филма, тренутак који потврђује коначни пад хуморног друштва. Пригодно, нови сведоци сцене су пијани др Рајсер и Ујка Благоје, маскирани или претворени у механичке фигуре, будући да су обојених лица; њихова улога је управо да фотоапаратом и камером овековече тренутак пропасти, уз иронични коментар, више пута поновљену речи „осмех”.

Финалне сцене у филму прате карневалску логику – двориште куће где се ове сцене одигравају добија обележја трга, баш као што и приватна кућа постаје место где се јавно преплиће са приватним, у смислу да се ту истовремено даје мито али и именује у академско звање. Осим тога, када је реч о темпоралности сцене, наглашава се циклично кретање времена. И на крају, апсурдност приказаних догађаја подвлачи надреална сцена у којој Милорад, у стилу Супермена, спасава Клер, а тренутак њиховог сједињавања заокружује хорска партија *Алелуја* из ораторијума *Месија* Јозефа Хајдна. Дати моменат представља и недвосмислену пародију традиционалног комичног завршетка – радња се завршава ритуалним венчањем и победом младих над старима, али „они не уливају наду да ће њихов свет бити бољи” (Вукићевић 2015: 30). Бабић ова значења додатно наглашава тиме што у сцену уводи секретарицу Марицу, сада у улози изневерене љубавнице, која са трубачима долази да прослави предстојећу женидбу свог некадашњег љубавника; њен хистеричан смех потврђује иронични карактер сцене. На завршавање које није на нивоу очекивања публике указује и коло које поведу гости ове феште, а које управо представља инверзију хармоничног поретка који коло традиционално означава.<sup>1003</sup> На овај начин долази до прелома когнитивног оквира везаног за жанр: најавна венчања није формулативног типа, већ представља контранаратив (Вукићевић 2015: 30) који се ствара на подлози класичне комедије. Прекид или прелом оквира за последицу има покретање другог оквира, којим се напушта пол комичног, а филм добија функцију дестабилизатора друштвених вредности, место провокације. Иначе, овакав поступак нарочито је карактеристичан за Нушићеве позније комедије, попут драма *Покојник*, *Ожаловљена породица*, *Др* (в. Вукићевић 2015: 30, 32, 35–36), и, додајемо, *Београд некад и сад*.<sup>1004</sup>

Последњи кадар филма још једном упућује на репетитивност радњи и ситуација као на централну окосницу филма, у овом случају преко знака Мекдоналдса, пресликаног као у огледалу. У тој функцији је и назнака „Крај прве епохе”, којом се опет враћа на виртуелну претпричу. Занимљиво је и то да се на крају филма најављује његов наставак: „...А како ће друг Живота постати господин Живота, ко ће терати женидбу, а ко развод, и како ће се разрешити сви економски, политички, сексуални и

<sup>1003</sup> Срећни крај комедије подразумева кретање радње од једне до друге врсте друштва ради потврде неке друштвене вредности, при чему је препознавање новог друштва у свету приче као не-узурпаторског („тачка разрешења радње, комичко препознавање, *agnorisis* или *cognitio*”) у складу са оним што је „публика током читаве драме препознавала као одговарајуће и пожељно”, а тријумф таквог друштва је често наговештен забавом или празничним ритуалом (пре свега венчањем). (Фрај 2007: 194–195).

<sup>1004</sup> Подсећамо на то да Нортроп Фрај (2007: 211), полазећи од претпоставке да постоје бројне комичке структуре које стоје између полова ироније и романсе, управо комедије у којима хуморно друштво тријумфује или остаје непоражено назива првом или највишом ироничком фазом комедије.



остали проблеми нашег друштва видеће се у филму БАЛКАНСКА ПЕРЕСТРОЈКА (Др. Но. 2)”. Реч је заправо о типичном постмодернистичком поигравању са реципијентима, будући да наставак филма никада неће доћи, нити је, вероватно, уопште и био у плану – читава идеја о поновљивости људских прилика филмом је већ остварена, и било би, на крају крајева, редувантно поновити је.

#### 8.8.4. ЗАКЉУЧАК

Когнитивне метафоре које су у овом раду издвојене као кључне за оба света приче еквивалентне су из неколико разлога: парњаци у оквиру инпута су истоврсни иако не увек исти (што је последица другачијег *сетинга*); релације између улазних простора су исте – у питању је превасходно однос дисаналогичности, којим се наглашава дисонанца између перспективе хуморног друштва и „нормалне” перспективе идеалне наративне и ауторске публике; сликовне схеме које потцртавају мапирање су једнаке, и имају једнаке последице при елаборацији амалгама; коначни бленд садржи истоврсне елементе и носи иста (слична) значења, и његова разрада прати исту логику, односно, функција датих метафора је у оба дела иста.

Еквиваленција између главних когнитивних метафора оба дела може се пренети на проблем трансфикционалног, односно трансмедијалног приповедања. Пре свега, поменута еквиваленција потврђује да је однос између светова приче два дела однос транспозиције: наиме, исти модалитети обликују два света приче – каузалност у оквиру светова приче и способност фикционалних особа; проскриптивне и прескриптивне норме у њима; маркирање вредности и невредности; епистемички поредак фикционалних светова. Реторички ефекат датих метафора је такође сличан: хумор се остварује на исти начин – као резултат инконгруенције између концептуалних домена чији су носиоци хуморно друштво, са једне стране, и адресати подразумеваног аутора; значења која су маркирана хуморним изјавама/сценама односе се на истоврсни тип социјалне критике, иако различит *сетинг* у световима приче спецификује различите, за тај свет актуелне политичке, економске и друштвене проблеме. Речју, на синтаксичком, семантичком и прагматичком нивоу у оба остварења фокус је стављен на исте елементе.

## 8.9. ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ИМПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ РАДОЈА ДОМАНОВИЋА: ДОМАНОВИЋЕВ ХУМОР ИЗ УГЛА КОГНИТИВИСТИЧКИХ ТЕОРИЈА

1. Полазећи од тезе да је хумор ефекат неочекиваног семантичког скока, те да разумевање хуморне ситуације нужно захтева или промену когнитивног оквира или модификацију у ситуацији активiranог когнитивног фрејма, у овом поглављу се проучава хумор у приповеци *Данга* Радоја Домановића. При анализи хумора код Домановића пажња је усмерена на два проблема, структурално-функционалистички аспект појединачне шале и функционисање конкретне шале у оквиру текста. Када је реч о првом проблему, указује се на конкретне шале као типове сажетих простора, затим на текстуалне окидаче као сигнале за промену когнитивног оквира или његову модификацију, као и на сликовне схеме које у оквиру генеричког простора мотивишу и ограничавају мапирање унутар дате појмовне мреже. Поред тога, указано је на облике и начине функционисања конкретних шала на ширем плану текста, и то у вези са модалним ограничењима која структурирају свет приче. У том смислу издвојен је, као карактеристичан Домановићев приповедни поступак, поступак маскирања једноструког света (привидном) двоструком структуром света приче.<sup>1005</sup> Посредством овог поступка креира се специфична хипотетичка ситуација којом се обезбеђује простор за доживљавање приказаног као смешног и тиме јача хумористички потенцијал текста. Како се у процесу рецепције оквирни („први”) свет приче доживљава као близак реалном свету, у рецепцији финалног сегмента оквирне ситуације брише се епистемичка дистанца између два (условна) приповедна света, што од читаоца захтева повратно пресликавање завршних когнитивних оквира на (хипотетичке) хуморне ситуације; на овај начин се рецепција усмерава ка коначној идентификацији света приче са реалним светом, што има снажан сатиричан ефекат.

У оквиру корпуса приповедака Радоја Домановића, с обзиром на доминантне комичке поступке у њима, могуће је препознати неколико типолошких категорија (Maksimović 1999: 159–160). Иако ћемо се фокусирати на анализу приповетке *Данга*, у

---

<sup>1005</sup> Треба напоменути то да у критичкој литератури преовладава став према којем поједине Домановићеве приповетке приказују двоструке (вероватне, могуће и немогуће, фантастичне) светове. „Domanoviće satire se odigravaju u dva različita svijeta: u svijetu jave i svijetu sna, ili u nekoj drugoj zemlji, gdje se drže drugih pravila i mjerila ponašanja nego u zemlji iz koje je pripovjedač stigao.” (Ivanić 2007: 86). Међутим, Душан Иванић (Ivanić 2007: 86) такође наглашава да је други, немогући свет обично „povezan s prvim, odigrava se najčešće u okvirima prvog svijeta, u dodirima tih dvaju svjetova”.

завршном сегменту текста указаћемо на поједине Домановићеве приповетке које се служе истим техникама и текстуалним стратегијама као и поменута приповетка. Ови заједнички моменти односе се на постојање оквирне приче, камуфлирање једностраног карактера света приче, али и начине елаборације за приче централних хуморних блендова посредством модалних ограничења приказаног света.

2. Оквирна прича Домановићеве алегорично-сатиричне приповетке *Данга*<sup>1006</sup> има експозициону функцију и њоме се преко технике сна мотивише централна прича, која је смештена „у неки непознати крај, у неку чудну земљу” (Домановић 1999: 22). С тим у вези може се говорити о два света унутар макросвета приче – „реалном” свету персонализованог приповедача, обликованом модалитетима који одговарају законима и принципима стварног света Домановићевог времена, и ониричком свету, наизглед обликованом другачијим приповедним модалитетима у односу на свет оквирне приче. Према критеријумима актуелизације, поменути светови приче одговарају дистинкцији између актуелног и виртуелног света приче, односно, актуелног и виртуелног наратива, или, ближе, контраприповести (Prince 2003, Milosavljević Milić 2015, 2016, Milosavljević Milić 2016b).

На самом почетку текста приповедач саопштава да је он миран и ваљан грађанин своје земље, да се ни у чему не разликује од остале деце своје отаџбине, те да поштује полицију и да у том смислу препознаје у себи фино срце и племениту крв својих предака. Притом, хуморни, иронијски, тон експозиционе епизоде почива на виртуелном присуству правог, опозитног значења приповедачевих речи. У питању је нарочита реторика сатиричних ефеката заснована на первертираној логици (Ivanić 1996: 97), односно уметничко онеобичавање остварено посредством технике комичке инверзије (Maksimović 2000: 58). Оквирни сегмент приче може се, у терминима теорије појмовног сажимања, представити као једнострана мрежа појмовног сажимања, где су у оквиру концептуалне мреже активирани фрејмови „добар грађанин” и „лош грађанин”, али структуру амалгама организује само један фрејм. И док је фрејм „добар грађанин” у приповеци експлициран до појединости, оквир „лош грађанин” је само виртуелно активиран и изводи се по дисаналогији са првим менталним простором/фрејмом.<sup>1007</sup>

---

<sup>1006</sup> О Домановићевим алегорично-сатиричним приповеткама в. Поповић, Богдан. (2001). „Алегорична сатирична прича”. *Огледи о српској књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

<sup>1007</sup> Као виртуелни наративи, негативни светови приче повећавају засићеност света приче јер „[...] за sve negacije важи да, иако роџињу једним ‘Ne’, читалac прво mentalно kreira pozitivno stanje stvari” (Милосављевић Милић 2015: 62). У процесу разумевања негације се конституишу као контрачињенични блендови, при чему се, у оквиру њих, не-ствари и не-догађаји заправо акутелизују као ствари и догађаји, а затим и контрастирају са позитивним стварима или догађајима (Милосављевић Милић 2015: 61).

Једино место у оквирном сегменту приче где долази до експликације фрејма „лош грађанин” јесте следеће: „[...] и с презрењем погледам на једног простака што баш у тај мах прође и у *непажњи* нагази на оно дугме” (1999: 21, *подвукла О. М.*); овај приповедачев исказ ублажен је коментаром да је (лош) грађанин нагазио полицијско дугме „у *непажњи*”. Поменути коментар открива и кључне деонтичке, аксиолошке и епистемичке модалитете којима је обликован свет оквирне приче: уколико могућност да неко нагази изгубљено полицијско дугме постоји само уколико то учини у *непажњи*, то значи да је свет у којем та јединка обитава или (готово) идеално друштвено-политички уређен, или да је реч о ауторитарном, полицијом контролисаном свету. Будући да приповедач заузима колективну, „ми” позицију када је реч о вредностима које заговара, и слика света коју он креира мора се односити на прву опцију, да је реч о идеалном систему. Беспоговорно усвајајући ову перспективу, идеални приповедачев адресат прихвата и претпоставку да добар грађанин никада неће довести у питање добар поредак, те да праведан поредак нужно захтева и производи само – или готово искључиво – грађане који га одобравају. Насупрот томе, лош грађанин ниподаштаваће добар поредак без правог разлога – он је у том смислу простак, односно, није добро дете своје отаџбине. Ово су разлози због којих се на нивоу света приче главног јунака попуњавање оквира „добар грађанин” у складу са горе поменутом првом опцијом не чини проблематичним (в. инпут 1 из Табеле бр. 9). Међутим, овакав оквир је у антитетичкој релацији према екстратекстуалном оквиру који се односи на то шта јесте добар грађанин, па такав однос интертекстуалног и екстратекстуалног оквира производи семантички скок. Овако добијен празан интерпретативни простор позива читаоца да према приповедању главног јунака заузме дистанцу, те да активирани фрејмове унутар текста реинтерпретира креирајући нови бленд, и на основу информација у тексту и на основу знања потхрањених у дугорочној меморији, као што се може видети из Табеле бр. 9.

Хумор у оквирној причи има вишеструку улогу. Пре свега, драстично одступање у начину на који је оквир „добар грађанин” попуњен у односу на истоимени екстратекстуални оквир претпостављеног и пожељног ауторовог читаоца требало би да изазове сумњу у приповедачеве исказе, односно, у буквално значење саме приче. Поред тога, будући да се текстом виртуелно активира негативна вредност датих фрејмова, и то двоструко, читање се усмерава ка перманентном прављењу поређења са реалним светом читаоца. На крају, снага Домановићеве метафоре почива и на чињеници да се карактер власти и нације ни у једном тренутку не доводи у питање; у датом бленду

однос дисаналогичности може се повући између свих парњака улазних простора, осим када је реч о парњацима власт и нација, између којих постоји однос аналогичности.

Табела бр. 9. Мрежа појмовног сажимања „добар – лош грађанин”.

<b>ГЕНЕРИЧКИ ПРОСТОР</b>	
Грађанин; власт; нација; однос грађанина према власти; однос власти према грађанину	
<b>Улазни простор 1: „Добар грађанин” (ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ФРЕЈМ)</b>	<b>Улазни простор 2. „Лош грађанин” (не актуелизује се у тексту, виртуелно активирају) (ЕКСТРАТЕКСТУАЛНИ ФРЕЈМ)</b>
Власт	Власт
Нација	Нација
Однос власти према грађанину	Однос власти према грађанину
<b>Однос грађанина према власти:</b> Миран, ваљан, добро дете, пажљиво понашање Сви грађани су исти, нема индивидуалности Обожавање нације и веровање у званични дискурс нације Осећање страхопоштовања према полицији Полтронство Не мисли Не чинити ништа = грађанска савесност и храброст	<b>Однос грађанина према власти:</b> Непослушан јер је критички настројен Негује индивидуалност Критички настројен према званичном дискурсу нације Критички настројен према полицији Нема полтронства Мисли Политички активизам = грађанска савесност и храброст
<b>БЛЕНД</b> <b>Пожељно</b> = добар грађанин (1. улазни простор) <b>Пожељно = грађанин у служби власти</b> (виртуелно, као негација: непожељан грађанин = 2. улазни простор)	

Једном произведени хуморни бленд може се у тексту даље допуњавати и разрађивати, а на овој могућности Домановић и гради своју причу. С тим у вези треба нагласити то да могућност елаборације примарног хуморног бленда у овом тексту почива на дизајну света приче, односно на чињеници да су и оквирни и унутрашњи свет приче обликовани истим приповедним модалитетима. Као што је раније напоменуто, за Домановића карактеристичан приповедни поступак везан је за маскирање једноструког света привидном двоструком структуром света приче. Путем поменутог поступка произведена унутрашња, хипотетичка ситуација света приче представља идеолошки испражњен или „сигуран” простор, те читаоца добија могућност да се без зазора смеје манама јунака унутрашњег света приче. У финалном оквирном сегменту брише се епистемичка дистанца између два приповедна света, а то од читаоца захтева повратна пресликавања медијалних и завршних когнитивних оквира.

Сигнал читаоцу да је у приповеди *Данга* реч о истом свету, само привидно удвојеном, налази се на самом почетку средишњег сегмента приче. Наиме, као што механција из „непознате и далеке земље” себе и своје суграђане карактерише као мирне

и ваљане људе, верне и послушне своме кмету (1999: 22), тако ће синтагму „мирни и ваљани” људи (односно, грађани) употребити и приповедач у оквирној причи (1999: 21). У том смислу се читаоцу не само открива да је реч о понављању наратива, већ ова синтаagma постаје окидач за реактивацију претходног фрејма о добром грађанину. И чуђење приповедача („Зар је код вас кмет најстарији?” – 1999: 22) има сличну псеудо-функцију, односно, треба да нагласи тобожњу разлику између два света приче, где је први, примарни, актуелни свет приче и онтолошки и вредносно надређен ониричком свету: наиме, док у овом другом свету влада *кнез* са својим пандурима, у првом свету, иако неексплицитно, влада *краљ* са својим пандурима. Како би разумео зашто се приповедач чуди и презриво смеје на чињеницу да у непознатој земљи влада кнез, читалац мора да информације у тексту попуни екстратекстуалним информацијама: поменута алузија функционише као „позив” читаоцу да направи поређење између друштвено-политичког система унутар света приче и система владавине у Србији краја 19. века.

Будући странац у оквиру интермедијарног света приче, приповедач се изненађује обичајем непознате земље, да државни чиновници могу јахати и бичевати грађане, што се сматра чином указивања почести ономе ко је јахан, али и његовом патриотском дужношћу. И у овом случају хуморни ефекат почива на неочекиваном умрежавању одговарајућих концептуалних домена, због чега су у коначном бленду добијена значења у снажном контрасту према културолошком бленду, односно метафори, о јахању човека као о успостављању доминације над њим. Ова је метафора у европском културном простору у оптицају од раног модерног доба, и често је коришћена као средство означавања социјалног статуса (Nelson 2009: 51). Хијерархијска лествица у оквиру поменуте метафоре мотивисана је или почива на спацијалној сликовној схеми горе – доле унутар генеричког простора. У приповеци *Данга* Домановић се такође ослања на релацију горе – доле, она и овде прожима читаву појмовну мрежу, али антитетички однос између бинара унутар ње је ублажен: „горе” јесте пожељна позиција, али је то случај и са позицијом „доле”, јер се ова везује за част. Оваква ситуација мотивисана је и мотивише устројство света приче, у којем као да не постоје антагонистички друштвени односи, већ влада потпуна хармонија између власти која тиранише и грађана који се власти додворавају. У том смислу се и дати хуморни бленд показује као прегнантан значењима, јер врло јасно упућује на главна деонтичка и аксиолошка ограничења приказаног света приче – бити покоран државном ауторитету представља највишу вредност, дужност према отаџбини. Чињеница да се у тексту као

предмет жеље не истиче позиција „горе”, већ позиција „доле”, потцртава интензитет покорничког менталитета неименованог народа. Значење које иза тога провејава односи се на снагу власти, опсег њене моћи, јер прави предмет жеље, бити на врху друштвене лествице, мора бити скривен будући да је забрањен. Санкционисање моћи другог у оквиру политичког дискурса везаног за онирички простор у приповеди указује на то да приказани поредак делује и као отворена и као прикривена тиранија.

У даљој разради бленда биће додат још један елемент који је у вези са хијерархијском структуром. Наиме, у епизоди која приказује политички скуп народа неименоване земље, један ће се грађанин другом обратити с презрењем следећим речима: „Шта ти говориш [...] кад тебе није ни практикант никад узјахао”, а појава Клеарда, првог човека у грађанству, биће прокоментарисана на следећи начин: „У своје младо доба дочекао је да га је и сам кмет већ три пута до сада јахао.” (1999: 25). Наведени коментари указују на логику ониричког света у причи: што је јахач вишег положаја на политичкој лествици, то је указано поштовање за оног ко је јахан веће; за грађанина је боље да се више пута нађе у улози оног ко је јахан. Овакав резон постоји и у ставу приповедача, о чему је било речи нешто раније: када се приповедач насмеје због тога што у непознатој земљи влада кмет, а не, као у Србији, краљ, он тиме показује став супериорности према предмету свог смеха. У складу са первертираном логиком приповедача, онирички свет приче може се одредити као гора верзија збивања у односу на „референтни свет текста”, односно као „down-ward” могући свет (Mc Mullen, Markman, Gavanski 1993, нав. према: Milosavljević Milić 2016: 43).

**Табела бр. 10. Мрежа појмовног сажимања „јахање”.**

<b>ГЕНЕРИЧКИ ПРОСТОР</b>	
Јахач Јахани Горе – доле	
Улазни простор 1	Улазни простор 2
Онај који јаше – супериорност	Виши пандур
Онај који је јахан - покорност	Богати грађанин
Исказивање моћи	Указивање почести
<b>БЛЕНД</b>	
Виши пандур као онај који јаше Богати грађанин као онај који је јахан Исказивање супериорности/покорности као указивање/прихватање почести Бити покоран власти значи бити патриота Виши политички положај јахача – већа част Више пута бити јахан – већа част	

Наравно, чињеница је да се буквално значење лексеме *јахање* везује за однос човека и припитомљене животиње. Иако у метафори јахања код Домановића то

значење није стављено у први план, оно је ипак латентно присутно и на неким местима „просијава” у тексту. На пример, када се око суднице сјатило мноштво грађана да би били жигосани, чиновник који удара жигове, „[...] благо укорева народ: – Полако, забога, доћи ће сваки на ред, нисте ваљда стока да се тако отимате.” (1999: 29). Иронија у датом исказу резултат је привидног супротстављања, али заправо стављања знака једнакости, између жигосања стоке и жигосања људи. Поменути исказ („Полако, доћи ће сваки на ред, нисте ваљда стока да се тако отимате”) такође је обогаћен значењима која су у вези са блендом „јахање” о којем је већ било речи, а оба су бленда чврсто везана за бленд „добри грађанин” из оквирне приче.

Када је реч о бленду „жигосање”, као примарном бленду око којег се изграђује унутрашња прича, принципи његовог функционисања су истоветни као и у претходним случајевима. Овде је реч о хуморној концептуалној мрежи двостраног типа, са инверзијом вредности унутар њега у односу на екстратекстуални бленд „жигосање”. Притом, један од улазних простора, овде именован као „жиг на челу као знак срамоте”, представља и сам сложен бленд, који се по аналогiji изводи из улазног простора „жигосање стоке”, при чему је у том смислу реч о појмовној мрежи двостраног типа. У Домановићевом се тексту, међутим, улазни простор „жигосање” мапира са улазним простором, односно, когнитивним оквиром „витештво”; будући да су два инпута супротстављена један другом, читалац има задатак да креира одговарајуће кохерентно тумачење, у складу са постављеним контекстуалним захтевима.

**Табела бр. 11. Мрежа појмовног сажимања „жигосање”.**

<b>ГЕНЕРИЧКИ ПРОСТОР</b> Субјект1 Субјект 2 Интегритет	
<b>УЛАЗНИ ПРОСТОР 1: „жиг на челу као знак срамоте”</b>	<b>УЛАЗНИ ПРОСТОР 2: „витештво” (држати до своје части)</b>
Човек са жигом	Витез
Човек који удара жиг (други)	Антагониста (долази из другог света)
Човек губи интегритет	Витез штити друге/интегритет других
<b>БЛЕНД „ЖИГОСАЊЕ”</b> Витез = човек са жигом на челу Човек који удара жиг (долази из истог света) Прихватање жига = заштита интеграције нације = витешки чин Стоички издржати жигосање је знак храброг и племенитог човека Већи број жигова на челу = већи степен витештва	

Дати ће бленд бити и у средишту говора Клеарда поводом његовог именовања за председничког кандидата. Ова херојско-патетична тирада постаје пародија политичког говора и националистичког дискурса, будући да до апсурда изокреће значења појмова



јунаштво и кукавичлук (и, даље, по аналогiji, добар – лош грађанин).<sup>1008</sup> Из Табеле бр. 11 може се видети да бленд „жигосање” почива на умрежавању или мапирању ентитета два улазна простора између којих влада однос дисаналогije: човек са жигом у амалгаму јесте витез, а човек који удара жиг више није противник витеза, већ долази из ритеровог света и постаје нека врста његовог помоћника, олакшавајући му то да прихвати жиг, односно бреме витештва, и на тај начин заштити интегритет нације.

Лик старца, који се групи окупљених грађана супротставља речима да је жигосање срамота, а жиг знак ропства, јесте, у терминима Долежелове теорије, аксиолошки и епистемички странац: ово је једини јунак у свету приче који препознаје то да су значења везана за жигосање политички произведена, и ко, у складу са тим, не изокреће вредности витештво – кукавичлук. У том смислу његова су схватања блиска или једнака схватањима претпостављеног и идеалног читаоца, што нужно подстиче и читаочеву идентификацију са овим јунаком и његовим системом вредности. Оваква стратегија текста је ојачана тиме што у причи старац одмах затим бива нападнут од стране разјарене руље грађана, и умало претучен на смрт. Фигура старца је у причи важна не само зато што функционише као антипод групи грађана света унутрашње приче, већ и зато што је антипод фигури приповедача. Наиме, иако је у овом свету приповедач странац, он то није по својим претпоставкама о свету и вредновању истог. Карактеристике јунака при његовом трансветовном путовању се не мењају, те интермедијарним сном креирана алтернативна биографија јунака није у функцији приказивања боље или горе верзије стварности, већ аутентизације оквирног света приче као идеолошки најбољег могућег света, у складу са инверзијом логике текста у односу на свет читаоца. И овде Домановић прибегава техници маскирања, у смислу да се приповедач на самом почетку приповетке приказује као искрени наратор, грађанин добар и поштен, али у наставку текста, у уоквиреној причи, изостају његови коментари и реакције, а ако их има, они су неутрални. Међутим, у финалној епизоди везаној за онирички свет приче, наратор, надахнут родољубивим осећањима, захтева да и сам буде стављен на искушење жигосањем: „Шта хвалите вашег Леара?... Ви још нисте видели јунаке! Да видите шта је српска, витешка крв! Ударајте десет жигова, а не само два!” (1999: 30). У датом наводу приповедач се служи хуморним блендом „жигосање”,

---

<sup>1008</sup> „Није лако претрпети муке и болове који нас очекују; није лако издржати да се врелим гвожђем стави жиг на наше чело. Јест, то су муке које не може сваки поднети. Нека кукавице дрхте и бледе од страха, али ми ни за тренутак не смемо заборавити да смо потомци врлих предака [...] Сваки прави родољуб, сваки који жели да се племе не обрука пред светом, поднеће бол јуначки и мушки.” (Домановић 1999: 26–27).

при чему поједине ентитете унутар њега замењује њима аналогним елементима (у оквиру приповедачевог света), а своју тираду заснива управо на односима хијерархије који су у вези са амалгамом „јахање”. Изједначавање приповедачевог света са светом оквирне приче у тексту врши се управо путем приповедачевог прихватања логике ониричког света. Коначна потврда да два света деле исте епистемичке и вредносне претпоставке, као и деонтичке норме, долази са прекидом сна, односно са враћањем на оквирну причу: „Умало ја не потамнех славу њиховог Леара, помислим, и окренем се *задовољно* на другу страну, а би ми помало криво што се *цео сан није завршио*.” (1999: 31, *подвукла О. М.*). Будући да је приповедач претходно више пута истакао да је предмет његовог приповедања „чудан и страشان сан”, те да он инсистира на разлици сан – јава, креирана дистанца према простору сна требало би да читаоца подстакне да оквирни свет приче препозна као близак сопственом, реалном свету. Посредно се ова паралела продужава на унутрашњи свет приче (будући да су текстуалне стратегије усмерене ка изједначавању унутрашње и спољашње приче), а коначна идентификација светова приче са реалним светом читаоца додатно јача сатиричке ефекте текста.

4. На инверзији деонтичких, епистемолошких и аксиолошких вредности светова приче базира се и хумористички потенцијал других Домановићевих творевина, попут приповедака *Модерни устанак*, *Страдија* и *Марко Краљевић по други пут међу Србима*. У поменутих приповеткама странац у свету приче дели схватања и ставове са идеалним ауторовим адресатима, а због одступања од нормативних схватања колектива (на нивоу приче), странац наилази или на подсмех (*Данга*, *Модерни устанак*) или на запањеност других јунака истог света (*Марко Краљевић по други пут међу Србима*, *Модерни устанак*, *Страдија*). Дискрепанција између нормативног у причи и нормативног у реалном свету подстиче читаоца да се идентификује са странцем у свету приче, односно, изгради критичку дистанцу према осталим егзистентима тог света. Инсистирање текста на оштрим поларитетима представља својеврстан позив читаоцу да се определи за једну од понуђених опција, што у крајњем производи вишеструке ефекте читања. Наиме, због драстичног одступања од норми стварног света (односно, норми претпостављеног и идеалног ауторовог читаоца), при читању се неизоставно јавља запањеност (етичка функција). Истовремено, креирана дистанца између читаоца и приказаног света, као и неочекивано удруживање у тексту активираних когнитивних оквира, производе хуморни ефекат, који се на темељу малопре поменуте етичке функције текста појачава, будући да ће претпостављени и идеални адресат заузети супериористички (морални) став према предмету смеха. Домановићев смех никада није

ведар, већ је редовно подсмешљив, ироничан, оштар, уништавајући, јер и разлика ми – они на којој он инсистира јесте међусобно искључива. Домановићеви јунаци редовно представљају апстрактне фигуре у типским ситуацијама и улогама (Ivanić 1999: 58), чиме се огољују и потцртавају бинарне опозиције на којима је текст изграђен. Ове опозиције имају само привидно одвојен унутартекстуални онтолошки статус: линија њиховог раздвајања није она која дели ониричке или далеке просторе мање вероватних светова од оквирних, вероватних светова приче, већ се налази на етичком, аксиолошком и епистемичком плану, на плану радикалног раздвајања интертекстуалних и екстратекстуалних когнитивних оквира идеалног приповедачевог и ауторовог адресата, односно, управо на оној тачки на којој се изграђују хумористички аспекти Домановићевих текстова.

## 8.10. ХУМОРИСТИЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛ ВИРТУЕЛНИХ АСПЕКТА ПРИЧЕ КОД РАДОЈА ДОМАНОВИЋА

### 8.10.1. УВОД

Поглавље представља прилог проучавању когнитивних аспеката читања алегорично-сатиричних приповедака Радоја Домановића, при чему ћемо се посебно усредсредити на учинке ураћања у светове приче с обзиром на виртуелне наративе који су у њих инкорпорирани. Наша је почетна теза да инконгруенција у поменутих Домановићевим приповеткама, која може имати хуморни потенцијал, није примарно утемељена у унутартекстуалним релацијама (на нивоу приче), већ у виртуелним процепима којима се „призивају” екстратекстуални когнитивни оквири или, шире, читаочеви модели света.<sup>1009</sup> С обзиром на то да су дати виртуелни процепи у *извесној мери* идеолошки упражњени простори, њихова конкретизација у појединачном читању дозвољава и пријем Домановићеве сатире као актуелне и универзално значајне. Ослањајући се на постулате из домена когнитивне наратологије и когнитивне семантике, наша ће расправа имати за циљ доказивање тезе да хумористичке учинке Домановићеве сатире остварују управо преко дискрепанције између поменутих модела света, чији су носиоци претпостављени, пожељни и идеални приповедачеви и ауторови адресати, те реални читалац.

У новијим когнитивистичким истраживањима алегорија се посматра као „начин на који живимо”, и разуме као „*врста наратива* који се може протумачити тако да открије додатни слој прагматичног, метафоричког значења испод оног што се појављује на површини” (Okonski, Gibbs 2019: 28, *курзив О. М.*)<sup>1010</sup>. У односу на реторичке, поетичке и књижевнотеоријске приступе алегорији, у оквиру којих се алегорија дефинише као стилска фигура („*Iskaz koji ideju ili kakvu kategoriju (moralnu, religijsku, filozofsku, emocionalnu) predočava govorom o bliskim i konkretnim stvarima. Najčešće se*

---

<sup>1009</sup> Богдан Поповић (1970: 233) истиче да је Домановић морао, као алегоричар, задовољити два услова: „да нађе zgodnu – и лепу и тачну – алегоричну фикцију; лепу, да би у њој могао јасно и живо оцртати личности и догађаје које хоће да изложи смећу или порузи; – тачну, да би паралелизам између буквалног и преносног значења својих прича могао одржавати у свим појединостима, а ове појединости одржати у међусобном складу.” Са друге стране, Татјана Јовићевић (2009: 132) наглашава да је у овој категорији Домановићевих приповедака „поступак’ надвладавао ‘садржај’ у значењу непосредног пресликавања свакодневнице. Тобоже изгнана из текста, стварност је уистину одсутна само на нивоу миметичке слике, а изразито присутна, конкретизована и недвосмислена на плану свести о означеном”.

<sup>1010</sup> „Allegory refers to one type of narrative that can be interpreted to reveal an additional layer of pragmatic, metaphorical meaning beyond what appears on the surface.”

pojavljuje kao narativni ili deskriptivni tekst koji se može čitati dvostruko – doslovno i preneseno.” – Bagić 2012: 16), и говори о алегоријском коду као темељу једноставних и сложенијих *књижевних* облика, у домену когнитивистичких проучавања све се чешће расправља о „импулсу за алегоријом” (енгл. *allegorical impulse*) као свакодневной, рутинској операцији тумачења акција и догађаја као онима који реферишу на шире, симболичке теме (Okonski, Gibbs 2019: 28; Gibbs, 2011, 2020). Док се у реторичкој традицији, од Цицерона и Квинтилијана, инсистира на дефиницији алегорије као проширене метафоре, али се она повремено разуме и као проширена персонификација и симбол (Bagić 2012: 16), *когнитивна алегорија* (енгл. *cognitive allegory*) се, будући модус разумевања и дискурзивни жанр,<sup>1011</sup> ослања на когнитивне ресурсе аналогije и наративизације – и, специфичније, на средства идентификације (укључујући и персонификацију) и топофикације (спацијализације), те проширене примарне метафоре. Како алегорија увек поседује квалитет наративности, она позива читаоца да при њеном декодирању креира наративне менталне репрезентације тј. *светове приче*. У контексту наше горње тезе, неопходно је истаћи то да је процес наративизације увек *утеловљен*, односно захтева утеловљене симулације текстуалних репрезентација: свет приче је близак реалном свету (у складу са когнитивнонараторолошким *принципом минималног удаљавања*), и изграђен на основу нашег искуственог фонда – почев од оног телесног и сликовносхематског, преко афективног до елаборираног културолошког и индивидуалног – идиосинкратичког. Друга особеност људског когнитивног апарата на коју се сатиричар попут Домановића може ослонити јесте наша телеолошка усмереност: прича се мора повезати са разлозима јунака за делање (за представљене догађаје), и у том се смислу репрезентације прича – светови прича – оријентишу око питања КО, ШТА, КАКО, ГДЕ, КАДА, и ЗАШТО.

#### 8.10.2. ИНТРАТЕКСТУАЛНИ:ЕКСТРАТЕКСТУАЛНИ МОДЕЛИ СВЕТА: *ДАНГА*

Као што је познато, структура Домановићевих сатирично-алегоријских приповедака (*Данга*, *Мртво море*, *Страдија*, *Укидање страсти*) одликује се оквирном структуром и симплификованим модалитетима увођења унутрашње приче (техника

---

<sup>1011</sup> Ренди Ален Харис и Сара Толми (Harris, Tolmie 2011) сматрају да је когнитивна алегорија „скуп реторичких, књижевних и говорних жанрова”. Чланак на који се позивамо је објављен у специјалном издању научног часописа *Metaphor and Symbol*, заједно са низом студија других аутора који такође разматрају могућности сагледавања алегорије као когнитивног жанра (концепт) који се реализује преко мреже жанрова (феномен).

сна, техника пронађеног рукописа) (Максимовић 1999: 74). На пример, приповетка *Данга* наизглед призива двоструко структуриран свет приче – „реални” свет хомодијегетичког приповедача, „обликован према модалитетима који одговарају законима и принципима стварног света” (Марковић 2019: 136), и онирички свет, означен као „нек[а] чудн[а] земља, за коју, ваљда, нико живи и не зна, и која се сигурно само у сну може сањати” (Домановић 1999: 22). Референтни делови света приче одговарају дистинкцијама између актуелизованог и виртуелног, при чему се онирички свет може ближе одредити као *контраприповест*. Виртуелни онирички свет – оно што се рецепира као алегорија – требало би да, дакле, представља паралелни, алтернативни, нереализовани наратив, смештен у будућност као *гора верзија* збивања, и просторно измештен (в. Milosavljević Milić 2016: 37, 43).<sup>1012</sup> Међутим, приповедни модалитети којима су обликоване две равни – односно КО, ШТА, КАКО, ГДЕ, КАДА, и ЗАШТО координате света приче – у основи се не разликују, због чега се може говорити о типичном Домановићевом поступку маскирања једноструктог света приче двоструком структуром (в. Марковић 2019). Стога је читалац, када стигне до унутрашњег наративног оквира, већ припремљен на инвертовану логику у погледу аксиолошких и деонтичких приповедних модалитета.<sup>1013</sup> У случају *Данге*, приповедачава прича из оквирног рама текста, о страхопоштовању које осећа према изгубљеном полицијском дугмету, постулира, као централну за свет приче, опозицију између добрих и непослушних грађана, а истом се вишеструко мотивише „раблезијанско-свифтовска масовн[а] сцен[а] жигосања на главном градском тргу” (Максимовић 2019: 76) из кумулативног дела приче. Други члан дате опозиције је заправо виртуелно присутан, будући да негација увек имплицира позитивно стање ствари;<sup>1014</sup> притом, изостанак

---

<sup>1012</sup> Прелазак јунака у овај алтернативни свет може се прочитати и у жанровском коду катабазе, односно његовог разарања, будући да на нивоу јунака не постоји моменат *анагнорисиса*. Хоризонтална и вертикална оса су овде изједначене, због чега пут у подземље само привидно представља и прелажење онтолошких граница наративног света. Код Домановића је иначе честа инверзија примарних метафора ГОРЕ ЈЕ БОЉЕ И ДОЛЕ ЈЕ ГОРЕ (уп. *Сан једног министра*). Са друге стране, у случају приповетке *Краљевић Марко по други пут међу Србима* заиста можемо говорити о испуњењу жанровске формуле катабазе, уколико унутрашњи свет приче схватимо као подземни свет.

<sup>1013</sup> Донекле се не слажемо са Г. Максимовићем (1999) у погледу тога да *Данга* задржава троделну композициону схему *нормална линија живота – силазак са нормалне линије живота – повратак на нормалну линију живота* (АБА), каква одговара прототипичној, архетипској комедији. Домановићеве алегорично-сатиричне приче углавном не приказују „нормалну линију живота”, а хуморно друштво у њима остаје непоразено, због чега се ове сатире пре могу уврстити у прву или другу ироничку фазу комедије (в. Фрај 2007: 211–215). Изигравање комичког обрасца може се разумети као један од аспеката виртуелности датих сатира.

<sup>1014</sup> Негација (нпр. „Ајде, да речем, да ја правим изузетак од осталих, али не, брате, већ све на длаку радим што и други, а понашања сам тако пажљива да ми нема равна.”; „Ето, сад видите како сам красан човек, који се баш ништа не разликује од осталих ваљаних грађана” – 1999: 21) представља, како примећује С. Милосављевић-Милић (2016а: 51), један од кључних синтаксичких поступака за увођење

експликације другог пара у датој релацији има своје естетско оправдање јер упућује на идеолошки једнообразан свет, односно ауторитативни политички режим. С тим у вези је и чињеница да приповедач заузима „ми” позицију, идентификујући себе као „мир[ног] и ваљан[ог] грађанин[а], добро дете ове намучене миле нам мајке Србије, као и сва друга деца њена” (1999: 21), те да се једина непослушност у датом колективу читава као случај „непажње” („с презрењем погледам на једног простака што баш у тај мах прође и у непажњи нагази оно дугме” – 1999: 21) или као *храброст* која је могућа само у сну. Кључно је то да празно место у датом бинарном пару захтева читаочева активност, подстичући га да конкретизује опозицију одговарајућим вредностима. Текстуалне стратегије ће у том погледу значајно усмеравати читање јер се од самог почетка приповедач конституише као непоуздан. На пример, нараторова почетна констатација „Не чудим се само сну, већ се чудим како сам имао куражи и да сањам страшне ствари, кад сам и ја миран и ваљан грађанин”, или констатација „необично ми беше пријатно што је мени Бог дао fino срце и племениту, витешку крв наших старих” (Домановић 1999: 21) нипошто се не препознају као универзалне рефлексије, већ као коментари о наративном свету и његовим учесницима – будући некомпатибилни са моделима света који се читавају као *нормални* и *нормативни* за реални свет. Непоузданост приповедања се тако препознаје као некомплементарност на различитим осам – приповедач тачно извештава о догађајима, али их погрешно тумачи и процењује. Дата се дискрепанција, дакле, читава као процеп између епистемичких, деонтичких и аксиолошких принципа и вредности чији је носилац приповедач, са једне стране, и имплицитни аутор са његовом публиком, са друге. Осим тога, адресати којима се приповедач обраћа су делимично профилисани, будући да приповедач подразумева одређени комуникативни контекст у оквиру којег су његови слушаоци сагласни са његовим опсервацијама и ставовима. Оваквим нараторима тешко је доделити функцију синегдохе, па се путем њих креира дискурсни јаз који искључује публику имплицитног аутора, а преко тога и самог реалног читаоца. У коначном, различите улоге и вредности адресата у свету приче диференцирају телеологију и

---

виртуелних наратива, имајући у виду претпоставку „da je jedna od paradigmaticnih figura virtuelnog narativa antiteza, budući da se svet VN suprotstavlja aktuelizovanom свету приче”. Позивајући се на теорију појмовног сажимања Жила Фоконијеа и Марка Тарнера (Fauconnier, Turner 1998, 2002), ауторка (2016а: 55) истиче да „[m]i razumemo ne-stvari zahvaljujući procesu konceptualnog spajanja (conceptual blending) [...] Negacije rutinski uspostavljaju kontračinjеничне spojene просторе (2002: 239) будући да се у ’blendu’ актуелизује оно што је изван njega не-stvar или не-događaj (2002: 241). U blendu nedešavanje postaje događaj (nedogađaj) koji se kontrastira sa pozitivnim događajem. ’Stvar’ će u integrativnom mentalnom prostoru postati ’nešto’ nasleđujući fizičke karakteristike stvari iz sveta u kome postoji, ali istovremeno nasleđujući i svojstva procesa iz aktuelnom свету u kome je ta stvar poreknuta (2002: 241).”

ефекте наративне информације: док на нивоу приповедача и његових публика хумор не постоји, дистанца између приповедача и подразумеваног аутора којег читалац реконструише оставља простор и за хумор: хумор који ће бити супериористички оријентисан, и са елементима ироније. У складу са тим, реторика текста фиксира и тачку гледишта, па је наш приступ датом свету увек приступ „споља”.

Са друге стране, како се алегорија увек конституише путем наративизације и као утеловљена, уз чињеницу да оквирни приповедач уводи поређења између свог света и света сна, алегорија коју Домановић гради у медијалном делу *Данге* за читаоца представља свет који је онтолошки попуњен не само јунацима који су текстом експлицитно уведени, већ и оним што је „неисприповедано” (према Џералду Принсу, *nonnarrated*), те јунацима и догађајима који би одговарали другој дискурсној линији, линији која припада подразумеваном аутору и адресатима који се за њега везују. Епистемичка дистанца између светова који се пореде минимализована је због тога што је унутрашњи свет приче референцијски пун, па правац поређења иде обрнуто од смера читања: од ониричког света ка оквирном свету. Претходно успостављене релације на плану текстовне и вантекстовне стварности, а у вези са оквирном причом, додатно подстичу читаоца да у даљим мапирањима задржи трочлани поредбени однос. Другим речима, свет приче *Данге* не може се конкретизовати ако се не конкретизује преко менталних модела за стварни свет (аналогија), и у том смислу приповетка не може бити прочитана другачије него као алегорија. Различите облике увођења виртуелног наратива у свет приче (који се код Домановића доминантно врше преко поступака негације и поређења, те путем контраприповести) стога схватамо као „окидаче” за активацију екстратекстуалних когнитивних оквира. У случају *Данге*, посебно ће говорни жанрови (устаљене фразе) олакшати „пренос” према екстратекстуалној стварности и, парадоксално, креирати наизглед кохерентан алегоријски свет.

Наша кровна претпоставка у вези са природом хумора јесте да инконгруенције између когнитивних оквира – инконгруенције које с културолошки и индивидуално варијабилне – производе *семантичке скокове* у интерпретацији, односно подстичу реципијента да врши реанализу првобитно претпостављених значења. У случају Домановићевих алегорично-сатиричних приповедака, алегоријски свет приче унутрашњег нивоа текста се перманентно дезинтегрише с обзиром на доследно удвајање интратекстуалних и екстратекстуалних модела света. Читалац се заправо налази „на ничијој земљи” јер је, са једне стране, услов разумевања утемељен у учинцима урањања, тј. просторном, временском и емоционалном премештању у свет



приче, али овај други свет, свет „као да”, истовремено перманентно призива аналогију са стварним светом. Резултат су стални семантички скокови између интратекстуалних и екстратекстуалних модела света, тј. премештање фокуса (као менталног простора у којем се значење конституише) с обзиром на исту тачку гледишта.<sup>1015</sup> На пример, ако се главне хуморне метафоре у *Данги* могу везати за чин јахања, односно жигосања, оне су примарно утемељене у „две познате фразе преносног значења, ’ударити некоме на чело жиг’ и ’узјახати некога’” (Јеремиић 2009: 27). Конвенционалност датих исказа, чињеница да се њима „исказују радње што највећма бешчасте” (Јеремиић 2009: 27), онемогућава стабилизацију метафора, односно тумачење какво им је дато на интермедијарном нивоу приче. Културолошки утемељена метафора јахања као успостављања доминације перманентно деконструише, односно враћа онирички утемељену метафору на стварни, извантекстуални свет, и изненадни семантички скокови који се могу јавити при читању, посебно када се метафора елаборира, имају хуморни карактер због снажног контраста који изражавају (док год се између стварног света и наративног света не стави знак потпуне једнакости). У том погледу је исказ чиновника који удара жигове („Полако, доћи ће сваки на ред, нисте ваљда стока да се тако отимате” – 1999: 29) нарочито ефектан, јер се истим: 1. подвлачи граница између конституитивних домена метафоре о жигосању, што није без хуморног ефекта; 2. врши допуна дате метафоре значењима из њој сродне метафоре о јахању; 3. подвлачи аналогија са хуморном метафором о добром грађанину с почетка приче (о хуморним метафорама у датој причи в. више: Марковић 2019). Како би „паралелизам између буквалног и преносног значења [...] могао одржавати у свим појединостима, а ове појединости одржати у међусобном складу” (Поповић 1970: 233), Домановић заправо мора наизменично разарати и верификовати алегоријску причу: да би била хумористичка, она не сме бити доследно изведена алегорија.

### 8.10.3. ИНТРАТЕКСТУАЛНИ:ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ МОДЕЛИ СВЕТА: *СТРАДИЈА*

Хумористичко-реторички потенцијал виртуелних процепа код Домановића се веома често остварује на фону интертекстуалних матрица, преко „изокретањ[а] свих жанровских сигнала” (Самарџија 2009: 119, в. такође Дрндарски 1978) и/или преко случајева где се „садашњост ‘чудне приче’”, као у *Страдији*, „постојано [...] приказује

<sup>1015</sup> У пародији, посебно прогресивној пародији, и тачка гледишта и фокус се перманентно премештају.

на контрастној позадини традиционалног, епског и витешког кодекса вредности” (Јеремиић 2009: 31). Епска вредносна матрица се у текстове често експлицитно призива, али се редовно изводи по свим правилима грађења мита у бартовском смислу<sup>1016</sup>, отуђивањем значења првостепеног система, претварањем знака у форму – управо оно што дозвољава Домановићу да потом слободно гради асоцијације које претварају, на пример, земљу Страдију у земљу апсурда. У погледу виртуелних наратива, фигура странца у свету приче редовно уводи *хипотетичку фокализацију* (Herman 2002: 303, 309; Милосављевић Милић 2016: 45–46) – на пример, када приповедач у *Страдији* поставља питања у погледу тога шта ће се десити уколико Анути дубље зају у територију земље или се извоз свиња убрзо поново дозволи – док су одговори у знаку контрачињеница и контраприповести (али само на нивоу персонализованог приповедача), односно, натурализовани митови (на нивоу негативних јунака).<sup>1017</sup><sup>1018</sup> Због специфичног положаја приповедача – у овом случају, приповедача који се преклапа по ставовима са фигуром оквирног приповедача и имплицитног аутора – и због тога што контранаративи у одговору (на пример, одговор министра војног да ће у случају напада оформити родољубиви лист) заправо јесу поновљене верзије актуелизованих догађаја из прошлости, контранаратив се у коначном приближава симулираном наративу. На овом месту до пуног изражаја долазе предности реторичке критике, односно препознавање интеракције више нивоа читања. Наиме, живот Страдије може се схватити као „играње улога” – свесно као и под присилом, и у том смислу прича о Страдији јесте симулирани наратив, реализована али лажна верзија стварности. Томе у прилог иде чињеница да читалац и нема приступ „дубокој реалности” Страдије, већ готово искључиво њеном административном апарату: приказани наративни свет у том смислу одговара Бодријаровој другој фази односа слике и реалности, када слика маскира дубоку реалност. Али, са друге стране, јасно је

---

<sup>1016</sup> Ролан Барт (1979) схвата културни мит као другостепени семиолошки систем чије је значење дискурзивно произведено и чија је мотивација тенденциозна, одређена идеолошким контекстом.

<sup>1017</sup> Будући да читалац нема директни приступ овом нивоу приче.

Према Р. Барту (1979: 263–264), „Mit niti šta krije, niti šta objavljuje: on iskrivljuje; mit nije ni laž ni priznanje: on je skretanje [...] on preobražava istoriju u prirodu [...] mit je krajnje opravdan govor.”. Логика наративног света у *Страдији* дозвољава свим јунацима да дођу до положаја на власти, због чега сви јунаци „играју улоге” у складу са митом/идеологијом који доживљавају као нужан, непротивуречан и пожељан. У складу са тим, жанрови политичких парола, родољубивих тирада, те похвалних говора, уметнути у приповетку, носе предзнак виртуелног. Ово је случај са свим сатирично-алегоријским приповеткама Р. Домановића; овде ћемо само упутити на приповетку *Модерни устанак*.

<sup>1018</sup> Хипотетичка фокализација претпоставља постојање референце, док симулирани наратив производи представу, *слику*, односно ослања се на могућност прекида између знака и референта. Симулирани наратив без „погледа са стране” (на пример, хипотетичке фокализације странца који изаштрава слику, или имплицитне публике која „враћа” представу на норму из реалности извантекстовног света) прелази у симулакрум, а одсуство дубоке реалности онемогућава хумористичку инвективу.

да полицијска репресија у Страдији захвата читав свет – она је натурализована за егзистенте тог света, и онеобичена само због присуства странца. Овде се показује генијалност Домановићевог алегоријског поступка: пошто је граница између актуелизованог и виртуелног вишеструко испремештана, симулирана слика постаје одраз дубоке реалности.<sup>1019</sup> „Логика замене и премештања” на којој почива логика виртуелног (Milosavljević Milić 2016: 40), ствара простор дистанце, без којег не би било ни хумора, онемогућавајући урањање као *донкихотско губљење у свету књиге* (Руан 2001: 93). Иста та логика обезбеђује релацију према извантекстовној стварности, без чега нема ни алегорије ни сатире. У том је смислу свака Домановићева алегорично-сатирична прича остварена на могућностима симулираних наратива, али истовремено и даље припада проседеу реалистичке књижевности.<sup>1020</sup>

#### 8.10.4. ИНВЕРЗИЈА ВИРТУЕЛНОГ: *МАРКО КРАЉЕВИЋ ПО ДРУГИ ПУТ МЕЂУ СРБИМА*

Гротескно-фантастичка приповетка *Марко Краљевић по други пут међу Србима* у том смислу представља изузетак, јер се виртуелна прича на почетку (зазивање Марка Краљевића ради освете Косова и свеукупних српских страдања) актуелизује, али губи статус реалног и пожељног, прелазећи, на нивоу јунака-Срба, поново у сферу виртуелног. У том је смислу илустративна епизода по завршетку Маркове десетогодишње робије, када он реши да крене „од Србина до Србина, и да разабере који су то што су га толико звали, да ли су ово Србљи што га затворише, и како ће се најбоље осветити Косово” (1999: 101), при чему је његов разговор са модерним Србима у целости остварен као хипотетичка фокализација:

- Како би било кад би сад устао Марко Краљевић, па да дође к теби?
- То већ не може да буде, вели сељак.
- Ал’ баш кад би дошао, шта би ти радио?
- Звао би га да ми помогне да окопам овај кукуруз, нашали се сељак.
- Ал’ кад би те он позвао на Косово?
- Море, ћути, брате слатки, како те Косово снашло! Немам куд да одем у чаршију да купим соли и опанке деци. А, да видиш, нема се су чим ни купити.
- Добро, брате; али знаш ли ти да је на Косову пропало наше царство, па треба Косово осветити?
- Пропао сам и ја, мој брате, горе не може бити. Видиш да идем бос?!... А док ме стегне плаћање пореза, нећу знати ни како ми је име, а јадно ти ми Косово! (Домановић 1999: 101–102).

<sup>1019</sup> Овакво читање одговара и прагматичким условима наративности (Руан 2006: 8).

<sup>1020</sup> Укратко, зато што се референтни ниво приче не дестабилизује.

Како смо претходно истакли, хипотетичка фокализација је посебан случај виртуелног наратива када је „neostvarena mogućnost posledica perspektivizacije”, због чега јунак „остаје ускраћен за одређена saznanja i uvide будући да му није допуштена тачка гледишта која би омогућила та saznanja” (Milosavljević Milić 2016: 46). Будући да перспектива одређује модусе одабира и каналисања наративне информације и уређивања наративних репрезентација с обзиром на позицију, личност и вредности онога ко доживљава, у поменутој приповеци *тачна* или *исправна* перспектива је јунацима ускраћена услед њихове припадности садашњем/нејуначком (и додворничком). Инвертовање актуелног и виртуелног тако се доводи у директну везу са инвертовањем деонтичких и аксиолошких модалитета наративног света, што додатно дестабилизује централну метафору у тексту, садржану у самом наслову – Марко Краљевић јесте поново међу Србима, али је он у сваком смислу странац у томе свету. За епског јунака не постоји хипотеза, постоје само тачне и нетачне вредности, па се Марко Краљевић стога нипошто не може снаћи у свету у којем се све симулира, према обрасцу из *Страдије* (упркос томе, и главни јунак симулира, односно прећуткује сопствени идентитет, што мотивише његово даље духовно и физичко пропадање). Притом, треба имати у виду то да негација актуелизованог света у тексту није строго бинарна – да би била таква, неопходно је да приповедач буде близак фигури имплицитног аутора, односно да приповедачеви коментари не буду прочитани у ироничком кључу. Као и у случају метафоре о „лошем грађанину”, и ово је одсуство семантизовано и укључује текст у шири систем културних кодова. Сходно чињеници да имплицитни аутор не представља наративну инстанцу, већ учинак читања, виртуелно, односно, нормативно у свету приче није строго спецификовано, те не мора бити испуњено тачно одређеним вредностима. Са друге стране, виртуелни аспекти поређења Домановићеве сатире експлицитно и имплицитно постављају према реалности читаоца „од крви и меса” – отуда и актуелност Домановићеве сатире. Како „Нема асиметрије (*читај: поређења*) без изједначавања” (Bowdle, Gentner 1997: 253, нав. према Milosavljević Milić 2016: 73) – однос ми–они мора прво бити изједначен да би био искључив: отуда Домановић смех никада није ведар, већ је увек подсмешљив и ироничан.<sup>1021</sup>

---

<sup>1021</sup> Наша анализа хуморних аспеката дате приповетке је овде врло редукована. Даљи простор за истраживања, у домену проблематике виртуелног наратива и/или студија хумора, може се односити како на хуморне оквирне релације са епским прототипом, тако и на хуморне аспекте паратекста (наслов „по други пут” у релацији према синтагми В. Караџића „исто то, само мало друкчије”).

### 8.10.5. ЗАКЉУЧАК

У раду смо испитали поступке увођења виртуелних наратива у светове прича Домановићевих алегоричних сатира, посебно се усредсређујући на њихову улогу у креирању хуморних ефеката приче. Издвојили смо, као глобалан за дату категорију Домановићевих приповедака, поступак увођења инконгруенције (са или без хуморног потенцијала) у свет приче преко виртуелних наратива, и то на релацији интратекстуални:екстратекстуални, те интертекстуални:екстратекстуални модели света. Основни синтаксички поступци увођења виртуелних наратива код Домановића јесу негација и поређење (имплицитно или експлицитно), а основни типови виртуелних наратива контраприповест и хипотетичка фокализација, са могућношћу ишчитавања глобалне структуре приче – због разлика између позиције имплицитног аутора и приповедача – као симулираног наратива.<sup>1022</sup> Негације и поређења између модела света у приповетке се често уводи преко интерполираних жанровских матрица (са пропратним пародијским хуморним ефектима). У том смислу уметнути жанрови имају функцију когнитивних – и хуморних – „окидача”. Уочени образац остваривања хуморног преко виртуелног, те посебни случајеви увођења виртуелног могу се пратити у свим Домановићевим приповеткама овог типа. Схема интратекстуални:екстратекстуални оквири, иако општа за све ове приповетке, има посебну улогу у остваривању хуморних ефеката у оним текстовима у којима је приповедачева нарација неверодостојна или су интервенције екстрадијегетичког приповедача блиског фигури имплицитног аутора минималне (*Модерни устанак*, *Укидање страсти*, *Вођа*, *Сан једног министра*). Преко релације интратекстуални:интертекстуални (екстратекстуални) оквири хумор се код Домановића остварује у свим сатирично-алегоричним приповеткама, у глобалу или на микронивоу структуре. Даља истраживања аспеката виртуелности код Домановића свакако би требало да дубље истраже овде истакнуте проблеме и прошире проучавања на друге категорије Домановићевих приповедака. Осим тога, у овом смо се раду нисмо бавили виртуелним наративима којима се у Домановићеве сатире уводе боље верзије догађаја (нпр. *Мртво море*, *Модерни устанак*).

---

<sup>1022</sup> Онирички и далеки светови Домановићевих сатира постоје као алегорије, а не као симулакруми, управо због тога што текстуалне стратегије одржавају чврсту везу са извантекстовном реалношћу, константно враћајући перспективу на корективну норму имплицитног аутора.

## 8.11. ХУМОР И ОГРАНИЧЕЊА ХУМОРА У РОМАНУ *ХОДОЧАШЋЕ* *АРСЕНИЈА ЊЕГОВАНА* БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

### 8.11.1. УВОД: О РОМАНУ

Роман *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића представља други објављени роман овог писца, издат 1970. године, а први из круга текстова о роду Њаго, поред седмотомног романа *Златно руно*. Жанровски се роман може сврстати у ред психолошког, историјског и, гранично, породичног романа. У самом роману, у *Post scriptum*-у, текст је означен као *портрет* или *аутопортрет* (Пекић 2002: 326). Када је реч о форми, треба напоменути да је текст замишљен као тестамент или исповест хомодијегетичког приповедача Арсенија Његована, односно, као приређени рукопис, при чему улога приређивача припада приповедачу Бориславу В. Пекићу. Роман прати животни пут Арсенија Његована, предратног кућевласника из Београда који исповеда своју страст према кућама или поседовању кућа, асоцијативно се везујући за стожерне тачке свог живота – годину 1919, када је у Вороњежу у Украјини искусио почетке Октобарске револуције, односно бољшевичко разрачунавање са класним непријатељима, затим мартовске протесте 1941. године, након којих ступа у добровољну кућну изолацију и, најзад, годину 1968. и студентске протесте, који непосредно претходе Арсенијевом писању тестаментa и уоквирују његов први излазак из куће после почетка Другог светског рата у Југославији. У својеврсном ходочашћу по родном граду 1968. године приповедач се суочава са траговима своје прошлости, притом потпуно несвестан да је у време његовог добровољног изгнанства из друштвеног живота престонице дошло до политичког преврата у земљи, да су његови класни непријатељи из Вороњежа победили, те да је он изгубио свој некадашњи социјални статус и да су му куће експроприсане. Арсенијева исповест се прекида јунаковом изненадном смрћу (последње речи његове исповести су следеће: „Tout cela... est... UN... MOD...” – 2002: 321), што отвара додатне могућности за читање текста, а након ове исповести следи коментар приређивача рукописа (хетеродијегетичког приповедача блиског фигури имлицитног аутора) о догађајима који су уследили после Арсенијеве смрти, као и напомене о приређивању тестаментa.

### 8.11.2. ПРИПОВЕДНИ МОДАЛИТЕТИ СВЕТА ПРИЧЕ

Увод романа представља извод из тестаментa Арсенија Кирила Његована, односно његову преамбулу, и то три верзије исте. Све три варијанте преамбуле писане су истим стилем, високопарном реченицом спорог ритма и архаичним језиком, чиме се маркирају и неке социјалне и психолошке карактеристике главног јунака, јер је Арсеније припадник предратне буржоаске класе, али и неко ко није спреман да прихвати неминовност промена. Стратегија којом се текст романа „отвара” као тестамент требало би да, због инсистирања на миметичкој илузији, наговести потенцијал приче да учествује у стварности и каже нешто значајно о (вантексуалном) свету; осим тога, њоме се потенцира имерзивни аспект читалачког пријема, посебно временска димензија урањања, јер би читалац требало да стекне утисак непосредног присуствовања писању тестаментa и исповести Арсенија Његована. Међутим, озбиљан, достојанствен тон одмах на почетку бива извитоперен јер се читалац суочава са трима варијантама истогa текста. Ефекат стилског варирања<sup>1023</sup> и јукстапозиционарања триплиране садржине снижава високопарност дискурса тестаментa и креира хуморни тон, најављујући причу као хумористичку или са хумористичким елементима, и креирајући иронички отклон према главном јунаку. Оваквим репозиционарањем пред читаоца се поставља задатак да активно промишља приказану стварност јер представљене догађаје мора допунити и/или изабрати најприхватљивију верзију.

Тражење праве верзије тестаментa или праве верзије сопствене животне приче као тема се потврђује и у наставку текста. Јунак своју пометеност у писању објашњава узнемирујућим догађајима које је претходно доживео, а затим се асоцијативно враћа на догађаје из 1941. године („У таквом [...] крајње недоличном стању нисам се задесио још од 1941.”), и догађаје из 1919. („Додуше, наоко исто неспокојство било ме је ухватило Деветнаесте”) (Пекић 2002: 31–32, 32). У критичкој литератури је иначе примећено да се ток свести главног јунака, као основно мотивацијско-композиционо начело Пекићевог текста, не базира на хаотичном ређању слика, већ да логика овог асоцијативног низа произлази из унутарње потребе приче да паралелизам мотива темељи на оним тачкама историје које представљају преломне моменте и у друштвено-политичком погледу и на плану индивидуалне судбине главног јунака (Пијановић 1991:

---

<sup>1023</sup> Док је прва верзија увода у тестамент најдужа и писана најкићенијим стилем, друге две верзије представљају њену скраћену и стилски поједностављену варијанту.

224–225). У том смислу може се говорити о умножавању наратива у тексту, јер је за Арсенија Његована искуство са украјинске станице Соловкино из 1919. године парадигматично за све јавне, политичке догађаје којима ће присуствовати. Арсенијево искуство мартовских демонстрација 1941. и студентских демонстрација 1968. године не представља ништа друго него поновљену причу из Вороњежа, јер их он доживљава и схвата кроз призму својих трауматичних представа о томе шта свет јесте и шта треба бити. Дакле, јунакова потрага за правом причом представља историју једне психозе, јунаково ураћање у разлоге сопственог тродеценијског изгнанства (при чему он сâм о својој потрази говори као о „ходочашћу” и проналаску „кључа”). Будући да је Арсеније Његован у потпуној друштвеној и политичкој изолацији, опседнут кућама које мисли да и даље поседује, несвестан *других*, његов свет је у потпуном дисконтинуитету са стварним светом приче у којем живе остали јунаци. У том смислу може се рећи да се и модална ограничења којима хомодијегетички приповедач омеђава догађаје који су се одиграли 1919. године не мењају ни онда када он промишља нова искуства, она после 1919. године, и, нарочито, она од демонстрација 1941. и 1968. године. Управо ово нефлексибилно, аутоматско поимање догађаја, у складу са модалном матрицом усвојеном са трауматичним искуством после Првог светског рата, и доприноси да се јунак доживи као комична и гротескна фигура.

Егзистенцијални, сазнајни, морални и вредносни аспекти дискурса Пекићевог романа моделовани су двема групама ограничења, онима која долазе од главног јунака и онима која долазе од стварности света приче. Међутим, светови које они креирају (унутар надређеног света приче) нису искључиво у антитетичком односу. Пре свега, алетичка модална ограничења света Арсенија Његована у потпуности су подређена устројству света приче, а утисак њихове одвојености произлази из епистемичких модалних ограничења која обликују свет главног јунака. Специфичност епистемичког поретка овог света одређује и начин на који јунак схвата каузалност у надређеном, *стварном* свету унутар света приче (понашање других јединки унутар тог света и односе између догађаја) и простор и време (јунак је због свог незнања спацијално и темпорално измештен).<sup>1024</sup>

Епистемичка структура света главног јунака у потпуности је одређена аксиолошким и деонтичким ограничењима овог света. Када је реч о деонтичким

---

<sup>1024</sup> Поред тога, епистемичка ограничења детерминишу и друге елементе алетичке структуре света Арсенија Његована (способности јунака и модус његовог постојања), па главни јунак верује да је тешко болестан и да било какво узбуђење може бити кобно по њега, али, са друге стране, његова га жена оправдано држи у изолацији јер зна да би сазнање о експропријацији његове имовине могло да га убије.



забранама и обавезама које моделују свет Арсенија Његована, потребно је нагласити да оне превасходно долазе од самог јунака, односно да их генерише јунакова *филозофија поседовања*. Идеја да је однос између поседана и поседника симетричан, да се „субјект и објект поседовања *имају* међусобно” (2002: 92), као и да власник и имовина представљају „две стране једног бивства, бивства поседништва” (2002: 93), у целости управља свим аспектима живота Арсенија Његована. У складу са тим, и јунакове субјективне вредности, његова морална начела, формирана су с обзиром на његову имовину: не само да за главног јунака највишу вредност представљају његове куће, према којима развија заштитнички, па и љубавнички однос, већ такав однос јунака онемогућава да осети емпатију према другим јунацима и да уопште увиди друге као вредност. Јунакова аполитичност увећава његову неморалност до чудовишних размера, па он рат посматра искључиво у релацији према свом поседу („[...] било ми је уистини савршено свеједно ко влада, под условом да се не омета мој суверенитет, моја владавина над кућама и њихова нада мном” – 202: 197; „Није им, дакле, било доста што се тамане, насрнули су и на куће, куће су стали да руше!” – 2002: 195), а окупацију Југославије за време Другог светског рата види једноставно као „долазак стране администрације” и „непријатност”, осуђујући окупаторе једино због тога што су посредно криви за рушење његове куће Агате, која је иначе страдала у једном од бомбардовања Београда од стране савезничких снага. Оваква валоризација света представља до гротескних и апсурдних размера<sup>1025</sup> увећану слику грађанског, капиталистичког поретка: кодекс поседовања брише сваки људски обзир и емоцију, као и све друштвене одговорности, уздижући као једини аксиом посед, који Арсеније Његован пише великим словом. Намећући себи нова деонтичка ограничења проширивањем делотворности филозофије поседовања, јунак сужава простор свог деловања, стварајући од свог живота својеврсну причу о деонтичком губитку. Овај губитак означава један проћердан живот и крах базичних људских вредности; препуштајући се логици поседовања, Арсеније Његован губи способност да воли, а поседнички занос, у његовом случају близак љубавничком заносу, постаје једина страст за коју је способан. Дакле, свет романа *Ходочашће Арсенија Његована* може се одредити као хетерогени, двоструки свет, при чему се двострукост структуре односи на епистемички, деонтички и аксиолошки модални систем. Напетост између ова два света присутна је кроз целу причу, с тим што је нагласак махом стављен на однос главног

---

<sup>1025</sup> У смислу у којем о гротески и апсурду расправља П. О’Нил (1983).

јунака према спољашњем свету. Међутим, повратни однос, као однос спољашњег света према Арсенију, активиран и преко других јунака у свету приче и преко читаочевих знања (историјских, политичких, економских) која уоквиравају текст (и чија је перспектива постављена изнад приповедачеве (Пијановић 1991: 222)), јесте тај који понајвише генерише сложена значења у тексту. Трагикомична перспектива („донкихотовско-патетична, старачко-сопственичко кочоперна”) у вези са главним јунаком, која делује управо гротескно, произлази из ширег рецептивног хоризонта, који подразумева свест о друштвеним променама које су се десиле, а о којима приповедач не зна ништа (Пијановић 1991: 222). Ефекат дуплог приповедног кодирања може имплицирати хуморни свет приче и везати се за оно што М. Бахтин означава као двогласје или вишегласје, с тим што је глас *другог* на нивоу унутрашњег наративног света маргинално присутан, односно, у процесу наративне прогресије се редовно везује за учинке читаачеве реконструкције подразумеваног аутора као *Другог* (супериористичка варијанта), односно, шире, колизију између наративних и изваннаративних оквира.

### 8.11.3. КРИТИЧКИ ПРИЈЕМ РОМАНА

Када је реч о партиципацији читаоца у свету приче, веома занимљив случај представља рецепција овог романа у књижевној критици, будући да постоји тенденција да се роман код појединих критичара ишчита у релативно сличном кључу. Према Петру Пијановићу (1991: 220), унутарњи свет Пекићевог дела уопште јесте темељно гротескан, што је резултат књижевноцивизацијског искуства на основу којег је дело обликовано. Овај аутор истиче личну драму Арсенија Његована као пример аспурдности човекове егзистенције, његову самонегацију (1991: 233). Понављање приватне историје главног јунака у вези је са поновљивошћу историје, а неспоразуми између спољашњег света и јунака креирају подлогу за трагедију, гротеску и фарсу (1991: 232–233). И Никола Милошевић истиче да је мит поседовања предмет ироничког разобличавања у роману, али каже и да је ова тема допуњена димензијом чије су филозофске и историјске импликације *далекосежније*, а то је мит реда утемељен на репресијама државно-партијског апарата (1996: 134–135):

У овој подударности ваља видети један скровит пишчев миг. Из примитивних слојева негдашњих бунтовника лако се регрутују каснији ништа мање примитивни узурпатори револуционарне власти, бранећи овога пута неке нове поседничке интересе у име једне

специфичне апологије репресивних мера. Тако, дакле, опет нема ничег новог под сунцем и све је таштина и мука духу. (Милошевић 1996: 137).

Према мишљењу Н. Милошевића (1996: 136), пишчева митوماхија потврђује се као елиминисање могућности конституисања противмита. Према Јовану Делићу (Делић 1997: 62, цитирано према Mustedanagić 2002: 69–70), Пекић је цивилизацију којој припадамо, а нарочито западну цивилизацију, видео као погрешну, као цивилизацију стицања или „златног руна”, а оног часа „када је човјек закорачио у ту, погрешно изабрану цивилизацију, закорачио је у туђину”. У вези са укључивањем тематике студентских протеста Ангела Рихтер (2009: 104–105) закључује да се Пекићев јунак, као изданак грађанског, урбаног слоја становништва, у роману користи „за остваривање слоја латентне ироније и субверзије који не допушта веровање у победоносност 'величанствене побуне', тј. протестне праксе коју су побуњеници користили како би захтевали праведнији и хуманији, антидогматски социјализам.”. Лидија Томић (2010) у филозофији поседовања Арсенија Његована види искуство стварања својствено грађанској традицији поседовања, супротстављајући га рушилачком агону пролетерских и студентских демонстрација. Ова ауторка сматра да је у јунаковом односу према кућама присутан превасходно естетски моменат, а не прагматички: „Посједништво је нешто више од поистовјећивања имања и друштвеног статуса, оно је љубав према љепоти и хармонији оспољених облика. Однос према [...] кућама са посебном историјом у роману, омогућава да се психолошка карактеристика поседништва или 'велика страст' посматра изван 'малих обзира' грађанског морала.” (Томић 2010: 263). Расправљајући о особеностима главног јунака романа, Мирослав Егерић (1997: 147) каже да је „у извесној мери, реч о суманутом, у сваком случају неприлагођеном човеку, али да та неприлагођеност има своју уверљиву, историјску и психолошку мотивацију”. Према Егерићевом мишљењу (1997: 146, 147), Пекић свог јунака користи како би оживео или ревоцирао „*провале* социјалног насиља које су разарале уређени државни (кућевласнички) поредак.”, при чему јунакове циљеве означава као оне „за које вреди делати”. Аутор наглашава да роман показује поновљивост историје, при чему Арсеније Његован долази из старог времена, да би показао како ново време не мора бити добро и како се свако ново време нужно претвара у старо, остављајући за собом трагове пустоши:

Сликајући „дрвеног барјактара” као митског злодуха из доњих спратова историје, из њених сутерена заправо, писац сугерише да Арсеније Његован и није толико „залутао” колико се првом погледу може учинити. Историја нема уређен и унапред утврђен смисао; она се у извесном смислу може видети као серија себичности које се смењују у

просценијуму људског пролажења. *Једна себичност се згусне у идеал промене и, пробудивши извесне историјски адекватне енергије, спласне и нестане са видика*; друга се јави са нешто измењеним садржајем, па пробудивши своје 'адекватне енергије' силази са просценијума пролажења. И тако у круг. [...] На том степену, Пекић допире, по нашем увиду до извесних дубљих константи историјског и политичког процеса. *Њега свести о томе шта се догађа на релацији човек – свет* јесте и могућност постепеног припитомљавања „злих енергија у свету”. (1997: 148).

Наведени изводи из књижевне критике указују на неколико тенденција у интерпретацији романа: идеолошко опредељење аутора је латентно присутно у роману, као критика и буржујско-капиталистичког и социјалистичког поретка; поседничка страст главног јунака показатељ је не само његовог лудила и дегенерације грађанске класе, већ и жеље за лепотом и редом, превасходно својствене грађанском (поседничком) слоју друштва; текст усмерава читање ка разобличавању свих идеолошких пракси у контексту једне трагичке визије живота; сиже романа указује на поновљивост личне и колективне историје. Код свих наведених критичара уочава се отворено или имплицитно позивање на ставове аутора Борислава Пекића при тумачењу романа. Притом, енциклопедијско знање на које се позива при ишчитавањима романа долази из специфичног културног кода постсоцијалистичке епохе.

Наш рад полази од тезе да дата тумачења донекле искривљују значења текста јер занемарују поједине текстуалне информације како би лик Арсенија Његована добио извесне позитивне карактеристике; с обзиром на то да се критика социјализма у роману врши превасходно преко фигуре главног јунака, у поменутиим критикама нагласак је стављен на трагичке аспекте овог лика, док се његове негативне, чак демонске, карактеристике углавном превиђају или ублажавају тиме што се поседничка страст доводи у везу са позитивном, естетском димензијом. Пренаглашавањем чињенице да је главни јунак луд занемарује се сасвим конкретан друштвено-политички контекст из којег је овај јунак израстао и који представља. У складу са наведеним, ми ћемо фокус ставити на негативне особине јунака Арсенија Његована, да би се те особине довеле у везу са политичким и идеолошким перспективама које роман отвара, а које нису нужно усмерене на критику социјализма и комунизма, колико на критику капиталистичког система.

#### 8.11.4. СТОЖЕРНА МЕТАФОРА И ЊЕНА ХУМОРНА ОГРАНИЧЕЊА

Хуморни тон из преамбуле задржан је и у наставку приче, у опису Арсенијевог обичаја да Београд посматра са прозора помоћу дурбина:

У грозничавом очекивању да најзад останем сам, довукох наслоњачу до западног прозора раније него иначе. На тој *осматрачници*, мада би реч *пушкарница* боље одговарала и трбушастој баци истуреној над потавнело, истрошено кровље Косанчићевог венца и борбеном расположењу с којим сам је запоседао – боравио бих махом од поднева [...] Ономад сам међутим већ израна био на положају (тако ословљавах омиљену наслоњачу само док би стајала примакнута уз прозор, у свим другим позицијама губила би овај почасни надимак да утоне у анонимност сродног намештаја) [...] закупљен пределом што сам га обилазио уз помоћ артиљеријског догледа марке Mauser [...] (2002: 33).

У датом наводу ефекат хумора почива на неочекиваности појмовног сажимања двају когнитивних домена – простора собе одакле јунак проматра град и војне осматрачнице. Између два ментална простора врши се мапирање између следећих елемената: војника и главног јунака (иначе седамдесет седамдесетогодишњег човека); осматрачнице (односно, пушкарнице) и баце на крову где је смештена јунакова соба; борбеног расположења војника и „шпијунског” расположења или радозналости јунака; радњи осматрања (идиома *бити на положају* у војној терминологији и неречничког значења овог идиома, седења у наслоњачи крај прозора); артиљеријског двогледа који се користи у војне сврхе и (артиљеријског) двогледа који користи један цивил у мирнодопским условима; предмета посматрања (непријатељ, наспрам архитектуре града). Резултат датог сажимања јесте мрежа-огледало (*mirror network*), јер сви ментални простори деле топологију једног, организујућег когнитивног оквира, који би се могао означити као „војно осматрање”. Неочекиваност дате појмовне интеграције почива на неумесности спајања поменутих планова значења, где се у добијеном интегрисаном простору налази старац који послу осматрања града кроз доглед приступа веома озбиљно, са војничком строгошћу, посматрајући град као непријатељску територију, а себе као храброг војника који се бори за праведни циљ. Притом је приповедач потпуно несвестан неприличности изједначавања активности проучавања града из сигурности сопственог дома и војног осматрања непријатељске територије, па и одсуство дистанце према приповеданом интензивира хумор, генеришући, на нивоу претпостављеног аутора и његовог адресата, и ироничан ефекат. Хуморни ефекат сцене појачавају и нараторови критички коментари упућени његовом брату, Ђенералу Ђорђију Његовану, јер се на овај начин у тексту успоставља имплицитна веза између *правог* генерала Ђорђија, и *самопрозваног, лажног* генерала Арсенија Његована. Хуморни паралелизам у овом случају представља елаборацију бленда о осматрачници, јер се приповедач и у наставку ослања на логику везану за војне операције. Поређење између Арсенија и Ђорђија ојачано је позадинским текстуалним информацијом, чињеницом да су њих двојица рођена браћа, а затим и

приповедачевим опаскама о Ђорђевијевом стилу живота: „Е па, мислим да му је што се не креће довољно, што се забио у она четири зида и не избива из њих.”; „У ствари, налазим да је нездраво [...] проводити дане у оном сандуку, нездраво поготову за једног краљевског ђенерала који рачуна са извесношћу да уђе у школске читанке.” (2002: 41, 42). На антиципирано питање због чега он сâм не излази из куће, Арсеније ће самоубеђено рећи да је он кућевласник, а не војник, те да се његови послови могу водити из собе. Јунак подвлачи овај одговор опаском да његов брат стално води рат, и то тако што премешта „[...] по географској карти целулоидне заставице и гурајући преко гипсаних рељефа тенкове од картона. Откако је навукао униформу [...] радио је увек једно те исто, по замишљеним фронтovima мицао оне своје проклете оловне лутане.” (2002: 43). Последњи навод добија хумористичан тон у контексту тога да и Арсеније поседује једну сличну мапу, на којој бележи положај својих кућа и помоћу које планира даље пословне стратегије. Овакве комичне паралелизме допуњују сличне аналогije који за хомодијегетичког приповедача остају неосвешћене: ђенерал Ђорђевије је сахрањен у парцели број 17, што је и број Арсенијеве куће; прави генерал страдава, како приповедач каже, због своје војничке страсти, односно, тачније, због „његованске бесомучне страсти” (2002: 44), што ће такође задесити и Арсенија. Чињеница да приповедач до краја текста не успева да открије истину о себи и сопственом животу, те да уочи иронију која се крије иза његових сопствених речи, производи и трагикомичан и трагичан ефекат.<sup>1026</sup> На делу је, заправо, својеврстан поступак *погрешног разумевања*, где носилац приповедања, будући епистемички и деонички странац, постаје „мета” хуморне оштрице свог сопственог казивања. Хуморни, иронијски, трагикомички и комички ефекти директна су последица цепања вредносних система у наративном дискурсу, односно разлике у фигурама приповедача и подразумеваног аутора. Због јасног маркирања приповедача као непоузданог, прича се ишчитава двоплански, кроз перманентно опонирање наративног оквира чији је носилац приповедач, као *фигуре*, према *позадинским* текстуалним екстратекстуалним *знањима* подразумеваног аутора и подразумеваног реципијента. Ефекат претераног разумевања маркира приповедачево кршење нормe, па се прича може условно разумети и као сатира. Црнохуморни

---

<sup>1026</sup> У том смислу је илустративно то да приповедач збија шале на рачун свог брата Ђорђевија упркос томе што зна да је овај преминуо. Наиме, црни хумор овде функционише на два нивоа: на микроплану, у свету главног јунака (јер нико не зна да је он начуо да му је брат погинуо; притом, никоме сем главном јунаку те шале нису смешне) и на макроплану текста, јер читалац на крају романа сазнаје да је Арсеније Његован умро, те се, у ретроспективи, јунакове шале усмерене на мртвог брата могу схватити и као шале јунака на сопствени рачун.

карактер такве сатире не произлази нужно из укидања етичко-идеолошке оријентације у свету приче (тачка гледишта је заправо стабилна), колико из чињенице да је домен у којем се значења конституишу фиксирана јер приповедач просуђује као аутомат. Гомилање случајева погрешног извештавања, процењивања, тумачења непоузданог приповедача у процесу наративне прогресије интензивира дистанцу између двеју доминантних перспектива што у коначном доводи до слома жанровског оквира за сатиру и дефинитивног успостављања жанра психолошког романа као оквирног.

Један од најфреквентнијих примера појмовног сажимања у роману односи се на однос протагонисте према кућама. Већ је указано на то да Његованова кућепоседничка страст има трагичне последице; међутим, делови наратива у којима јунак исповеда ову страст имају хуморни потенцијал уколико се сагледавају у нешто суженом контексту, односно, у складу са *локалном логиком шале* (Ziv 1984). На пример, како би се приповедачев исказ да су се неки поседници „од сопственог поседа толико отуђили да га [...] уопште више и не поседују у људском смислу те речи” (2002: 87) схватио као духовит, потребно је интерпретирати га у терминима „људског” и „нељудског” типа поседовања, с обзиром на логику света Арсенија Његована. Наиме, у овом исказу супротстављена су два ментална простора: први улазни простор представља сажети простор који се може означити као „поседовање”, при чему су поседник и посед у односу агенс – пацијенс; други улазни простор, који се може означити као „његовански смисао поседовања”, садржи исте елементе, поседника и посед, али је однос између њих промењен, јер су оба истовремено и агенс и пацијенс. Други инпут заправо настаје деконструисањем првог инпута или когнитивног оквира преко међусобног укрштања улога у оквиру бинара *поседник – посед*. Хуморни ефекат у добијеном бленду произлази из приписивања смисла *људског* и *неотуђеног* његованском типу поседовања, јер неочекиваност такве атрибуције почива на преконцептуализовању егзистенцијалног пара *људи (бића) – куће (ствари)* који је у основи оба улазна простора. Према Ненси Д. Бел (Bell 2017) „неуспели хумор” (енгл. *failed humor*) се везује за „било који изричај који има за циљ да забави, али који, из било ког разлога, није успешан у томе”, и идентификује три нивоа које такав изричај мора задовољити да би био хуморан („хумор се мора препознати, разумети и ценити”). У основи је неуспели хумор резултат погрешног комуникацијског уоквиравања: „Препознавање фундаменталне сличности између озбиљне и хумористичне интеракције омогућава нам да неуспели хумор ставимо у шири оквир погрешне комуникације” (Bell 2017: 357) [„Recognizing the fundamental similarity between serious and humorous interaction allows us

to place failed humor within the larger framework of miscommunication”]. Ми овде расправљавамо о евентуалном присуству хуморних инконгруенција на дискурсном нивоу текста, али и чињеници да је мало вероватно да ће такве инконгруенције у коначном дати хуморни карактер стожерним метафорама у свету приче, јер 1. одбацивање приповедачевих норми имплицира да се оне схватају као озбиљно кршење норме, 2. прихватање приповедачевих норми подразумева идентификацију са приповедачем и тиме искључује супериористичку позицију на којој хуморни ефекат у тексту почива. Дакле, границе овако схваћеног хумора су јако уске: оног момента када се горе дати бленд доведе у везу са људским, личним и друштвено-политичким, односима, бленд губи свој хумористички карактер и добија карактер ироничног, гротескног, трагичног, јер постаје евидентно да је главна последица јунаковог превредновања бинара *људи – предмети* та да људи постају ствари, односно губе своја људска обележја, што је потиснуто у други план онда када се приповедачев исказ схвата као духовит.

Сједињеност човека и предмета, живог и неживог, јесте одлика гротескног. У модерничком смислу гротескна сликовност подразумева моменат отуђења од света (*Das Unheimliche*), што за последицу има и елемент страха (због присуства нечег страног, непријатељског и нељудског), док је смех, као пропратни елемент, схваћен у духу Жан Паулове естетике као *хумор који уништава*. С обзиром на то да Арсеније Његован, носилац исповести, свој живот конципира у складу са својом поседничком филозофијом, видећи себе као продужетак кућа, можемо се сложити са тезом да је „унутарњи свет Пекићевог књижевног дела темељно гротескан” (Пијановић 1991: 220). С тим у вези нове конотације добија и хумор везан за паралелу *војник – Арсеније Његован, војна осматрачница – соба као осматрачница*. Сажети простор везан за ову паралелу може се означити и као „човек са дурбином”: „Arsenijeva otuđenost i izolacija, nepoznavanje i neprepoznavanje pojava, stvari i ljudi oko sebe je, na simboličkom planu, urečatljivo predstavljeno slikom čoveka sa durbinom.” (Mustedanagić 2002: 110). Нове елаборације хуморног амалгама везаног за човека са дурбином произлазе из могућности повратних пресликавања између већ поменутих менталних простора: као што је војник срођен са својим оружјем, тако је и Арсеније Његован срођен са својим дурбином; Арсеније Његован остварује функцију војника према оној логици која постоји у коначном бленду јер само као продужетак свог дурбина, у целости свестан важности свог задатка, он може одбранити свој посед, свој дом или своју отаџбину. У коначном расправљамо о једној истој, стожерној метафори света приче, организованог



око бинарног пара *поседник – поседовано*. Како је носилац те метафоре протагониста, човек са дурбином, он постаје аутоматизовано, опредмећено биће које не само да губи контролу над својим поседом, већ и над сопственим исповедним казивањем.<sup>1027</sup>

Сличан граничан хумористички потенцијал поседују и друга места у роману у којима се ставља знак једнакости између човека и предмета:

Такви су своја имања увећавали или по инерцији или само стога да би били безбеднији под старост, да би ојачали, окоштали своју личну или друштвену неповредивост, а не да би оснажили ПОСЕД КАО ТАКАВ, нипошто да би се поистоветили са стварима које им припадају, да би се са тим објектима трговачког руковања стопили у неразлучиву целину прожету заједничким лимфним системом за протицање и претицање капитала, осећања, воље, ренте, идеја, нагона, профита, наде, лепоте, прихода, страсти и осталих облика живљења, заједницу два иначе опречна бића у којој, као у идеалној љубави, неће више бити могуће разликовати поседујућег од поседованог, имаоца од иманог, и где ће сам чин поседовања бити до те мере реципрочно узајаман да ће се једном, можда, у неком завршеном свету, изједначити са чином самоосећања. (Пекић 2002: 86).

У овом наводу приповедач експлицира свој животни идеал, срастање себе и свог поседа, кроз органску метафору, тј. понавља амалгам о човеку са дурбином. У оквиру дате елаборације метафоре први улазни простор може се означити као „човек”, са свим оним што човека карактерише (*тело, осећања, воља, нагони, страсти, идеје, наде, лепота*), а други инпут може бити означен као „посед”, са оним што овај амалгам подразумева у капитализму (*протицање и притицање капитала, профит, рента, приход*). Коначни бленд структуриран је преко когнитивних оквира који организује оба инпута (сажети простор двоструког опсега), а с обзиром на то да је реч о новом менталном простору, он садржи и емергентне односе: метафора означава симбиозу човека и капитала („заједниц[а] два иначе опречна бића” – *подвукла О. М.*), дату као *органско јединство* („заједнички лимфни систем”) човека и оживотворене материје, са новим својствима због којих се то јединство види као виши облик егзистенције, што је експлицирано у синтаagmaма „идеална љубав” и „чин самоосећања”.

#### 8.11.5. ЕЛАБОРАЦИЈА ЦЕНТРАЛНЕ МЕТАФОРЕ: ПОСЕДНИЧКИ ЉУБАВНИ ТРОУГАО

У односу Арсенија Његована према свом поседу „има нечег истовремено комичног и суманутог, а у извесном смислу чак и лирског” (Милошевић 1996: 131). Специфичност овог односа у најпунијој мери је приказана кроз јунаков однос према кући његовог брата од стрица, Стефана Његована, којој је Арсеније наденуо име

---

<sup>1027</sup> Последично, протагониста нема контролу над сопственим тестаментом – захтеви из тестамена неће бити реализовани јер Арсенијева смрт затвара причу о његовом поседу. Паралела са Књигом проповедниковом готово да се сама намеће.

„Нике”. Главни јунак даје историју свог односа према овој кући, почев од тренутка када је први пут угледао, преко тренутка када одлучује да кућа мора бити његова, све до акција које предузима не би ли дошао у посед куће. Хумористички карактер епизоде, и, истовремено, његова ограничења, долази од тога што је ова Арсенијева „љубав [...] није никако фигуративна” јер је јунак „кадар [...] да заволи кућу као жену” (Милошевић 1996: 132).

Комични аспекти везани за лик Арсенија Његована и ситуација које из његове љубави према кући произлазе почивају на једноставном бленду једноструког опсега, где се пресликавање унутар мреже врши између следећа два улазна простора: први простор представља реалну ситуацију у којој се налази Арсеније Његован, где постоји он, као онај ко кућу жели да поседује, жељена кућа и њен прави власник, Стефан Његован; други улазни простор може се означити као љубавни троугао који садржи исте елементе као и први инпут, Арсенија, Стефана и „Нике”. Поседнички односи унутар првог инпута супротстављени су љубавним односима у оквиру другог инпута, али се при коначном пресликавању у бленд преносе само односи из другог улазног простора. Ово пресликавање није директно, већ се у оквиру генеричког простора апстрактне улоге и односи додељују ентитетима унутар мреже у складу са већ поменутом обрнутом матрицом *агенс – пацијенс, биће – предмет* из оквира приповедачеве поседничке филозофије, чиме се и уравнотежује појмовна мрежа. На основу тога што приповедач између ентитета унутар инпута успоставља аналогне односе, у сажетом простору је однос између Арсенија, Стефана и „Нике” приказан као однос између несрећних љубавника и превареног мужа. Једном успостављени бленд у датој епизоди се на више места елаборира, а комичност произлази из двоструке перспективе, односно из континуиране свести читаоца да оно што приповедач представља као своје љубавне јаде заправо јесте неприродна заљубљеност у једну кућу.

Историја односа Арсенија и „Нике” прати све главне тачке стереотипних представа о несрећној љубави: јунакиња припада једном мушкарцу, али се заљубљује у другог и заводи га; између љубавника се јављају осећања судбоносних размера; несрећни љубавник покушава да превлада препреке како би омогућио љубави да се оствари. И начин на који приповедач описује изглед куће одражава историју овог односа: „Нике” је прво описана објективно, кроз своје реалне карактеристике грађевине, а уз то и као „шашава кућа”, кућа барокног изгледа, у свему претерана и неукусна. Заокрет у јунаковом доживљају куће назначен је кратко: „И ето, десило се да је та ‘шашава кућа’ на мене бацила оно своје слепо киклопско око.”(2002: 95). Јунак

први сусрет са кућом одређује као њихов *први састанак*, у складу са логиком бленда: „У почетку, на самом прагу наших односа [...] смо се ја и Стефанова кућа [...] као два створа, раздвојена антипатијом на први поглед, почели прећутно зближавати далеко пре него што је та антипатија била надвладана и одбачена пред светом, при чему је, неоспорно, иницијатива припадала њој или њеној неодољивој необичности, како се узме.” (2002: 95). Други *састанак* Арсенија и „Нике” и промена у јунаковом доживљају куће огледа се у следећем наративном опису:

Са пипавим задржавањем *ураћао сам у њене издашне облике*, њен лептираст кров [...], бакарасту куполу која ме зачудо више није подсећала на чир већ само на у небо *ватијући тешку дојку* [...] затим портал, посебну причу ове *шенуте* куће [...] Већ при другом виђењу, дакле, ја сам ублажио суд о Стефановој кући, и даље сам је звао 'чудовиштем', али више ни помена није било о томе да је заобилазим, а њен олук сам, штавише, истицао као успео пример слагања лепог и корисног. *Определивање за дојку, а одбацивање чира из слике куполе, говорило је само за себе.* (2002: 102–103, подвукла О. М.).

У датом наводу љубавнички карактер Арсенијевог доживљаја куће наглашен је и употребом одговарајуће љубавно-еротске лексике – Арсеније *урања* у телесност грађевине, њену куполу он види као *дојку*, а кућу описује преко речи шенута и шашава, које овде имају хипокористичко значење. При сваком следећем сусрету јунакова персонификација куће ће добијати све веће размере, а у складу са тим интензивираће се и његове емоције: „[...] и оне четири скамењене сузе склизнуле са тимпанона сад су изврсно пристајале њеном иначе узбуђеном лицу, касније ћу веровати да тим сузама она за мном тугује.” (2002: 104). Преокрет у овом односу, преокрет који приповедач назива „револуционарним”, што није без комичне димензије уколико се узме у обзир да роман тематизује и револуцију у Југославији, везан је за јунаково проматрање куће из даљине, из прикрајка, у тренутку када се његов рођак усељава у њу. У овај преокрет приповедач нас уводи описом свечане, чак ритуалне предвечерње атмосфере, обележене звоњавом из цркве и светлошћу свећа из дубине куће. Сетна атмосфера мотивисана је тиме што јунак овај сусрет концептуализује као венчање своје драге за другог:

цируси су вешали беле, кудељасте, вунене увојке у небо, тек начето сенком са истока [...] у ваздуху се навештавала киша [...] бренила су бреница на звонима Саборне цркве, било је време вечерња, тужно време свођења боја, обриса и звукова, а ја сам стајао тамо [...] као пуж завучен у капију Клеонтове, да не будем виђен, препознат и ословљен у часу када ми се [...] као удар грома, епифанијски објавила љубав према здању које сам такорећи још јуче називао чудовиштем [...] али које ме је, по свему изгледа, врло ефикасно заводило при сваком сусрету, све док ме, ево, није довело у понижавајуће смешан положај рогоње, који из прикрајка присуствује *венчању* вољене са другим

човеком [...] у болну позицију будале која је открила да воли у часу кад предмет његове тек спознате страсти други олтару приводи. (2002: 104–105)

Мотив изиграног љубавника развија се у складу са схемом о несрећној љубави, где јунак прво очајава, западајући у извесно лирско осећање (јунак наводи стихове из песме *На дан њеног венчања* Велимира Рајића), а затим се одлучује за истрајну борбу за своју драгу, истичући да он ипак јесте кућевласник, „а не плачљиви песник” и да „од анатема и онако нема никакве *вајде*, од раскида још мање” (2002: 106, *подвукла О. М.*), те да ће бити „много ближе здравој него песничкој памети” оно што ће преузети да би своје намере остварио. Приповедачевом реинтерпретацијом амалгама у терминима првог инпута (оног који представља реалне односе између Арсенија, Стефана и куће) својеврсни је подсетник читаоцу да Арсеније заправо ни у једном тренутку не испушта из вида тржишну вредност „Нике” као поседа. Приповедач иначе каже да данас, тридесет година касније, зна да разлози његовој упорности да кућу откупи нису везани за саму кућу, већ за његову његованску несвиклост на одступање (2002: 112). Дакле, уколико је дата појмовна мрежа и организована преко когнитивног оквира за љубавни троугао, она је утемељена у стожерној метафори бивања поседом; будући да стожерне метафоре осликавају целину света приче, хуморни ефекат је врло ограниченог опсега.

Даљи сусрети са кућом *са којом је одлучио да буде срећан* (2002: 107) приказани су као „прељуба у најсрамнијим околностима”, где се помно скривање међусобне наклоности одиграло кроз обиље

оних муњевитих осећања којима смо се препуштали, обично кад смо у очекивању домаћина или домаћице остајали сами у неком од салона, у холу, на стубама и другде. Ту се могу прибројати и романтични сусрети на улици јер сам ја [...] сваког дана у договорено време пролазио поред ње, а она би се тада [...] сва унела у мој задивљени поглед, испуштајући низ лице [...] оне четири круте коринтске сузе, које сам ја, опет, могао да тумачим само као очајнички израз незадовољене жудње за мном. (2002: 107).

Средства непоштеног пословања којима се приповедач потом служи објашњавају се логиком да циљ оправдава средство, при чему се циљ означава као праведан и племенит, јер *права кућа треба доћи у праве руке* (2002: 108). Хуморни потенцијал приповедачевих исказа појачан је употребом неумесних поређења: приповедач се узда да племенита сврха може зајемчити опроштење, јер

не служе ли се књиге преувеличавањем или умањењима, па и преудешавањем штавише, да би узвишени циљ свој уметнички постигле те нас на душевност, кротко саосећање или користан револт навеле; не служи ли се медацина и наношењем бола да би коју опаснију муку из нас изагнала; не обмањује ли матер дете да би га од искушења разних сачувала; најзад, не маневршемо ли у биткама зарад победе, не подваљујемо ли у политици зарад народног добра – па што би се онда једина трговина либила да упрља руке, кад већ може да их у чистоти циља опере? (2002: 108–109).

Након годину дана „љубавне афере” са „Нике”, Арсеније коначно признаје капитулацију обелодањивањем своје намере рођаку Стефану: „Први пут у трговачкој каријери ја сам се једном пословном партнеру предао, дословно речено у руке положио” (2002: 112). Међутим, прави власник куће одбија могућност продаје; приповедач то (духовито) објашњава као „његов[у] сељачк[у] упорност да јој не да развод” (2002: 113). Стефанову упорност приповедач концептуализује као мужевљев бес и љубомору, а доказе за ова осећања он препознаје у Стефановом „грубом понашању са „Нике”, као са прељубницом и Домом испод достојанства једног Његована” (2002: 115). Оно што неочекивано појачава хуморни карактер епизоде јесте то да Стефан напослетку прихвата Арсенијеву логику, па у писму којим га обавештава да ће кућу продати на лицитацији каже да је његов и Никин „заједнички живот [...] постао немогућ”, јер га „ова кућа, коју ти зовеш Нике, *не трпи*”, да је покушала да га убије сваливши на њега једну потпорну греду (2002: 116–117). Комични карактер сцене појачан је Арсенијевим узгредним коментаром о писму, да је „Нике [...] била сувише господствена да би се чак и у име сопствене слободе служила овако простачким средством као што је ударац тупим предметом по темену”, те да би она, у складу са својом „компликованом природом” пре приступила убиству свога мужа тровањем, „испуштајући из премаза на зидовима отровну пару иначе мирољубиве боје” (2002: 117).

#### 8.11.6. ЕЛАБОРАЦИЈА СТОЖЕРНЕ МЕТАФОРЕ У ПОЛИТИЧКОМ КОНТЕКСТУ: МАРТОВСКИ ПРОТЕСТИ

Препрека остваривању љубави између Арсенија и „Нике” долази у виду протеста који се Арсенију испречио на путу ка лицитацији, и то 27. марта 1941. године. У даљем тексту расправља се о јунаковој могућности да, упркос протестима, стигне до вољене куће, а љубавничка грижа савести што у томе није успео добија и одговарајућу приповедну форму кроз коју је та расправа исказана. Приповедање прелази у дијалог у функцији истражног поступка и психолошког интервјуа са јунаковим алтер-егом, при чему је и психолошки интервју и истражни поступак пародиран (Mustedanagić 2002: 76–77). Протест од 1941. године описан је „na slikovit način, a u sebi sjedinjuj[e] tragično i komično, neprirodno i preterano, što su kvaliteti koje groteska sadrži. Pečić je ostvaruje upotrebom karikature i hiperbole, stilizujući ih poređenjima i metaforama (Mustedanagić 2002: 78). Арсенијево понашање у додиру са масом народа, у немогућности да се

одупре инерцији њеног кретања, делује комично због несклада између узрока и јунакове реакције: „дерао сам се, запомагао сам као да ме кољу!“; „понашали смо се као права правцата дивља животиња” (2002: 123). Психолошка мотивација за овакву реакцију долази од тога што јунак асоцијативно успоставља везу са догађајима на станици Соловкино, а додатни подстицај за то јесте и тај што он, баш као и 1919. године, *губи шешир*. Губитак шешира сигнал је за губитак достојанства, онаквог како га Арсеније као припадник више грађанске класе, кућепоседник који своју друштвену моћ остварује преко капитала, схвата. У двојакој перспективи, губитак шешира симболизује и губитак главе: у контексту догађаја на украјинској станици 1919. изгубљени шешир сигнализира губљење повлашћеног социјалног статуса и антиципира умирање Арсенијеве класе у сукобу са новим политичким снагама; у контексту протеста у Београду, датих из позиције главног јунака, шешир указује и на комични моменат, на Арсенијево излажење из утврђене, аутоматизоване позиције, на директан сусрет са светом који је, из његове перспективе, испао из лежишта. Контраст између Арсенија, у његовој историјској улози представника буржоазије, и масе народа, као носиоца новог поретка, пружа подлогу за комичне ситуације, пре свега комику разлике<sup>1028</sup> (Пијановић 1991: 229). У сценама протеста присутан је и поступак изругивања намере, физиологизације исказа и комике сличности, као и комична хипербола (Mustedanagić 2002: 92, 87, 81). Поред тога, јунакова неспособност елементарног правилног запажања, повезивања узрока и последице, генерише хумор, и то онај тип који Проп назива алогијом (Пијановић 1991: 230), односно, оно што се у терминима когнитивне лингвистике може означити као хуморна метонимија, те метафора која је дупло утемељена преко хуморне метонимије. Када се човек са дурбином нађе у виталној и динамичној групи протестаната, дисаналогија између живог (протестаната) и неживог (Арсенија), те њима припадајућих идеологија, постаје очигледна: „И зар је онда чудно што су те, обманути твојим борбеним еланом, зграбили испод руку, увукли у своје коло и повели низ стрмину [...] У ствари, понели, однели као врећу на пазар, однели као богаља, као беспомоћног парализичара.” (2002: 124).<sup>1029</sup> Описи демонстрација у роману

---

<sup>1028</sup> Према Владимиру Пропу (1984: 54–59) комика разлике може се јавити онда када се једна индивидуа из средине издваја нечим особеним или необичним. „Čovek ima neku vrstu instinkta za dolično, za ono što on smatra normom [...] Narušavanje ovog nepisanog kodeksa istovremeno znači i narušavanje nekih kolektivnih ideala ili norme življenja, to jest doživljava se kao nedostatak, a kada se on obnaži – po običaju – izaziva smeh.” (1984: 54–55). Комика разлике је у тексту присутна и у вези са изгледом јунака, и у вези са његовим говором, што показује да је друштвена заједница у роману језички конструисана (Рихтер 2009: 102), као и у вези са његовим углађеним понашањем.

<sup>1029</sup> В. још: „А десило се да си био ухваћен у урлајуће коло [...] а твоје су се ноге у лакованим ципелама, сада већ бог зна у каквом стању, једва тло додирујући, копрцале у ваздуху као да возиш велосипед, јер су

указују на сликовни систем гротескног реализма како га је описао Михаил Бахтин, на народно-празничне слике са улица и тргова (псовке, улично узвикивање, анатомско фантазирање, анатомизирање, слике спојених тела и рашчлањеног тела, снижавање на материјално-телесни план), па се може закључити да читава епизода почива на архетипским обележјима карневала и карневалског доживљаја света (Mustedanagić 2002: 95). Горе наведена комична поређења упућују на типичну карневалску сцену, схему свргнућа; на то нарочито указује мотив јахања<sup>1030</sup> (Mustedanagić 2002: 96). Ова схема је присутна и у епизоди са Мартиновићима, када јунаку прети опасност да буде истучен од стране госпође Мартиновић, као и у епизоди са демонстрација 1968. године, када јунак пада са надвожњака, потом се поново суочавајући са могућности да буде претучен (Mustedanagić 2002: 96).<sup>1031</sup> Ведри карневалски смех изостаје јер слика свргнућа није амбивалентна – њу онемогућава психолошки и класно-идеолошки аутоматизам главног јунака<sup>1032</sup> – али он јесте усмерен на све учеснике сцене: судар

---

те с обе стране испод руке држале две дебеле жене у сифражетској црнини, чије су мишице, преплетене са твојим, личиле на црна љускава клешта ракова при комадању плена.” (2002: 126).

<sup>1030</sup> „У међувремену су се редови демонстраната затресли [...] и ја сам жестоко заронио нос међу нечије негостопримне плећке, а на леђа ми се испело нешто замашно, обухвативши ми главу чупавим, мокрым рукама! Е то је сад већ превршило сваку подношљиву меру, било би мартирско понижење дреждати у неваспитаној гомили, тамо на сред улице, као факин, без шешира, са рашивеним рукавом на врскапуту, са одваљеним дугмадима, и носом у мокрој, дуваном и влагом натопљеној гужви тканине” (2002: 128).

<sup>1031</sup> С тим у вези, и епизода о сахрањивању Константина Његована може се схватити као карневалска слика свргнућа.

<sup>1032</sup> Комичност ситуације доведена је до врхунца онда када Арсеније Његован пред групом демонстраната-неистомишљеника држи говор. Сцена почива на неколиким комичним поступцима проповског типа, комици разлика, разговору глувих и пародији (схваћеној као имитација спољашњих одлика неке појаве, којом се баца у засенак или одриче унутрашњи смисао онога што је подвргнуто пародирању – Проп 1984: 75). Одрицање смисла Арсенијевом говору произлази из јукстапозиционирања два политичка и животна начела, што се експлицира при крају Арсенијевог говора, када појединци из масе почињу да се смеју, довикују и псују јунака. Иако политичка уверења демонстраната имају улогу у пражњењу јунаковог говора од садржаја, ову функцију на себе преузима и сâм Арсеније, који своје обраћање скупу започиње на исти начин на који је планирао да започне излагање пред Колом српских сестара: „Поштована госпођо председниковице! Моје поштоване даме! Господо! [...] Узимам реч да вам према програму...” (2002: 140). У терминима теорије појмовног сажимања, сцена држања говора може се објаснити као умрежавање два ментална простора, при чему је један простор везан за схватања групе демонстраната, а други простор за схватања Арсенија Његована. Ово умрежавање може се представити и као судар два света, а мапирање између инпута почива на претпоставци аналогних веза између њихових елемената, претпоставци коју, из различитих идеолошких позиција, деле и Арсеније Његован и маса окупљеног народа. Како је читалац свестан неспоразума који је у основи ове ситуације, добијени амалгами у сцени држања говора изнова производе хумор. Речју, сцена почива на поступцима претераног разумевања и погрешног разумевања, а хумор је усмерен према обема групама јунака, иако доминантно према протагонисти. Тако на Арсенијеве уводне речи да узима реч према програму, које упућују на програм у оквиру серијала предавања на тему „Београд – његово лице и наличје”, организованог од стране Кола српских сестара, народ реагује речима „Живео програм Капеје” (2002: 140); на јунакове опаске о разореној националној привреди као резултату неспособне и домаћинске политике, протестанти реагују повицима „Доле ненародна влада! Доле гробари Југославије!” (2002: 140). Јунак се користи мотивима из *Откривења Јовановог* да би указао на пропаст југословенске привреде, што народ схвата у складу са својим виђењем политичко-економске ситуације у земљи и сопственог положаја. На крају, Арсенијеве речи да је „ексистенција *ordre de progrès*, оног радиног слоја људи који, као Антеј на својим моћним плећима, већ столећима носи сав терет друштвеног прогреса” угрожена, народ схвата

дискурса, језички маркиран, прелази у аутоматизоване, *фрнетичне акламације гомиле*, односно задржава свој „arhaičan kitnjast” карактер у случају Арсенија (Mustedanagić 2002: 96). Уместо карневалског укидања хијерархија овде је на делу укидање буржујских хијерархија у име националног/народног јединства, а таква ситуација имплицира антагонизам, због чега није зачуђујуће што је епизода у знаку поступка разговора глувих – иако је супериористички смех превасходно усмерен ка протагонисти, будући да су његови лични интереси супротстављени интересу многих.<sup>1033</sup> Арсенијев идиолект у једном тренутку биће препознат и као језик неког ко „ни српски не зна”, језик „империјалистичког провокатора” (2002: 144): до карневалске ревитализације не може доћи јер су две перспективе јукстапозициониране, без икакве могућности стапања.

---

као референцу на радничку класу као производну снагу друштва, те реагује речима „Живео радни народ!”. Међутим, одмах ће потом илузија демонстраната о томе ко се пред њима налази бити разбијена, јер Арсеније открива да је тај „радини слој људи” заправо поседничка класа: „А питамо се ми шта дичније може да изрази способност једне нације за опстанак него виталност њене поседничке класе, и одмах одговарамо *rien, rien, du tout, absolument rien!* [...] хоћемо ли допустити да поседничка класа, та со друштва, изгуби своју репродуктивну снагу? – и да опет смело одговоримо – нећемо, никада нећемо на ту инфамију пристати!” (2002: 141). Комика је од овог тренутка усмерена искључиво на главног јунака, јер само он не разуме да он и народ пред којим говори имају супротне интересе. Заправо, протагониста доживљава подсмевање и псовке из групе демонстраната као позитиван знак: „Опште расположење је добро, људи се краве, нестаје срдитости која је многима давала хајдучки, душмански изглед, чини ми се да сам их, што се каже, напослетку *ухватио*. [...] Ако се изузме неколико букача, аудиторијумом влада, усудио бих се рећи, нека врста раздраганости [...] Одобравање и срдачан смех чине да по први пут осећаш према руљи неку очинску, патронску благонаклоност.” (2002: 141–142). Предмет јунаковог говора су његова поседничка схватања, а у додиру са народом незадовољним постојећим друштвеним односима ова филозофија бива брутално разобличена. На пример, Арсеније истиче да пауперизовани грађани нису у стању да себи приуште честите кровове над главом место учерица, због чега најбољи градски квартави остају празни, остављајући тиме кућепоседнике без ренте и *душе* њихових кућа пропадању. Поред тога, он говори о отуђењу поседа и поседника, што можда успоставља дисаналогију према теорији Карла Маркса о отуђењу радника од производа њиховог рада у условима капиталистичког система привреде, где продукти рада не припадају произвођачу будући да он не поседује средства за производњу. Арсеније се притом служи појмовима дух и материја, што је у супротности са дискурсом дијалектичког материјализма. Арсеније ће на крају схватити да његов говор није прихваћен на одговарајући начин, али и даље остаје укочен у својој друштвеној позицији, што је приметно у начину на који завршава говор: он ће прво рећи да се демонстративно повлачи са говорнице и да моли да буде *стпуштен* (говорницу заправо представљају рамена неког од протестаната), а затим ће народ замолити да му помогне да пронађе свој Борсалино шешир са црном пантљиком (2002: 144–145). Дата епизода не само да показује да главни јунак не разуме базу економско-политичких односа друштва у коме живи, већ и да нема разумевања и саосећања за људе.

<sup>1033</sup> Јунак покушава да се на углађен начин, у маниру својственом предратној буржоаској класи, удаљи из гомиле људи, што производи типичну ситуацију *разговора глувих*: „– Моје даме... – Рат гроб рат гроб! – Ја апелујем! – Гроб рат гроб рат! – Лицитација коју имам, одмах ту, нема ни... – Рат гроб рат гроб! – Налазим да све то заједно, ипак... – Гробрат гробрат! – Али, госпођо, молим вас!... [...] Рекао си ти, чини ми се, још нешто, оној госпођи с' лева? Та госпођа је имала хајдучке бркове као старац Вујадин, а глас као дробилица камена у пуном погону, то није била жена него теретна дизалица! И шта си јој рекао? Па да жалим, али да се сада растајемо, да ми је мило што смо се упознали, и да се зовем Арсеније Његован, кућепоседник овдашњи... Немам утисак да те је уопште слушала. У сваком случају казао сам јој да ми је сада збиља крајње време да се опростим...” (2002: 126–127).



### 8.11.7. ЕЛАБОРАЦИЈА СТОЖЕРНЕ МЕТАФОРЕ: СТУДЕНТСКЕ ДЕМОНСТРАЦИЈЕ

У истом кључу може бити прочитана и епизода о студентским демонстрацијама, где колизија светова (пре свега, двају идеолошких назора) генерише бројне хуморне ситуације засноване на континуираном произвођењу семантичких скокова на линији *Арсенијев свет – свет других*. И овде хумористички потенцијал постоји само ако епизоду схватимо у врло уским границама: иако Арсеније догађаје са демонстрација доживљава као понављање или враћање историје, активирана психолошка матрица не поништава стварне друштвено-историјске оквире на којима приказани догађаји почивају. Тема понављања историје јавља се и на самом крају епизоде: јунак вади сат из џепа, послушкујући „механизам који је беспрекорно радио” иако је часовник припадао његовом оцу (2002: 279), а овај предмет му изгледа као „модел неког патуљастог планетарног система.” (2002: 279). Упркос констатацији да су му у метежу страдали наочари, и закључку да су га његови дурбини и осматрања града из сопствене куће годинама обмањивали да ствари које се у граду дешавају разуме, што би требало да назначи да јунак почиње да назире своје заблуде, Арсеније се ипак одлучује за одбрану сопственог поседа, јер *пogотову кад ствари пођу наопако треба их примати онаквима какве јесу* (2002: 278), односно, у складу са сопственим принципима. „Стављањем у напоредан однос трију исходних тачака тестаторовог животописа уочава се закономерност његовог пропадања, као и начин на који одређена историјска кретања опредељују личне судбине.” (Пијановић 1991: 226). Сâм Пекић ће ову закономерност у својим дневницима образложити на следећи начин: „Трагичан сусрет Арсенија са историјом код Соловкина, постао је 27. марта године 1941. гротеска, а претвориће се 3. јуна 1968. године у фарсу, као што бива са сваким понављањем.” (цит. према Пијановић 1991: 226). Јунакова статичност и *привидна аполитичност* (у смислу интересовања за личне интересе и уздизања сопствених уверења на ниво апсолутних законитости) у епизоди о трећејунским демонстрацијама доведене су до својих крајњих консеквенци: уколико се историја и наставља, што је симболички приказано кроз беспрекорни рад „срца [...] спомен-сата” који јунак поседује, он уочава да је његово срце „наједаред почело да оклева и застајкује” (2002: 279).<sup>1034</sup>

---

<sup>1034</sup> С тим у вези потребно је прокоментарисати приређивачево тумачење последњих Арсенијевих речи у исповести, „Tout cela... est... UN... MOD...”: „А то је могло да значи: [...] Све је то један начин, једна форма [...] Све је то један образац, калуп, макета [...] Све је то један миритељ, регулатор [...] Све је то једно осавремењивање [...] Све је то једна промена, преиначење [...] Шта је стварно значило не знам. Ниједном од тумачења не дајем предност. Сваки од исписаних наставака одговарао је стању у коме се те

### 8.11.8. ДЕОНТИЧКИ МОДАЛИТЕТИ И ЦЕНТРАЛНА МЕТАФОРА

Треба нагласити да Арсенијево *бивање са поседом* нема естетску или теолошку димензију, упркос томе што јунак суштину свог бивства покушава да објасни и кроз поменуте димензије. Протагониста одбија могућност да је у основи његове жеље за поседовањем заправо жеља за гомилањем новца, али на овакав мотив указује се више пута у тексту.<sup>1035</sup> Међутим, јунак инсистира на томе да је његов посао облик друштвено корисног рада, па налази и да је прикладно да себе назове подвижником; за ову улогу јунак каже да има да захвали неколиким особинама духа, али и новцу, „јер шта може *сам* дух, шта би дух без средстава?” (2002: 97). Духовне карактеристике на које Арсеније овде указује могу се и тицати наслеђених особина, чија је суштина у пргматичности Његована, што је за приповедача и својеврсно оправдање поседничке страсти.<sup>1036</sup> Међутим, наслеђе, као алетичко ограничење, само привидно моделује свет Арсенија Његована; основни моделативни систем унутар овог света заправо је аксиолошки, при чему централно место у Арсенијевој вредносној лествици заузима

---

ноћи налазио дух Арсенија К. Његована, кућевласника.” (2002: 327). Стање Арсенијевог духа, на које указује приповедач, може се односити на могућност да је овај у својим последњим данима почео да наслуђује праву природу стварности спољашњег света и да је почео да се *суочава са историјом*. Треба напоменути и то да приређивач овде привидно оставља могућност за вишеструко тумачење Арсенијевог исповести. Заправо се понуђене опције могу сврстати у две опозитне групе: оне које указују на несталност (*промена, преиначење*) и оне које указују на константност (*један начин, једна форма, образац, калуп, макета, миритељ, регулатор, осавремењивање*). Али и опозиција између две групе може бити привидна – променљивост историјских процеса, сукоби друштвених група, могу бити само знак за вечно исто стање ствари; овакво тумачење отвара могућност да се приређивачева напомена схвати као критика дијалектичког материјализма.

<sup>1035</sup> Арсенијева жена Катарина наговештава да је Арсенијева страст заправо новац: „Увиђајући колико ме озлоједило већ и пуко нагађање да бих цепу пристао подредити приврженост градитељству [...], да ме је за срце ујела, жена ми помирљиво објасни да уопште није циљала на зараду, на богатство да није мислила већ да је углед, престиж, *la renommée bourgeoise* имала на уму [...]“ (2002: 96–97). „– Сад хтео ил' не хтео, Аспазиину закупнину мораћеш да повећаш. – Знам, признадох. – Само онда ћу морати и фасаду да јој обновим, да је омалам, а можда и централно грејање да уведем. – Па ти бар не мариш за новац. – Дабоме да не марим! [...] Не марим за новац, Катарина, али он ми је потребан за нове градње.” (2002: 98). Слично мишљење о Арсенију имају и његови суграђани. Када говори о свом односу са архитектором Јовановићем, Арсеније каже да је сарадња са њим личила на војну вођену „малтене за сваки поједини метар кућа, при чему је новац, ма шта се иначе кроз чаршију проносило, играо сасвим безначајну улогу – безначајну у границама солвентности, и, дабоме, будућих градиличких планова, а нипошто у смислу неке распусне и неузвратне издашности” (2002: 212). Арсеније признаје да је одговоран за смрт свог стрица Константина (2002: 310–312). Због тога што при убирању ренте од подстанара у време Велике кризе 1929. године није бирао средства, услед чега је једна руска имигранткиња извршила самоубиство, о Арсенију се писало и у новинама, и то као о „Шејлоку београдских кућевласника”, и „рентијерском крвопији” (2002: 220–221).

<sup>1036</sup> Ово је евидентно у следећем унутрашњем монологу главног јунака (у којем он адресира свог сестрића Федора): „Е, мој Федоре, слабо си ти познавао Његоване, ништа ти о својој крви знао ниси, сви су ти они – мене можда изузимајући – још од Сименона Првог Москопољског, онога Симеона Њагоа [...] *били луди*, само је у њиховој манитости смера било, она лудоваше усправљена, нациљана, сврсиходна, ма на шта се односила и на чему мантила, а није се, мој Федоре, као Константинова страст будзашто трошила!” (2002: 229).

новац. Духовна страна личности Арсенија Његована у потпуности је усмерена на материјално; корист је оно што за њега диференцира вредност од невредности. У том смислу занимљив је и назив који Арсеније даје својој филозофији – *филозофија поседништва* – будући да оваква оксиморонска конструкција управо назначавала домете његовог духовног живота. Сâм јунак каже да уопште не мисли да је овакав назив претеран, „зато што би њен други део наводно био резервисан за некакве општије и тобоже више погледе на живот, погледе, уосталом, који, уколико су ‘општији и виши’ имају све блађе изгледе да се примене. Напротив, ако је игде умесна, онда је то у оваквом споју, јер јој само он може осигурати делотворност [...]“ (2002: 89–90).

Иако се за Арсенија каже да је у говору о кућама у стању да се успне и до песничког надахнућа (2002: 91), његова поседничка филозофија није мотивисана ни естетским осећањима. Арсеније то признаје онда када говори о свом ујаку Константину Његовану, иначе приученом грађевинском инжењеру; према јунаковим речима, Константин је имао способност да „грађевине *из себе* рађ[а]“ (2002: 228), он је „као предузимач ближи био оном тајанственом процесу *стварања куће* који се збивао на градилишту“, док је Арсеније, са друге стране, „са свим својим новцем тек споредну улогу бабице вршио“ (2002: 228). Реплика Федора Његована подвлачи ову разлику: Константинни „[...] је одистински волео те куће, премда му нису припадале, а ти си их волео јер су биле твоје!“ (2002: 229).<sup>1037</sup> Јунакова прагматичка логика евидентна је и онда када говори о градњи своје прве куће, „Симониде“. Његован каже да је о кући, пре него што је била саграђена, „судио као о слици, у најповољнијем случају као о коцки са шест налепљених рељефних призора, за које сам, додуше, претпостављао да се у дубину простиру, те да тек онамо унутра [...] изграђују *корисну запремину* која се крсти речју АРХИТЕКТУРА“ (2002: 235, *подвукла О. М.*). Посматрајући спољашњост тек завршене куће, Арсеније није способан да доживи њену лепоту, већ сматра да је „свирепо искључен из [њене] суштине“ (2002: 236). Тек уласком у саму кућу, онда када је осетио њена материјална својства, јунак почиње мислити да разуме шта је душа грађевине и шта је суштина архитектуре. С тим у вези веома је важно нагласити и то да

---

<sup>1037</sup> Смисао у архитектури као уметности, али и могућност трајања уметности, у роману се проблематизују на још једном месту, у разговору приповедача са Исидором Његованом. Ова епизода је делимично усмерена на критику социјализма, али има и шири метафизички оквир, будући да у средиште интересовања ставља питање пролазности, односно, како приповедач тумачи Исидорово расположење, питање несагласности *аутора са властитим делом* и *несагласности човека са сопственим животом* (2002: 292). Како је овај рад превасходно усмерен на тумачење романа као критике капитализма, поменута епизода, као и други, слични аспекти текста, овде неће бити анализирани.

приповедач не показује интересовање за грађевине намењене јавној употреби – његова страст је усмерена само на куће као приватни грађански простор.

Тек пошто сам у кућу ушао и [...] изнутра је осетио, стекао сам способност да је угледам, хоћу рећи да јој именујем душу, јер душа грађевине, нема сумње, онамо међу зидовима пребива, па и не постоји пре но што се међу њима, док се ти зидови око ње цветно склапају, не осети као стваран простор за наше животе, а што сам већ првим искуством архитектуру препознао као скулптуру *која је испражњена* да би се у ту шупљину сместио човек у покрету, и што сам, одмах потом, спознао да је скулптура и постала архитектуром благодарећи томе *што се испразнила* за човека у покрету, е па то је од мене и начинило кућевласника какав јесам. (2002: 236).

У свету Арсенија Његована највиша вредност грађевина за становање, оно што их чини уметношћу, јесте у томе што оне, као *непокретне* и *испражњене* скулптуре, *корисне запремине*, у себе примају човека који је у *покрету*. Арсенијева поседничка страст, дакле, подстакнута је спознајом да некретнина као непокретност представља трајну вредност, трајан и добар капитал. У супротном, када би у архитектури препознавао естетску димензију, јунака би интересовала и градња јавних грађевина, а не само приватних простора за изнајмљивање – јер он и каже да се суштина једне зграде може спознати само онда када се она доживи као стварни, тродимензионални простор, када се у зграду *кочи*. Будући да дозволу да у Арсенијеву кућу *кочи* има само онај ко ће свој боравак платити, тврдња да је његова неимарска активност усмерена на добробит нације је у потпуности депласирана. Ово потврђује и јунаково поистовећивање са својим дедом Симеоном Његованом, који је своје богатство вишеструко увећао шпекулацијама при откупу земљишта, погазивши притом и кумовску везу. Арсенијев суд о поступањима свог претка је веома позитиван и садржи неколико аргумената. Пре свега, он Симеоново владање оправдава себичним разлозима: да његов деда није преваром дошао до земљишта, ни он, Арсеније, не би могао да ужива у *лепоти онога што поседује*, притом презирући корист. Осим тога, Арсеније каже да су „овај град уистину саградили једино људи кова Симеона Његована, па можда, зашто не, и његовог унука Арсенија” (2002: 218). Чињеницу да је та неимарска активност била непоштена приповедач оправдава тиме да „у трговачким работама [...] почесто бива да хоћеш-нећеш мораш ударити заобилазним стазама”, јер *трговина је рат*, а трговцима приличи „стално војевати, вавек на мртвој стражи Поседа бити” (2002: 219). Метафора мртве страже у потпуности је оправдана већ анализираним уводом у роман, у вези са јунаком који из свог дома надгледа Београд.

Изоловање јунака у сопствени свет у складу је са природом његових послова: Арсеније Његован не дела јавно, него користи новац како би заобишао законе и

правила која важе за већину. Онда када покуша да делује јавно, јунак постаје смешан и бива одбачен. Међутим, његова је моћ пре Другог светског рата итекако присутна у Београду: не само да је у периоду између два рата јунак стекао четрдесет и девет кућа, већ је преко три стотине кућа у неком тренутку било у његовом поседу (2002: 210). Последице те моћи, међутим, видљиве су тек када се у разматрање узме Арсенијев однос према другим егзистентима света приче. Већ је поменуто да његов однос према жени Катарини није однос заснован на љубави и нежности. То је јасан показатељ да због своје острашћености поседовањем јунак није у стању да разуме било шта изван свог света. На пример, његови разговори са другим ликовима, иако дати са дистанце, у ретроспективи, увек представљају „говор глувих”, али комичка димензија углавном изостаје јер резултат Арсенијеве интеракције са другима увек поседује *демонску* димензију.

Арсенијева синтагма „посед као такав” и његова поседничка филозофија уопште могу деловати комично или трагикомично уколико се схвате као индивидуална филозофија. Међутим, праву снагу политичке критике ова филозофија добија само уколико се сагледа у контексту спољашњег света у причи, али и њених стварносних референци. Већ је истакнуто да алетичка ограничења јунаковог света нису специфична, већ да долазе од алетичке структуре света приче. У том смислу је важно истаћи да оно што омогућава Арсенију да реализује свој пословни *credo* није новац *per se*, него економско-политичко устројство света у којем егзистира. Арсеније је репрезент тог система, а поступак хиперболисања при грађењу овог лика не нарушава миметичку илузију, већ функционише као средство аутентизације, јачајући засићеност света приче. Оно што је специфично и јединствено у овом јунаку заправо одражава оно што је суштинско у капитализму, као економском систему чија се логика друштвене репродукције базира на профиту, односно на тржишној вредности. Преувеличавање неких карактеристика овог јунака, и то до граница апсурдности, нема само задатак да покаже како људске страсти имају погубни карактер; напротив, овим поступком се указује на то шта су консеквенце капитализма, уколико се овај систем оголи до своје базе. Чудовишност карактера Арсенија Његована осликава систем који га је створио: све је роба; увећање профита је једини стварни императив; важан је онај ко поседује, а не онај који дела; нико не може бити препрека долажењу до профита.

Поседничка филозофија овде је јасно оријентисана против социјализма и било ког типа „леве” идеологије. Арсенијево трауматично искуство из Украјине односи се на разрачунавање бољшевика са противницима комунистичког система, у жеку

револуционарних промена; Арсеније протест од 1941. године превасходно види као протест комуниста; јунак сву (неправедно стечену) имовину губи доласком комуниста на власт који ту имовину пребацују у државни посед; студентски протест он запрепашћено препознаје као знак јачања комунизма. Као што је већ раније истакнуто, већина критичара је склона да у датом идеолошком контрасту Арсенија Његована види као трагичног јунака који, иако луд, јесте на страни исправних вредности: уређеног политичког система, реда и мира, подразумевајући притом да било какав политички систем уређен по начелима леве идеологије подразумева хаос, сиромаштво, деструкцију, нељудскост. Међутим, на неоправданост оваквих оцена указује карактер главног јунака романа, а нарочито његов друштвени и морални профил. Аргументи у корист горе поменутог критичког суда о политичким конотацијама романа не могу бити идеолошка уверења аутора Борислава Пекића јер (претпостављене) ауторове интенције у вези са политичким питањима углавном остају скривене, али и ограничене *интенцијом текста*. Иако је критика југословенског државног социјализма присутна у епизоди са породицом Мартиновић, у вези са начином на који су у послератним годинама третирани политички противници, ова критика је ублажена, јер се такође указује и на чињеницу да су Мартиновићи до свог богатства дошли на непоштен начин. Речју, осуда социјализма од стране јунака чији се лични интереси (и интереси њихове класе) косе са овим економско-политичким системом не маркира нужно ауторове ставове о овом питању, нити интенције самог текста, његов *кључ*.<sup>1038</sup> Арсенијева

---

<sup>1038</sup> Ради потпунијег разумевања Пекићевог романа неопходан је и кратак осврт на онај сегмент теста који семиотички и композицијски заузима истакнуто место, оквирни наратив на крају романа, означен као *Post scriptum*. Раније је указано на то да је фигура приповедача овде блиска фигури имплицитног аутора, и у том смислу овај део текста има задатак да ограничи произвољност тумачења романа. У белешци о приређивању текста исповести Арсенија Његована уочава се неколико тематских целина: напомене о томе како је приређивач дошао до текста; напомене о приређивању текста; коментар о последњим речима Арсенијеве исповести. Приређивач за себе каже да је рођак Катарине Његован-Турјашки, која му је дала дозволу да са Арсенијевим рукописом поступа како му је воља, а такође назначавала да према свему што има везе са Исидором Његованом, његовим рођаком и присним пријатељем, он има „посебне интересе, не само књижевне разуме се” (2002: 323). Ови се приређивачеви интереси могу тицати, са једне стране, занимањем за судбину уметника (будући да је и Исидор био уметник) а, са друге стране, могућности да приређивач и Исидор деле исте идеолошке напоре. Наиме, из *Post scriptum*-а се сазнаје да је Арсенијев универзални наследник Исидор Његован извршио самоубиство пола године пре него што је Арсеније тестамент писао. Овакав Исидоров поступак на нови начин осветљава епизоду о његовом сусрету са Арсенијем, јер је Исидор био *приморан* да сазида споменик „Народни тријумф” који ће овековечити победу у Другом светском рату. Криза у коју Исидор запада приликом осмишљавања споменика произлази из унутрашњих противуречности: он гради у име режима који му је убио оца, притом осећајући да се историја понавља, јер је, баш као и његов отац за време нацистичке окупације, *морао* да учествује у грађењу нечега што овековечава оно у шта он сам не верује (2002: 291–300). Указивањем значаја судбине Исидора Његована за разумевање романа, *Post scriptum* подвлачи потребу да роман буде прочитан и као критика социјализма у Југославији. Умеравање читања на критику поменутог режима, међутим, не пориче потребу да се роман прочита и као критика грађанског система, на шта указују бројни негативни коментари оквирног приповедача о Арсенију

одбрана од нереда у име Реда може добити позитивне ознаке само уколико има већу екстензију, односно, ако се не ограничава само на њега и његову класу. У том смислу су и оцене попут оне Мирослава Егерића, да је трагика Арсенија Његона „[...] у томе – наравно у сагласности са интенцијом писца – што је човек који *посматра* – човек са дурбином – а не човек који *дела*, за циљеве за које вреди делати” (1996: 148), идеолошки тенденциозне, јер логици текста подређују, пре свега, антикомунистички наратив<sup>1039</sup>.

---

Његовану. Потреба за сагледавањем романа као критике поменутих политичко-економских система отвара две могућности: роман у целини подвлачи песимистичку визију живота, поновљивост историјских процеса и илузорност политичких идеала; у роману се указује на други, бољи политички систем, што су тумачи Пекићевог дела видели као демократију, у складу са ауторовим личним идеолошким уверењима. Аутор овог рада је мишљења да су стратегије текста ближе првој могућности, као и да је тумачење романа у складу са другом могућношћу облик учитавања значења, а истовремено и умањивања естетске вредности дела. Осим што приређивач рукописа себе потписује именом стварног аутора, што је, уосталом, конвенционални романескни поступак, ништа у тексту експлицитно не указује на то да читалац мора да се определи за једну/другу/трећу политичку опцију. Треба имати у виду и то да је текст исповести обликован из позиције јунака који не учествује активно у историјским или друштвено-политичким процесима; као посматрачу њему се може чинити да се историја заиста понавља. Оно шта је евидентно јесте то да роман представља критику политичког екстремизма, и то преко илустровања личних и колективних судбина оних на које је политички екстремизам имао утицаја. Ово је случај, као што је већ напоменуто, са Исидором Његованом (за разлику од породице Мартиновић, чија послератна судбина донекле јесте последица њиховог *насиља над другима* пре рата, било какав помен Исидорове кривице не постоји у тексту), али и са оним јунацима који су се налазили у непосредном окружењу Арсенија Његована. Приповедачев коментар да је „Арсеније био исувише снажна личност да би поред себе трпела и друге”, и да ће, као хроничар клана Његован-Турјашки, Арсенијев портрет инкорпорирати у остале своје списе, али тако да ће Арсеније, „иако опкољен сродницима од којих је највећи број мрзео и презирао, ипак бити довољно сам. Сам као што је то и за живота био” (2002: 324) сведочи о Арсенијевој себичности и немогућности да заиста воли. Поред тога, чињеница да се Арсенијева удовица одриче његове исповести, указује на праву природу односа брачног пара. Приповедач ће такође нагласити да је из Арсенијевог рукописа избацио оне делове који су превише лични, нарочито они који су се тicali Катарине, а тако је поступио и са оним сегментом који се тиче смрти његовог сина јединца Исидора или Сиде: „Када је од шарлаха умрло, дете је имало једва годину дана, а причу о њему изоставио сам јер нисам могао да поднесем Арсенијева кукавна оправдања, кад је свима а поготову Катарини било познато да је управо он, Арсеније, мада тек на посредан начин, био одговоран за његову смрт.” (2002: 326). На овај начин приповедач затвара питање о Арсенијевој кривици: уколико постоји могућност да се његова одговорност за смрт Константина Његована и неименоване руске генералице, као и за несрећу многих рентијера који су пре рата живели у његовим кућама, оправда, одговорност за смрт његовог сопственог, једногодишњег детета нема никаквог оправдања, и приређивач одузима Арсенију могућност да се брани, да проговори о овом питању.

<sup>1039</sup> „Antikomunizam podrazumeva široki politički okvir unutar kojeg se nalazi veliki broj različitih ideoloških narativa. Njih povezuje apsolutno negiranje i osuda socijalističke prošlosti i komunizma kao svojevrstna metaideologija kojom se svaki od pojedinačnih ideoloških narativa u postsocijalističkim tranzicionim društvima primarno legitimise. [...] Antikomunizam često ostaje na nivou težnji ka rehabilitaciji u socijalizmu osuđenih i odbačenih ličnosti i vrednosti, ka restauraciji predsocijalističkih institucija, ka revitalizaciji kulturnih modela prethodne epohe. U svakoj od zemalja u kojima dominira, antikomunizam se pokazao kao ideološki sadržaj koji poništava modernizaciju, retradicionalizuje društvo i sa parolom „povratka na staro” nastoji da uspostavi nepostojeći kontinuitet sa nepostojećom (izmišljenom i idealizovanom) prošlošću. [...] Antikomunizam naglašava različite sadržaje u zavisnosti od konkretnog društva, ali svuda gde postoji podrazumeva konstituisanje dominantnog ideološkog narativa kroz otpor gotovo svemu onome što se vezuje za socijalistički period istorije. Logika tog otpora je banalna: 1) U socijalizmu nije vredelo gotovo ništa, a ako je nešto i bilo dobro – to nema naročito značaja u globalnoj oceni socijalizma. 2) U svakoj pojedinačnoj zemlji, nosioci sistema i komunističke ideologije su zločinci ili u najboljem slučaju pomagači zločinaca, koji zaslužuju prezir ili

### 8.11.9. ЗАКЉУЧАК

У закључку ћемо још једном подвући неколико момената у вези са интерпретацијом романа. Пре свега, потребно је указати на то да се у књижевној критици Пекићев роман углавном читан кроз пар социјализам – грађански поредак, при чему се, у складу са бинарном логиком, другом члану опозиције додељују позитивне вредности, а првом пару изразито негативне. Ово је и главни разлог због којег је наше тумачење романа било усредсређено на детектовање оних делова текста који представљају критику грађанског система вредности и капитализма као политичко-економског система на којем те вредности почивају. Главни јунак у роману, Арсеније Његован, посматран је превасходно као отелотворење поменутих вредности, а његова филозофија поседовања је схваћена као логика капитала доведена до крајњих консеквенци. Уочено је да су карактер, емоције, понашање и схватања главног јунака одређени превасходно деонтичким приповедним модалитетима који структурирају његов свет. Диспарантност између светова у оквиру света приче поседује потенцијал за бројне хуморне ситуације, али политички контекст нужно поставља границу хумора, превасходно због тога што у Арсенијевој/капиталистичкој логици поседовања нема места хумору. Хумор у тексту махом представља елаборацију сажетог простора биће – предмет, формираног на основу уверења главног јунака у оквиру његове филозофије поседовања.

На крају је потребно још једном указати на главно ограничење интерпретације у овом раду, а то је свесно занемаривање проблема критике социјализма у Пекићевом роману. Ова критичка позиција не указује нужно на идеолошку усмереност тумачења колико на потребу субверзивног деловања у простору културе ради отварања нових могућности читања наратива, читања која последњих деценија сувише „лагодно” функционишу у антикомунистичком дискурсу, притом афирмишући идеолошки проблематичне приче и фалсификујући друштвено-политичке и историјске стварности.

---

čak sudske kazne. I konačno, 3) komunizam kao ideologija i socijalistički režimi kao njeni protagonisti bili su u potpunosti lišeni legitimiteta.” (Milošević 2012: 72, 73–74).



## 8.12. КАКО РАЗУМЕМО ПРИЧЕ СМЕШТЕНЕ У ПЕРИОД ПРЕ ВЕЛИКОГ ПРАСКА? НИВОИ УТЕМЕЉЕЊА КАО МЕТОДОЛОШКА АЛТЕРНАТИВА ПРИ ПРОУЧАВАЊУ ХУМОРА

### 8.12.1. УРАЊАЊЕ, УТЕМЕЉЕЊЕ И ХУМОР: КА МЕТОДОЛОШКИМ АЛТЕРНАТИВАМА

Публикујући прво издање збирке приповедака *Космикомике* године 1965, Итало Калвино је припремио и *Интервју са аутором*, у којем је изложио своја поетичка усмерења при писању поменуте збирке. Упућујући на то да свака приповетка садржи кратки уводни сегмент којим се објашњавају неке чињенице и теорије из области космологије, астрономије, квантне физике, биологије, Калвино каже да је желео да се послужи научним податком као иницицијалном капислом како би изашао из устаљених оквира имагинације, полазећи од нечега што није ни близу његовом уобичајеном механизму размишљања (Kalvino 2008: 302–303). Овакав (морфолошки) оквир, својеврсан *мисе ен цадре* (Wolf 2006) обликован преко научног дискурса, има функцију „у кодирању или обликовању самих когнитивних оквира текста” и представља „минијатурни наративни резиме целокупног заплета” (Milosavljević Milić 2016: 29), постављајући основна глобална приповедна ограничења света приче (превасходно она алетичког типа) и тако трасирајући даљи интерпретативни процес. На пример, приповетка *Све у једној тачки* почиње на следећи начин:

Раčунисама које је започео Edvin P. Hаbl, а које се односе на брзину удаљавања галаксија, могуће је utврдити trenutак u којем је читава материја била концентрисана u само једној тачки, пре него што је почела да се шири u простор. Та ‘велика експлозија’ (big beng), од које је univerzum настао, dogodila се по svemu sudeći пре око 15 или 20 милијарди година.

У складу са овим спољашњим оквиром, односно оквирном метафором „све у једној тачки”, унутрашњи сегмент приповетке казује о времену и простору пре биг бенга. Наравно, говорити о једној тачки, из које је све настало, подразумева говорење изван категорија времена и простора, догађаја, индивидуа – заправо, подразумева неговорење: „све у једној тачки” налази се с друге стране, у простору тишине. Кажемо „простор”, али не мислимо на простор – језик новом метафором стално изневерава

метафору.<sup>1040</sup> Основна текстуална стратегија приповедака уврштених у *Космикомика* управо и почива на овом минималном услову читљивости, чињеници да се реципијент нужно мора, при конструисању света приче, ослањати на сопствени искуствени универзум. Уколико га текстуални инпут, као у случају Калвинових приповедака, и усмерава да конструише свет који је радикално другачији у односу на наш реални свет, интерпретација текста не може пренебрећи поменуто когнитивно ограничење. Ово поглавље за циљ има испитивање читалачког процеса у контексту овако одређених текстуалних стратегија приповедака из *Космикомика*, а отуда долази и наше когнитивистичко методолошко опредељење. Наша теза је да је процес урањања читаоца у свет приче Калвинових приповедака обележен перманентним покушајима читаоца да прати логику појмовне метафоре (која је за неки текст препозната као стожерна) и фрустрирањем тих покушаја услед немогућности да се у процесу семиозе не ослања на различите нивое искуства.

Као што је већ напоменуто, процес урањања просторног, временског и емоционалног премештања читаоца у свет приче је увек ограничен, и то тзв. принципом минималног одступања – читалац изграђује свет приче и доноси судове о том свету на основу већ постојећих знања, претпоставки и уверења које има о актуалном свету.<sup>1041</sup> Калвинове приче у оквиру *Космикомика* се управо поигравају овим принципом, подривајући и фрустрирајући читаоцеве покушаје да усклади информације понуђене текстом са информацијама о реалном свету. Већ поменута приповетка *Све у једној тачки*, на пример, позива читаоца да конструише свет приче у којем је све једна тачка, не постоје ни простор ни време, не постоји чак ни идеја о космосу, али ипак постоје индивидуе које насељавају свет приче, као и догађаји чији су они носиоци. Као што смо у овом истраживању претходно навели, терминолошка одредница урањања у свет приче може се повезати са когнитивносемантичком теоријом појмовног сажимања, где се урањање може замислити као процес формирања вишедимензионалног макробленда који настаје у менталном простору реципијента.<sup>1042</sup>

---

<sup>1040</sup> Језик као средство постајања субјектом, али истовремено и средство отуђења од сопства, једна је од централних преокупација збирке. Наравно, у књижевноисторијском смислу Калвино припада постмодерни, а све приповетке у *Космикомикама* могу се тумачити у вези са постструктуралистичком тезом о утамничености субјекта у језик. Иако ћемо на појединим местима приповетке анализирати у контексту постмодернизма, књижевноисторијска димензија неће бити тежиште нашег рада.

<sup>1041</sup> „This law-to which I shall refer as the principle of minimal departure-states that we reconstrue the central world of a textual universe in the same way we reconstrue the alternate possible worlds of nonfactual statements: as conforming as far as possible to our representation of AW [*actual world* – prim. aut.]” (Ryan 1991: 51).

<sup>1042</sup> „Бленд’ је интеграција која настаје у „менталном простору” реципијента – у току читања текст се постепено прерађује путем умрежавања менталних простора, односно, краткорочних когнитивних

За нашу тренутну анализу ће посебно значајне бити оне допуне модела појмовног сажимања које наглашавају важност контекста у процесу семиозе – односно, питање утемељења или уземљења (Coulson & Oakley 2005, Antović 2021), при чему ће ураћање у свет приче представити као низ сукцесивних мапирања ограничених различитим нивоима утемељења. Методолошки искорак који наше истраживање прави односи се на проучавање могућности апликације постулата вишеструко утемељене семантике при анализи хумора у (дужем) наративном књижевном тексту. Хумор је резултат *изненадног* нарушавања наших менталних образаца и очекивања (Morreal 2014: 568) који су установљени когнитивним оквирима као основним јединицама когнитивне организације или категоризације знања. Притом се може претпоставити да ће препознавање једног споја – бленда или амалгама – као више или мање смешног (односно, маркираног) зависити од степена удаљености стварног од очекиваног значења појмовне мреже, односно од удаљености стварног значења од значења везаних за прототипичне центре активираних домена. Ова дистанца може бити креирана и наглашавањем границе између активираних когнитивних домена (уп. нехуморни тип метафоре, код које су њени конституитивни ментални простори стопљени, одн. где је наглашена блискост, а не удаљеност између њих).

Калвинове приповетке које су предмет наше анализе почивају на разради мањег броја маркираних концептуалних метафора (мрежа појмовног сажимања). Наша је теза да ће „испадање” из логике бленда која нужно прати процес ураћања у свет приче Калвинових приповедака такође значити да ће процеси употпуњавања и разраде мрежа појмовног сажимања укључивати и процес замене оквира, што ће генерисати хуморне ефекте *на различитим нивоима утемељења*. У складу са тим, може се претпоставити да ће већи хуморни ефекат произвести они случајеви употпуњавања и разраде концептуалне метафоре који производе значења која су на већем степену дистанце од значења које на онотолошкој оси утемељења производи основни бленд. Притом, и у овој анализи хумора у дужем наративном тексту полазимо од претпоставке о постојању једне или мањег броја централних хуморних когнитивних метафора, које прво анализирамо у вези са процесом композиције тј. функционално-структуралним аспектима појмовне мреже, да бисмо затим показали како функционишу процеси употпуњавања и разраде датих појмовних метафора у оквиру целине текста.

---

репрезентација стања ствари (short term memory), које настају на основу инпута у тексту, са једне стране, и предзнања тумача (long term memory), са друге стране.” (Милосављевић Милић 2015: 14).

У критичкој литератури се превасходно расправља о постмодернистичким карактеристикама Калвинове збирке, идеолошким/филозофским импликацијама исте, док питање њеног хуморног карактера, зачуђујуће, остаје по страни или се само узгред помиње. Изузетак представља рад Френсиса Кромфаута (Cromphout 1989), који хумор у *Космикомикама* испитује у контексту научне фантастике, препознајући Калвинов оригинални допринос жанру у комбинацији имагинативног и комичког отуђења. Овај други аспект аутор везује за пародијско поигравање са научним хипотезама и теоријама путем њиховог опредмећивања кроз апсурдне и нонсенс ситуације, пародирање литерарних топоса, инконгруентно комбиновање стилских регистара, као и догађаја (узвишено – банално), употребу техника из стрипова (1989: 162–164). Испитујући постмодернистичке особености Калвинових приповедака, Кромфаут види Калвинов хумор као средство когнитивног отуђења читаоца од антропоцентричног и догматског виђења света. Кетрин Хјум (Hume 1982) заступа супротно гледиште: због недостатка спекулативног интересовања Калвинових прича за начине на које би људски род одговорио на технологијом детерминисане ситуације, збирка не припада научној фантастици. На трагу промишљања људске креативности код Артура Кестлера (Kestler 1964), К. Хјум (1982: 50) истиче да је могућа пишчева интенција при писању збирке та да подстакне читаоца на потпуније доживљавање космоса (света), доживљавање које употребљава и аналитичке и имагинативне људске капацитете – користећи се реторичком амплификацијом и екстензијом да прикаже научне податке, Калвино шири скуп могућих асоцијација код реципијента.

### 8.12.2. ПРИПОВЕТКА *СВЕ У ЈЕДНОЈ ТАЧКИ*

Централна метафора у приповеци *Све у једној тачки* дата је управо насловом. Једноставности ради, овде нећемо расправљати о генеричком простору дате појмовне мреже, већ ћемо се само осврнути на композициона обележја улазних простора и амалгама. Улазне просторе именовали смо као „космос” (са конституитивним елементима: простор-време; садржај у виду одвојених ентитета) и „једна тачка” (овај инпут обликован је према еуклидовској геометрији и садржи следеће елементе: једна тачка, нема простора, нема времена, нема садржаја). Будући да је у питању једнострана мрежа, у организацији топологије бленда учествује само други инпут. Од овог инпута бленд наслеђује све елементе осим елемента „садржај”, који се као скуп више одвојених ентитета мапира из првог инпута. Оно што датој појмовној метафори, иначе

врло апстрактног значења, даје хуморни карактер јесте стално наглашавање граница између инпута појмовног простора – ментални простори мреже ни у једном тренутку читања текста нису у потпуности стопљени јер наше знање о свету изнова фрустрира урањање у такав бленд. Другим речима, разумевање бленда „све у једној тачки” захтева конструкцију значења на више нивоа утемељења, што повлачи за собом то да свака разрада оваквог бленда мора бити праћена семантичким скоком тј. заменом оквира. У оваквом читалачком процесу новонастали бленд маркира или привлачи пажњу на оба улазна простора – на бленд „све у једној тачки” и на когнитивни оквир који је претходно привучен обавезним принципом утемељења – а тензија се одржава константним враћањем на структуру старог домена, макробленд „све у једној тачки”, јер при замени оквира део структуре појмовне мреже (која је произвела сам процес замене) мора бити задржан. Узмимо за пример овај уводни део унутрашњег сегмента приповетке: „Naravno da smo svi bili tamo – *reкао је стари Qfwfq* – a gde bismo drugde? Nikome još uvek nije padalo na pamet da bi kosmos uopšte mogao postojati. A takođe i vreme: kog bi đavola sa njim mogli činiti, onako zbijeni kao incuni?” (2008: 37). Осим што се датим одломком вишеструко наглашава разлика овде и сада – тада и тамо, њиме се такође подрива и могућност таквог опонирања јер је једна тачка и оно из чега је потекло сада и овде, али и оно што искључује сада и овде (јер никоме није ни падало на памет да би космос могао постојати, тј. пориче се простор-време). Бленд се ипак елаборира на телесном и сликовносхематском нивоу – у димензијама простор-времена, преко спацијалних топологија, што за собом повлачи и утемељење на концептуалном нивоу – у виду једноставног наратива „боравити негде са неким”. Оно што је још занимљивије јесте елаборација бленда на културолошком нивоу, у виду исказа „A takođe i vreme: kog bi đavola sa njim mogli činiti, onako zbijeni kao incuni?”. Хуморни карактер оваквог исказа долази од неочекиваности активације фрејма „ђаво” (уз виртуелно присутан фрејм „бог”), чиме се имплицира и постојање бога и ђавола у оквиру света приче и њихову сувишност у истом том свету, и тако изнова подвлаче границе датог бленда, уз додатни коментар, сасвим другачијег емоционалног регистра, о томе да су егзистенти света приче били збијени као инћуни.

Приповедач непрестано позива читаоца да замисли свет у којем нема простора, али такав свет је могуће замислити само као свет где нема *довољно* простора јер је то свет у којем постоје одвојени ентитети<sup>1043</sup> – где се може једно другом сметати не

---

<sup>1043</sup> Кумулацијом ентитета који насељавају дати (не)простор истовремено се и прати и подрива логика појмовне мреже: будући да садржи све што постоји, у овом се свету налазе и бића и не-бића, и ствари и

физички (јер су јунаци интерпенетрирајући), већ „sa stanovišta karaktera”. Приповедач, на пример, каже да уме бити врло непријатно „ kada nema dovoljno prostora, a među nogama vam se neprestano vrzma neko tako antipatičan kao, na primer, gospodin Pber<sup>t</sup> Pber<sup>d</sup>”, да то генерално нису околности које подстичу дружељубивост и да се „на крају” свако дружио само са „uskim krugom rožpanika”. Речју, наротив о пребивању у једној тачки, пре великог праска, постаје (поступком допуне и разраде датог амалгама) неки други наротив, прича о животу у суженом простору, у скученој средини, у средини са ускогрудим менталитетом, елаборирана на афективним, концептуалним, културолошким и, наравно, индивидуалним нивоима. На пример, поступак замене оквира на афективном нивоу утемељења биће везан за осећања ограничености, мрзовоље, зависти, љубоморе и мржње. Овај нижи ниво утемељења диктира даља мапирања (привлачећи неке концепте и изостављајући друге), те ће на концептуалном нивоу утемељења бленду бити придружена једноставна прича о угрожености јединке услед недостатка животног простора. То за собом повлачи модификацију бленда на културолошком нивоу: јунаци подозревају од породице З’зуових као од емиграната, а своју предрасуду о наводном досељењу З’зуових у тачку, упркос томе што „није постојало никакво ни пре ни после нити другде одакле се могло емигрирати”, оправдавају тиме што се појам емигрант мора схватити „и širem značenju, to jest nezavisno od vremena i prostor” (2008: 38). Оно што је значајно приметити јесте да успешност даљих елаборација бленда, нарочито када је реч о хуморном ефекту, директно зависи од учешћа већ познатог и/или поменутог, а не само од имплементирања нових и неочекиваних концепата у макробленд. У том смислу модел вишеструко утемељене семантике пружа ваљану методолошку основу за анализу, јер дозвољава да замену између двају или више когнитивних оквира не посматрамо као ничим нерегулисану. Напротив, постоје онтолошки предуслови различитих разина који мотивишу оваква мапирања и држе читав систем конструкције значења на окупу. С тим у вези потребно је даље истражити могућност усклађивања ових опсервација са когнитивистичком теоријом о креативности и естетском уживању (и уживању у хумору) Рахел Ђоре, хипотези о оптималној иновативности.

Као значајну издвојићемо и причу о заљубљености приповедача у јунакињу Ph(i)Nk<sub>o</sub>, причу која је резултат разраде макробленда „све у једној тачки” и која такође

---

не-ствари, на пример, „jedna porodica emigranata”, једна чистачица без функције, маглина Андромеда, планински венац Вогези, „izvesni izotopi barilijuma”, намештај врло бројне породице З’зу, која жели чак да разапне уже преко тачке како би прострла свој веш.

није без хуморног потенцијала. С обзиром на то да су јунаци и јукстапозиционирани и интерпенетрирајући, ова прича се на афективном нивоу везује, због боравка јунака у скученом простору, за љубомору и посесивност, на конотационом нивоу се остварује и као прича о љубави са препрекама, као прича о страсној љубави („ako uzmemo u obzir promiskuitet tačkolike konvergencije svih ostalih u njoj [јунакињи]”) и као платонска љубав („s obzirom na [јунакињину] tačkoliku neprobojnost”), а на културолошком нивоу јунакиња је предмет оговарања, што је последица малограђанског менталитета (менталитета који је „uskogrud, u to doba, nekako sitničarski”). Културолошке конотације које оваква разрада бленда може имати односе се и на повезивање Ph(i)Nk<sub>o</sub> са фигурама Девике Марије и Марије Магдалене, и, повратно, на нижим нивоима утемељења, са архетипом жене–мајке. Ток приповетке заиста прати ову логику: оног часа када Ph(i)Nk<sub>o</sub> буде изговорила, вођена племенитим побудама, „Momci, kad bih imala samo malo prostora, tako bih vam rado napravila rezance”, тачка ће почети да се шири, резултујући истовремено и стварањем свемира и раздвајањем протагониста приче од објекта њихове заљубљености. Наглашавањем логоморфног типа стварања, мотивисаног љубављу, у завршници приповетке подвлачи се и контраст са претходном, махом хумористичном причом о животу у скученом простору и о мржњи из њега произашлој, а тиме и наглашава етичка и сатирична функција хуморне метафоре на којој прича почива.

### 8.12.3. ПРИПОВЕТКА *ХАЈДЕ ДА СЕ КЛАДИМО*

Са приповетком *Хајде да се кладимо* границе наративности померене су још даље јер су временске и просторне координате почетне ситуације приче везане за време пре постанка универзума, где је догађајност сведена на кретање неколицине честица у празном простору и на комуникацију између двеју врло неодређених индивидуа, приповедача Qfwfq и Декана (k)уК. За разлику од прве анализиране приповетке, овде не постоји одрешита одељеност између спољашњег оквира текста и његовог унутрашњег сегмента, захваљујући чему стичемо јаснији утисак о унутрашњој логици организације читаве збирке. Наиме, приповедање интрадијегетичког наратора се овде јасно надовезује на казивање наратора из спољашњег оквира приповетке<sup>1044</sup>, из чега

---

<sup>1044</sup> „Logika kibernetike, primenjena na istoriju univerzuma, na putu je da dokaže neminovnost nastanka galaksija, Sunčevog sistema, Zemlje, ćelijskog života. Prema kibernetici, univerzum se obrazuje čitavim nizom

можемо извести закључак да је читава збирка замишљена као интервју који са Qfwfq-ом води аутор (то јест, приповедач близак фигури реалног аутора), који напослетку уоквирује збирку интервјуом са самим собом.<sup>1045</sup> Будући одјек ауторовог излагања научних чињеница и хипотеза, *kazivanja* Qfwfq-а, као непосредног учесника догађаја космичких размера, која треба да послуже као доказ за ауторове тврдње/питања с почетка, вишеструко су иронизована: „This proof, however, redounds parodically against the scientific notion that Calvino highlights; for at every turn, the reader confronts the nonsense of an absurd situation that Qfwfq through his narrative renders credible (more or less).” (Cromphout 1989: 163).

У приповеци *Хајде да се кладимо* Qfwfq почиње своје излагање следећим речима: „ Neću da se hvalim, ali ja sam se od samog početka kladio da će univerzum postojati, i pogodio sam” (2008: 67). Сујета приповедача–хвалисавца, тврдња да је он од *самог почетка* претпостављао да ће универзум постојати, те наговештај да је постојање свемира резултат опкладе, доводи у питање и позваност Qfwfq-а да говори о постанку универзума (шта је почетак?; да ли приповедач поседује довољно знања да говори о датој теми?; која је природа приповедача, уколико је он присуствовао рођењу свемира?), саму причу о постанку, као и метафизичке импликације те приче. На крају, ако се могао предвидети не само постанак универзума него и сва даља дешавања које ће тај догађај неминовно произвести, онда је и интервју између аутора и Qfwfq-а фингиран, а тиме се намећу типично постмодернистичке преокупације везане за статус субјекта, језик као средство преношења истине, знање/моћ, метафикционалност и слично. На овај се начин као централна намеће тема о неминовности и случајности – и то преко метафоре о клађењу, или, како приповедач на једном месту казује, метафоре о „нагађању о могућностима нагађања”. Наиме, како немају пречег посла, протагонисти приче кладе се на то да ли ће се неки догађаји одиграти или се неће одиграти. Будући да игра клађења почиње онда када космос још увек није постојао, могућности за клађење су неограничене – од тога да ће се појавити први атоми до тога да ли ће Лисјен де Рибемпре извршити самоубиство на крају Балзакових *Изгубљених илузија* – а наративни ток се организује путем елаборације дате централне метафоре. Исту препознајемо као појмовну мрежу једноструког типа, а њене структурално-

---

*pozitivnih i negativnih 'retroakcija' [...] Od trenutka kada se taj proces pokrene, on jednostavno ne može a da ne prati logiku tih lančanih 'retroakcija'.*

Da, ali to se u početku nije znalo – *objasnio je Qfwfq* – to jest, možda je moglo da se predvidi, ali onako, više po osećaju, nabađajući.” (Kalvino 2008: 67, курзив оригиналан).

<sup>1045</sup> О *Космикомикама* као метафикционалној аутобиографији в. у: Siegel, K. (1991). Italo Calvino's Cosmicomics: Qfwfq's Postmodern Autobiography. *Italica*, 68(1), 43–59. <https://doi.org/10.2307/479431>.



композиционе карактеристике дајемо у табели испод, опет изостављајући генерички простор мреже.

**Табела бр. 12. Централна метафора у приповеци Хајде да се кладимо.**

Улазни простор	Улазни простор 2
<p>Кладионичари су ривали: добитник и губитник            Акција клађења:            1. предмет опкладе            2. процена успеха (прорачун и/или срећа)            3. улог као услов опкладе (клађење укључује ризик губитка; улози су бројиви)            4. материјални разлог: остваривање материјалног успеха/добити            5. психолошки разлог: страст; болест зависности            6. резултат: добитак и губитак улога; резултат је неизвесан            Телесна радња: улагање, подизање добитка и сл.</p>	<p>Qfwfq (креативан)            Декан (к)уК (некреативан, статичан)            Свемир са <i>практично неограниченим могућностима</i>            Ствари се не поседују            Осећање досаде</p>
<p style="text-align: center;"><b>Бленд</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Qfwfq и Декан (к)уК су кладионичари – ривали</li> <li>• Qfwfq је добитник и губитник</li> <li>• Декан (к)уК је добитник и губитник</li> <li>• Акција клађења:               <ol style="list-style-type: none"> <li>1. предмет опкладе: стање свемира</li> <li>2. процена успеха: прорачун, маштовитост, срећа</li> <li>3. улог: нагађање о могућности нагађања; играње на реч; улог као услов опкладе не постоји</li> <li>4. психолошки услов: страст; осећање досаде; показати супериорност</li> <li>5. онтолошки услов: доказати сопствено постојање</li> <li>6. резултат: стање свемира</li> </ol> </li> </ul>	

Дата појмовна мрежа је структурирана когнитивним оквиром клађење (овде: први улазни простор), који и сâм представља сложени бленд.<sup>1046</sup> Други улазни простор односи се на специфично моделован приповедни свет јунака, који прати развој свемира од његовог постанка, постојања једноставних форми и догађаја у њему, до историјског (земаљског) времена које завршава у хаосу. У таквом су свету сасвим специфични и услови клађења између егзистената света приче: пошто је избор предмета опкладе „*bio praktično neograničen, budući da se do tog trenutka nije odigralo praktično ništa*” (2008: 68), ствари се не поседују, нема улога као услова опкладе, те нема ни победника и губитника. Циљ клађења је забава – заснована не само на способности да се изведу закључци о физичким законима који управо настају, већ и на способности домаштавања светова, али и осмишљавања конвенција (уз пуну свест о њиховој конвенционалној природи) на основу којих ће се опкладе означавати и израчунавати.

<sup>1046</sup> Временске и просторне вредности у самом когнитивном оквиру нису профилисане – у питању су подразумеване вредности које долазе из *grounding box*-а. Међутим, како је појмовна мрежа дијафоричког типа, ове вредности биће спецификоване у амалгамском простору а разлика између „нормалног”, људског поимања времена и простора, и времена и простора света у којем обитавају јунаци неће бити без хуморног потенцијала.

Као и у случају метафоре „све у једној тачки”, не можемо пренебрећи онтолошке нивое уземљења при концептуализацији метафоре о нагађању, што значи да је у питању маркирана метафора чија свака допуна и елаборација подразумева семантичке скокове. Речју, читалац је приморан да клађење замисли у оквирима првог улазног простора, као физичку манипулацију предметима (улозима, предметима опкладе) који су видљиви и међусобно одвојени, јунаке – учеснике опкладе као свесна и физичка бића која посматрају рађање атома, протозвезда, појединачних елемената и сл., ове као појаве које се могу обухватити чулима, и опкладе као догађаје који се одигравају у временско-просторним координатама мерљивим људским вредностима. На пример, приповедач се константно поиграва парадоксом самореференције будући да описује примордијално стање у којем не постоје системи означавања, тј. сваки нови (од стране јунака измишљени) систем означавања је једнако добар као и било који потенцијални систем; захваљујући својој домишљатости он и добија опкладе. У коначном, конвенционалност система означавања појава доводи у питање и стварносни статус тих појава:

Zvezde su se, na primer, povećavale, a ja pitam: – Koliko? – Trudio sam se da prognozu prenesem na brojeve jer u tom slučaju nije mogao mnogo da prigovara.

U to doba postojala su samo dva broja: broj *e* i *grčko pi*. Dekan računa onako odoka i odgovara: – Raste za *e* dignuto na *t*.

Svaka čast pametnjakoviću! To su svi znali. Međutim, ja sam odavno shvatio da stvari nisu baš tako jednostavne. – Da se kladimo da će se u jednom trenutku zaustaviti.

– Da se kladimo. A kada bi to trebalo da se zaustavi?

A ja, il' sve il' ništa, ispaljujem svoje *grčko pi*. I bi tako. Dekan je ostao bez reči. (2008: 69).

Појмовна мрежа је маркирана и у том смислу што се њоме врши (и на плану читаве мреже и на плану њених појединачних елемената) инверзија фигуре и позадине – независних и зависних чланова каузалног ланца у оквиру света приче.<sup>1047</sup> На пример, нагађање у космичким оквирима, какво је приказано у приповеци, долази пре клађења као културолошке појаве, због чега је процес закључивања за читаоца додатно закомпликован (садржи додатни корак) јер се у процесу семиозе коначни бленд мора прилагодити познатом оквиру клађења и свему шта тај оквир на онтолошкој оси укључује. Поред тога, сваки од појединачних елемената бленда укључује семантички скок – (к)уК је декан у свету без факултета, број пи је *грчко* пи, комуникација се одиграва у свету без језика, а Декан је у „*dogovima do guše*” иако нема улога у опкладама нити је вероватно да у датом тренутку постоје човеколика бића.

<sup>1047</sup> В. више у: Langacker, R. W. (1993). Reference-Point Constructions. *Cognitive Linguistics*, 4, 1–38. <http://dx.doi.org/10.1515/cogl.1993.4.1.1>.

Једном установљен, бленд пружа велики број могућности допуна и елаборација које могу произвести додатне хуморне ефекте, и то активацијом концептуалних домена који су *очито* семантички на великој удаљености од значења подразумеваних појмовном мрежом. Ова неадекватност, онтолошки, епистемички, аксиолошки расцеп између света јунака и надређеног света приче коју креира читалац, највероватније ће бити препозната као хуморна инконгруенција:

Na primer, taman smo pravili prognozu zakrivljenosti galaktičkih spirala, kad meni iznenada izlete: – Nego, čuj ovo, (k)уК, šta misliš da li će Asirci napasti Mesopotamiju? Ostao je potpuno zatečen. – Kako... šta? Kada? Izračunao sam na brzinu i ispalio neki datum k'o iz puške, naravno, ne u godinama i vekovima, jer se tada vremenske merne jedinice nisu mogle vrednovati takvim veličinama, a da bismo uopšte naznačili neki određeni datum morali smo da pribegavamo tako zapetljanim formulama da bi njihovo ispisivanje ispunilo čitavu školsku tablu. – A kako se zna...? – Brzo, (k)уК, hoće li je napasti ili ne? Ja kažem da hoće; ti da neće. Je l' važi? Hajde, ne gnjavi toliko. (2008: 70).

– Vidiš kako se zgušnjavaju planete: kaži mi brzo na kojoj će od njih nastati atmosfera: na Merкуру? Veneri? Zemlji? Marsu? Hajde već jednom, odluči se; a onda, kad si već u radnji, izračunaj mi indeks demografskog rasta na Indijskom poluostrvu za vreme engleske dominacije? (2008: 72).

Будући да нове елаборације појмовне мреже подразумевају, за јунаке света приче, простор могућности а не чињеница, инсистирањем на логици датог бленда текст намеће питање о односу могућег и језика, тј. питање о примарности језика, односно света који језик означава. Коначни семантички скок наметнут текстуалним инпутом заправо је поништавање читавог бленда: Qfwfq схвата да су ствари предетерминисане, да је ширење могућности комбиновања знакова поступак „који će poslužiti компактној, непрозирној i jednoобразној стварности da zamaskira svoju jednoličnost” (2008: 72), те да не постоји клађење, већ искључиво самозабрав у игри нагађања. Преводећи мотив превртљивости среће на план кибернетике (претпоставку о трајању универзума кроз бесконачан ланац ретроакција), приповедач проналази утеху, па чак и задовољство у поразу, у тврдњи да је он једини приметио да дешавања у универзуму више не прате исту, једноставну логику. Наиме, Qfwfq се увек клади да ће се нешто одиграти, а Декан (k)уК да неће; како се број алтернатива значајно увећао са старошћу свемира, повећале су се и Деканове шансе за добијање опклада. Идеја о знању/моћи овде је, дакле, пропраћена приповедачевом ламентацијом над изгубљеном једноставношћу света. Међутим, ово сентиментално враћање на примордијално (и, по екстензији, на модернизам у односу на постмодерно стање), на чему се обично инситира у критици (Siegel 1991, Cromphout 1989), иронизовано је јер нас приповедач (својом тврдњом да би се, да поново добије прилику да све почне испочетка, опет кладио на исти начин)

враћа на сам почетак приче: „Neću da se hvalim, ali ja sam se od samog početka kladio da će univerzum postojati, i pogodio sam [...]”. Оваква циклична композиција, симултана отвореност и затвореност приче, на плану јунака остварена кроз приповедачево инсистирање на сопственој позицији, мотивисана је спољашњим оквиром приповетке у којем се алетичка ограничења света приче остварују преко тврдње да космос постоји као бесконачан низ позитивних и негативних ретроакција. У јунаковом самоироничном ликовању због препознавања предетерминисаности свега постојећег и потенцијалног крију се и епистемолошки хоризонти Калвинових приповедака уопште – инсистирање на антидогматском критичком простору могућности или отпора, позицији „између”, жеља за другим и (истовремено) жеља за примордијалним сопством. Чак и ако живимо у кибернетичком космосу или космосу којим влада принцип супердетерминизма, тај свет не искључује креативни чин – чиме се и приповедачево ликовање откључава као фигура апорије<sup>1048</sup>, свет приче препознаје као са-простор приповедачеве и читаочеве акције, а текст отвара ка борбеном, пре него помирљивом моменту. У есеју *The sea of objectivity* [*Море објективности*] Калвино управо инсистира на књижевности као потрази за плуралитетом нивоа стварности, као „неприхватању дате ситуације, активном и свесном скоку, жељи за контрастом, истрајавању без илузија”.<sup>1049</sup>

#### 8.12.4. ЗАКЉУЧАК

У овом поглављу смо показали једну од могућности интердисциплинарног усклађивања когнитивне нартологије са теоријама когнитивносемантичке провинијенције, и посебно апликабилност вишеструко утемељене семантике при промишљању хуморних ефеката дужих књижевних наративних текстова. Основна теза, да је елаборација централних хуморних метафора проучаваних текстова заснована на изневеравању логике бленда појмовне мреже путем креирања нових блендова, компонованих од оригиналног бленда и фрејмова активираних с обзиром на нужност да се значење бленда утемељи у наше искуство, допуњена је опсервацијом да је у новокреираној мрежи појмовног сажимања увек присутна тензија између улазних простора, те да управо такав тип дијафоричности производи хуморне ефекте. Поред

---

<sup>1048</sup> Деконструкција апорију схвата као „облик очувања смисла, његово премештање и алтерација која не допушта семантичку тотализацију или унивокност” (Milić 1998: 71).

<sup>1049</sup> „The moment that we would want to see arise from one as from another mode of understanding reality is always that of non-acceptance of the given situation, of an active and conscious jump, of the desire for contrast, of perseverance without illusions.” (цит. према: Cromphout 1989: 170).

тога, указано је на компатибилност вишеструко утемељене семантике и хипотезе о оптималној иновативности, будући да обе парадигме инсистирају на томе да мапирања између менталних простора појмовне мреже нису нерегулисана. Из овог се може извести закључак да ефекат зачудности, као и иновативност, оба у вези са хуморним ефектом, увек почивају на експлоатацији познатог. Будући да семантички скокови који производе хумор оперишу са семантичком дистанцом (између познатог и непознатог) која не сме бити ни превелика ни премала како би се јавио ефекат изненађења/инконгруенције код реципијента и како би инконгруенција могла бити разрешена, вишеструко утемељена семантика чини се као добро методолошко упориште јер омогућава да се емергентне структуре (резултати семантичких скокова) објасне као део семантичког континуума, а не његово нарушавање.

Када је реч о Калвиновим приповеткама, треба напоменути то да је важна текстуална стратегија на којој оне почивају везана управо за чињеницу да се њима фрустрира и подрива принцип минималног одступања, што је посебно видљиво када је реч о нижим нивоима утемељења.<sup>1050</sup> На пример, сликовне схеме које организују централне појмовне мреже парадоксално не одговарају ономе шта би њихови амалгами требало да значе. Овакве процепе у тексту Калвино користи како би имплементирао нека идеолошка значења која жели да истакне, попут оних везаних за културолошку/историјску условљеност сваког знања, губитак стабилности означитеља, амбивалентне импликације постмодернистичке релативизације истине, а пре свега служе томе да, прекидом нормалног рада когниције читаоца, понуде алтернативну позицију – истовремено унутрашњу и спољашњу – нови простор старог/могућег. Речју, огољавајући нашу антропоцентричну позицију, Калвино истовремено показује нашу једностраност/аутоматизованост, и отвара нас, кроз игру и у духу нове интегралне хуманости, могућности урањања у свет онакви какви јесмо. За А. Кестлера људска креативност, остварена кроз хумор, науку и уметност, представља чин укрштања и довођења у осетљиву равнотежу наизглед неспојивог; креативност дозвољава да досегнемо нове, претходно неповезане димензије сопственог искуства и на тај начин досегнемо нове нивое менталне еволуције (1964: 96). Чини се да Калвино заступа сличан став, када о својим *Космикомикама* каже: „У *primitivnom čoveku i u ljudima iz klasične starine*”, стоји у *Intervjuu sa autorom*, „осећај за космичко био је нешто

---

<sup>1050</sup> Наредни кораци у надограђивању теза које смо изнели у овом одељку могао би доћи из домена тзв. неприродне наратологије (енгл. *unnatural narratology*).

najprirodnije; dok je nama, međutim, da bismo se suočili sa suviše velikim stvarima, potreban nekakav zakon, filter, i to je funkcija *komičnog*.” (Kalvino 2008: 301).

## 9. ЗАКЉУЧАК II

Докторска дисертација *Теорије хумора у когнитивистичким наукама и могућност њихове примене у проучавању наративног књижевног текста* истражила је потенцијалне теоријско-методолошке корелације између когнитивне психологије, когнитивне лингвистике и наратологије, са циљем прецизирања специфичности светова приче као менталних репрезентација за дуже хумористичке књижевне наративе.

Два су основна разлога због којих смо се определили за дату тему: у когнитивној наратологији студије о хуморним наративима готово да и не постоје; когнитивнолингвистичке анализе дужих хуморних наратива су најчешће крајње поједностављене и ретко консолидују постигнућа методологија науке о књижевности. Констатовано стање вишеструке маргинализације (теоријско-методолошко, те датог предмета истраживања) објашњава наше опредељење за писање опсежне студије која ће кроз трансдисциплинарну призму осветлити истраживани предмет. Ово објашњење представља и одговор на антиципирано питање које се тиче суштински двопартитног карактера ове докторске дисертације, односно њеног когнитивнолингвистичког и когнитивноратолошког дела. Из истог разлога смо се определили за то да наше истраживање садржи три закључка, којим се заокружују прве две целине (*Закључак I: хумор, Модел комичког/хуморног наративног жанра: ка закључку*), односно читава докторска теза.

Дисертација је наговестила неке могућности интердисциплинарне сарадње наратологије и когнитивне семантике, и то: у вези са обогаћивањем когнитивноратолошког модела света приче преко теоријске парадигме појмовног сажимања, те у вези са хуморним наративима; указивањем на ограничења когнитивнолингвистичких приступа дужим књижевним наративима уопште, с обзиром на чињеницу да наративи јесу надсинтакстичке структуре, односно евоцирају сложене менталне конструкције; у погледу развијања модела мреже појмовног сажимања с обзиром на специфичности књижевних наратива, и, уже, хуморних жанрова.

У првом поглављу, насловљеном *Ментални механизми*, издвојили смо базичне постулате когнитивних наука у вези са организацијом људског ума/мозга, односно начином на који људи врше концептуализацију. Усвојивши идеју да значење јесте

результат релација између менталних структура, те да језик није аутономни ментални систем за појмовну организацију и да је когниција утеловљена – односно, модални когнитивистички приступ – приступили смо приказивању и систематизацији менталних механизма конструкције значења које смо детектовали као најзначајније судеонике у генерисању и разумевању хумора: когнитивне оквире<sup>1051</sup> и принципе когнитивне категоризације, метафору (појмовна метафора, теорија појмовног сажимања одн. метафора у ширем смислу), метонимију, сликовне схеме и замену фигуре и позадине. Имајући у виду то да су у науци о књижевности дати проблеми недовољно истражени, настојали смо да у расправи будемо исцрпни, приказујући предмет из вишеструких перспектива; ипак, предност смо доследно давали оним приступима у оквиру којих су дати ментални механизми у значајнијој мери представљени као утеловљени и контекстуално сензитивни процеси. Овакво настојање објашњавамо тројаким разлозима – чињеницом да су рецентна истраживања когниције наклоњенија модалним приступима, да је хумор физиолошко-когнитивни, контекстуално варијабилан и не искључиво вербални феномен, као и да свет приче представља модалну, еколошку менталну структуру.

Дато поглавље послужило нам је као база за евалуацију когнитивистичких приступа хумору у наредном сегменту истраживања. Овај смо сегмент поделили с обзиром на разлику између модалних и амодалних приступа, односно, имајући у виду то да поменуте теорије превасходно испитују природу вербалног хумора, с обзиром на схватања језика као (не)аутономне менталне способности. Пут од прве до друге генерације когнитивиста, односно од амодалних ка модалним приступима хумору, јесте пут који је пређен од логичких механизма постулираних у GVTH (за хумор специјализованих и аутономних когнитивних механизма) до маркираних механизма конструкције (тј. посебне употребе општих когнитивних механизма конструкције значења). Дата поглавља су детектовала већи број фактора који потенцијално одређују појаву и природу хуморног феномена у вербалним и невербалним стимулусима. Већина теоријских приступа које смо приказали хумор доводе у везу са препознавањем опозиције, дисонанце, дискрепанције, инконгруенције унутар хуморног стимулуса, у

---

<sup>1051</sup> Будући да већина когнитивнотеоријских приступа хумору полази од когнитивног оквира, те да се исти могу уврстити у ширу категорију теорија инконгруенције у хумору, нарочито смо пажњу посветили управо овом проблему. Схвативши га као основни ментални принцип организације информација, посебно смо истакли његову двопартитну структуру, односно присуство обавезних делова те структуре (попуњених прототипичним или немаркираним елементима) и варијабалних елемената (који се могу попуњавати, с обзиром на тренутни контекст, и маркираним/непрототипичним и немаркираним члановима).



различитим димензијама (а пре свега семантичкој и прагматичкој, односно семантичко-прагматичкој), те способношћу реорганизације/реанализе понуђених информација (разрешавање хуморне инконгруенције). Прави изазов, дакле, представља концептуализација појма хуморне инконгруенције. Ми смо је у овом докторском истраживању разумели као широко и разноврсно семантичко-прагматичко поље, и прихватили тезу Г. Брона и К. Фејартса (и, у нешто даљој релацији, и Р. Ђоре), да је иста садржана у одступању од прототипичне примене когнитивних механизма конструкције, односно у њиховој маркираној употреби. Други обавезан услов повезан је са могућношћу делимичног или потпуног разрешења инконгруенције, тј. способношћу реципијента да препозна и „отпакује” маркирани механизам конструкције, јер се хумор редовно везује за *изненађење*. У том погледу сложили смо се са констатацијом С. Атарда (Attardo 2014: 383) да изненађење и инконгруенција представљају две димензије истог феномена. Трећи обавезан, социо-психолошки и дискурзивни, услов разумевања хуморне инконгруенције подвели смо под *non-bona-fide* модус комуникације, али се њиме на овом месту нисмо посебно бавили јер смо имали у виду да је такав модус у контексту нашег истраживања већ имплициран „наративним уговором“.

На овом месту од кључне важности је био наш модални приступ, и превасходно начин на који смо концептуализовали когнитивне оквири: когнитивни оквири су мултимодални, делимично или у потпуности културолошки условљени, а у когнитивном апарату нису јукстапозиционирани. Према нашем тумачењу, ослоњеном на теорију перцептивних симбола, последњи аспект имплицира да су когнитивни оквири динамичне структуре које се изнова конституишу преко симулатора – које смо схватили као окидаче са вишеструким „паљењем“ – где примарне везе које један симулатор има према другим симулаторима, односно перцептивним симболима и когнитивним оквирима, представљају „дифолт” асоцијативну позицију. На неуронском нивоу такви симулатори – и, последично, когнитивни оквири – формирају се услед понављане активације одређених група неурона чиме се повећавају тежине синапси док се не креирају стабилне везе. Како јединице модела нису дискретне инстанце, могућности за умрежавање су виртуелно бесконачне те се и такав модел ума/мозга може представити као фрактална структура. Дато тумачење је даље омогућило да хуморни феномен опишемо с обзиром на варијације у контекстима, односно на варијације које на индивидуалном и колективном нивоу постоје у вези са односом маркираних и немаркираних елемената когнитивних оквира. На основу приложеног

смо изнели дефиницију да хумор представља когнитивни мегаоквир који омогућава креирање, препознавање и разумевање једног стимулуса (било којег модалитета) као смешног. У питању је категорија скаларног типа, онтогенетски и филогенетски формирана, у чијем се „центру” налази способност препознавања случајева изненадног удруживања антитетичких когнитивних домена као смешних (случајеви глобалне инконгруенције), док су преко релација витгенштајновских породичних сличности за овај основни модел везани различити типови маркирања информација путем којих се постижу различити облици инконгруентних конструкција.

Други обавезни аспект хуморне инконгруенције – изненађење – схватили смо као функцију семантичко-прагматичке дистанце између активираних когнитивних домена. Притом смо претпоставили да се иста може бар донекле квантификовати преко теорије вишеструко утемељене семантике онда када су активирани когнитивни домени који творе хуморну инконгруенцију/изненађење *примарно утемељени* на различитим нивоима. Другим речима, мапирања између когнитивних домена не производе семантичке скокове онда када умрежавање прати „логику” примарних симулатора. Семантичко-прагматичка дистанца између когнитивних домена који у споју генеришу хуморну инконгруенцију мора поштовати критеријуме постављене од стране теорије оптималне иновативности, при чему квалитет новог има информација која „разбија“ очекивања која су задата дифолт вредностима когнитивног оквира и/или маркирани когнитивни механизми путем којих је информација концептуализована (маркирана метафора, метонимија итд.).

Будући да је услов постојања хуморне инконгруенције садржан у постојању најмање два члана поређења, и у складу са теоријом појмовног сажимања као кровном методолошком парадигмом, посебну пажњу смо посветили хуморној или маркираној метафори у ширем смислу. Потоњу смо схватили, у складу са теоријом Фоконијеа и Тарнера, те теоријом дистанце, као мрежу појмовног сажимања у оквиру које је наглашена граница између менталних простора (између инпута, и инпута и амалгама) јер су исти јукстапозиционирани а не сливени, уз доминацију дисаналошких виталних веза између парњака менталних простора. Разумевање такве мреже праћено је семантичким скоковима у виду враћања на конституитивне менталне просторе, па се емергентна структура не везује само за бленд, већ је у вези са препознавањем тензије између свих менталних простора мреже. Носилац баланса између принципа асиметрије и симетрије метафоре су окидачи – конектори и дисјунктори – и они се у случају

језичких феномена потенцијално могу препознати на свим нивоима језичког описа.<sup>1052</sup> На крају, наше је мишљење да разумевање овакве појмовне мреже типично захтева употребу наротивизације, која је један од основних људских менталних ресурса за производњу смисла уопште.

У поглављу *Предлог метода анализе дужег књижевног хуморног наратива* применили смо закључке из првог дела истраживања. Имајући у виду то да се разумевање хуморног књижевног наратива не може извести из простог збира значења његових саставних делова, линеарно обрађених током читања, пажњу смо усредсредили на моменат његовог процесуирања. У том се смислу као средишњи издвојио проблем кохерентности хуморног текста, и на том месту се позиционира и наша главна критика упућена појединим лингвистичким приступима датом типу наратива (чији смо преглед претходно дали), будући да се у оквиру истих дужи хуморни наративи схватају као низ уланчаних микројединица налик вицу. Међутим, средишњи смо моменат појединих таквих приступа, претпоставку да хуморни карактер датих текстова долази од неке врсте хумористичких језгара (чворне тачке К. Холкомба, главни скриптови и распршени окидачи код В. Клопицког, поенте шала код С. Атарда, супраскриптови код И. Ермиде), задржали, иако као радикално преиначену. Наша је теза да сваки хумористички литерарни наратив садржи једну или више централних хуморних метафора, које разумемо, пре свега, као маркиране метафоре у ширем смислу, тј. маркиране мреже појмовног сажимања. Даље, ове метафоре су глобалне јер енкодирају не само већину потенцијалних хуморних ефеката наротивног дискурса, већ и основне димензије света приче. Како централне метафоре нису само структурни аспекти текста, тј. наротивне стратегије које се везују за маркирана места у причи (маркиране конструкције значења хуморног карактера), већ и читалачке стратегије (појмовна мрежа може истовремено бити „неутрална” и садржати потенцијал за хуморну реализацију; централна хуморна метафора функционише као кровни интерпретативни оквир), задржан је когнитивистички онтолошко-епистемолошки принцип узајамности спољашњег инпута и менталних процеса путем којих се он енкодира. У том погледу релација према когнитивном оквиру за хумор је кључна, и преко ње се могу објаснити и случајеви поновљеног хуморног стимулса тј. хумора без изненађења, и граничних хуморних наратива (попут прича доминантно обележених црним хумором), те примери књижевних текстова који су традицијом означени као

---

<sup>1052</sup> О другим могућим факторима уравнотежења мреже опширније смо говорили у поглављу *Закључак I: хумор*.

хумористички/комички, али у савременом читању не изазивају (интензивни) хуморни ефекат. Евидентно је да на овај начин напуштамо и ограничења бинарног приступа, постављајући хумор у њему надређен оквир инконгруенције, уместо у простор антитетички постављених когнитивних оквира. У дужем литерарном хуморном наративу опозитна значења се нужно не „потиру”, већ, знатно чешће, творе амалгаме, сложене мреже значења. Поред тога, сматрамо да, у односу на доминантне тенденције у домену лингвистичких приступа, централна хуморна метафора на адекватнији начин описује динамички процес читања, укључујући флуидност промене хијерархије менталних простора појмовне мреже, повратна пресликавања из амалгама у улазне просторе, разраду елемената менталних простора, увођење нових улазних простора – речју, нелинеарне, вишедимензионалне процесе допуна и разрада таквих појмовних мрежа у току наративне прогресије.

Релација према когнитивном оквиру за хумор је суштинска јер се њоме потенцијално може објаснити дијахронијски континуитет продукције и рецепције хуморних, односно комичких текстова. Дати когнитивни оквир може служити као идеализовани когнитивни модел за идентификацију појма хуморног/комичког жанра. Другим речима, хипостазирани комички жанр схватили смо као хипостазу когнитивног оквира за хумор, покушавши да издвојимо, у складу са моделом жанра Д. Милутиновића (2012), парадигматичке особине прагматичког нивоа. Наша анализа водила је и (прелиминарном) детектовању основних комичких/хуморних поджанрова – комедије карактера, комедије интриге, сатире и пародије. Сви именовани жанрови су нашли простор у апликативном делу нашег истраживања, при чему посебно указујемо на поглавља која се тичу пародијског жанра.

Поглавље *Предлог метода анализе дужег књижевног хуморног наратива* разматрало је синтаксу, семантику и прагматику синтагматичког и парадигматичког нивоа датог жанра, са централном хуморном метафором као базичним концептом. Сходно томе, поједине карактеристике (које се односе на наративну прогресију, догађајност, књижевне јунаке, имплицитног аутора, адресате, перспективу) које смо у овом поглављу издвојили не треба схватити и као обавезне услове за све књижевне наративе који се препознају као хуморни. Сувишно је рећи да би такво настојање било ван нашег домашаја, с обзиром на изразито разноврсно поље хумора, те богату историју хумористичке књижевности. У том смислу и резултати нашег истраживања су скромног домета; ми смо га схватили као почетни корак за будућа проучавања, како парадигматичких особина прагматичког нивоа комичког жанра и његових поджанрова,

тако и њихових конкретних дискурских реализација у конкретном књижевноисторијском периоду. У студијама случаја, у оквиру апликативног дела истраживања, усредсредили смо се на реализације централне метафоре с обзиром на тек неколицину проблема – наративну прогресију, књижевне јунаке, трансмедијалну транспозицију приче, виртуелност, утемељење, хуморна ограничења, односно жанр (пародија, сатира, црна комедија). Настојали смо да у овом одељку прикажемо интерпретативни потенцијал предложеног модела, те додатно спецификујемо централне аспекте категорије хипостазираног жанра.

У оквиру поглавља *Предлог метода анализе дужег књижевног хуморног наратива* осврнули смо се и на проблем афективне основе хуморних наратива, постулирајући тезу да су читање и рецепција хуморног наратива повезани са наративним универзалијама у виду емоционалних прототипичних прича (Hogan 2003), и то онима које се везују за широк дијапазон доживљаја среће. Овакве су приче „органски“ везане за когнитивни оквир за хумор, и могу послужити у прецизнијем описивању бенигних, *non-bona-fide* комуникацијских модуса. Пратећи логику дате тезе, претпоставили смо да структура прототипичне хуморне приче одговара основном митосу комедије код Н. Фраја, везаном за тему друштвене интеграције, односно структуру *постојање складног поретка – нарушавање склада – повратак складног поретка*. Догађајност света приче, уколико се таква може извести за читаву жанровску област хуморних наратива, можда је могуће свести на упрошћену схему глобалне супротности: јунак А у свету приче крши норму Б.

Даље, размотрили смо виртуелне аспекте централних хуморних метафора, тј. функцију таквих метафора да, будући засноване на инконгруенцији, по принципу негације обогаћују наративни потенцијал приче, те да служе као оператори путем којих се спецификују модуси постојања у наративном свету. Хумористичким потенцијалом виртуелних наратива посебно смо се бавили у вези са алегоријско-сатиричним приповеткама Р. Домановића, доказујући да централне хуморне метафоре, енкодирајући кршење норме, указују на пожељан поредак или норму. Међутим, за разлику од сатире, прототипични хуморни жанр(ови) (најуже повезани са „центром“ когнитивног оквира за хумор) можда само треба да наговести(е), по принципу негације, „идеални поредак“. Ако је прототипично језгро когнитивног оквира за хумор бенигна форма хумора, где *реално* и *идеално* добијају један вид, свако удаљавање од тог језгра измешта норму која се крши у подручје виртуелног. У случају експликације ломљења норме (у оквиру било којег од четири домена Долежелових приповедних модалитета),

читање захтева јасну критичку дистанцу према норми и њеном кршењу, због чега се овај тип наратива често везује за дидактичке функције и уопште схвата као метафора за неку глобалну супротност.

Светове приче посматрали смо као вишедимензионалне менталне репрезентације амалгамског типа, које читаоци конструишу на основу у наративу енкодираних микро– и макростратегија или упутстава за његову реконструкцију, као и на основу сопствених модела света и књижевности. Наш задатак односио се на издвајање квалитета светова приче за хуморне књижевне наративе с обзиром на факторе који одређују процесе композиције, допуне и разраде централних хуморних метафора. Ураћање у свет приче, будући окупљено око централних хуморних метафора, прати перманентно враћање једном од јукстапозиционираних улазних домена појмовне мреже, односно праћено је променама фокуса и тачке гледишта, те померањима оквира на различитим нивоима утемељења. У том смислу истакли смо да се главни облик рекурзије у хуморном наративу остварује као допуна и као разрада централних хуморних метафора. Даље, инконгруенција, као инхерентно својство централне метафоре, маркира свет приче у смислу његовог кодирања преко најмање два супротстављена система приповедних модалитета који је обликују (и најмање два система наративне перспективе), било да је таква инконгруентност више истакнута на нивоу интратекстуалних наративних оквира или на релацији интратекстуални – екстратекстуални оквири (укључујући и оне интертекстуалне). И догађајност/улоге јунака и менталне и друге особености јунака у свету приче у служби су (ре)креирања хуморне инконгруенције која је садржана у централној хуморној метафори, при чему је главни јунак – алазон у таквој причи обележен опозицијама. С тим у вези наглашавамо да наратолошки увиди о књижевном јунаку могу обогатити теорију појмовног сажимања јер конкретизација вредности за агенсе у оквиру појмовне мреже спецификује и дозвољене вредности, тј. логику читаве мреже.

Поред тога, било је неопходно размотрити и специфичност наративне комуникације за дати тип текста, нарочито из разлога што је у лингвистичким приступима саоднос текстуалне динамике и динамике читалачког одговора мало или нимало адресиран. Иако у погледу специфичности инстанце подразумеваног аутора и различитих типова публике за дати тип прича нисмо дошли до значајнијих резултата, подвукли смо неке могућности њиховог увођења у мрежу појмовног сажимања. Проблем формализације смо решили корелирајући наративне адресате и наративну перспективу, односно разумејући наративне адресате кроз функцију „филтера“ којима

се профилише мапирање у сваком тренутку семиозе. Иако се на овај начин не могу формално урачунати све нијансе читања које дозвољава, на пример, реторичка наратолигија (осим путем својеврсне пролиферације појмовне мреже, конкретизације семиозе за сваки корак грађења, допуне и разрадње мреже), њиме јесте уважен проблем приступа (тачке гледишта, те фокуса), односно питање филтера који одређује природу и опсег репрезентације, посебно врсте мапирања које су могуће између два ментална простора. Формализација наративних адресата у вези са заменом фокуса и тачке гледишта имплицитно у себи садржи претпоставку о њиховом потенцијалу да активирају целовите когнитивне оквире, што значи да, у било ком тренутку наративне прогресије, адресат учествује у профилизацији когнитивног оквира који је активан у креирању хуморне инконгруенције. С тим у вези размотрили смо могућност разликовања типова наратера, схвативши их као метонимијске ознаке, тј. когнитивне окидаче. Понудили смо могућност да се демаркациона линија између високо и ниско профилисаних наратера разуме преко замене фигуре и позадине. Ниско профилисани наратер функционише као позадина за допунску контекстуализацију значења, односно њима се спецификују нивои утемељења наративног дискурса у датом тренутку наративне прогресије, али без ефекта рекурзије (и без промене тачке гледишта). Наратер који је у односу на подразумеваног више профилисан не укључује се у мрежу појмовног сажимања само преко система утемељења, већ захтева, будући да функционише као фигура, конструкцију додатног менталног простора и, сходно томе, померање менталног простора унапред или уназад. Овај ментални простор, дакле, функционише или као тачка гледишта или као фокус (када је дати ментални простор истакнут у први план). На крају, наш модел дозвољава поступак упрошћавања анализе јер претпостављамо да се, по гешталт принципима, сличне перспективе (интратекстуалне и екстратекстуалне) при наративном процесуирању групишу у најмање две дискретне линије, нормативну и нормоломну.

Треба нагласити да смо, упркос нашем настојању да доследно задржимо когнитивистичку перспективу, само делимично успели у томе. Поједине наше хипотезе дакако треба подробније испитати, теоријски и емпиријски, те укључити већи узорак. Шире, неки од могућих праваца даљих проучавања дужих хуморних наратива односе се на јасније повезивање вербалног и невербалног хумора, укључивање, у значајнијој мери, генолошких питања и питања трансмедијалности, и, нарочито, адекватнијег умрежавања коришћених когнитивних приступа, уз, евентуално, јаснију формализацију. На крају, треба нагласити да ће, када је реч о средишњем појму

хуморне инконгруенције/изненађења, могућности мерења семантичко-прагматичке дистанце између два концепта зависити од успешности модела ума/мозга који буду били у оптицају у научној заједници. Јасно је да проблеми везани за хумор остају отворени; али, можда као никада раније у историји човечанства, ови проблеми се сагледавају у знатно другачијем светлу – као пут до бољег разумевања људске когниције уопште: разумевања оног што нас чини не само животињом која говори, већ *Homo Ridens*-ом.



## АПЕНДИКС 1: АРИСТОТЕЛОВО СХВАТАЊЕ ХУМОРА – ЈЕДАН ПОКУШАЈ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ

1. *Увод*. Ламентација над судбином Аристотеловог дела *О песничкој уметности* представља опште место западноевропског поетичког дискурса од ренесансног периода, што је и разумљиво с обзиром на утицај који је први део овог Аристотеловог списка извршио на теорију трагичког жанра, и имајући у виду то да се други, изгубљени део овог текста највероватније бавио комичким жанром (McMahon 1917: 1). Полазећи од претпоставке, а на основу аналогije према првом делу *Песничке уметности*, да је Аристотел у другом делу представио целовиту теорију хумора и комичког жанра (Golden 1984: 285), проучаваоци Аристотелових поетичких схватања покушавају да реконструишу његово разумевање ових проблема како на основу сачуваних филозофових текстова (поред текста *О песничкој уметности*, на проблеме смеха и комике Аристотел се осврће и у *Реторици*, *Никомаховој етици* и *Политици*), тако и на основу одјекa Аристотелове *Поетике* у списима других античких писаца, па и аутора познијих епоха (у том се смислу нарочито истиче текст *Tractatus Coislinianus* из 10. века нове ере)<sup>1053</sup>. Иако је научна вредност оваквих реконструкција дискутабилна, треба имати у виду то да је Аристотел о хумору и сродним проблемима писао у више наврата; како оптимистично примећује Леон Голден (Golden 1984: 285), Аристотел се у првих пет поглавља *Поетике*, пре него што своју пажњу усресреди искључиво на трагедију, подједнако бави и комедијом и трагедијом. Осим тога, треба имати у виду то да је целокупна Стагиралинова филозофска делатност била организована у оквирима чврстог, формалног и кохерентног система знања, те и да било који покушај тумачења сачуваних Аристотелових записа о хумору мора имати у виду положај који су та схватања заузимала у овом систему.<sup>1054</sup> Тврдња Малколма Хита (Heath 1989: 3) да Аристотелова поетичка схватања у вези са комедијом не треба мешати са његовим етичким схватањима само је делимично тачна – иако специфичност предмета свог проучавања Аристотел потврђује тиме што области *појесиса* додељује посебно

---

<sup>1053</sup> Текст *Tractatus Coislinianus* је део манускрипта из 10. века, објављеног 1839. године, у којем се расправља о комедији и хумору (<<https://www.britannica.com/topic/Tractatus-Coislinianus>>. 17.2.2019.). Тумачење датих проблема у *Трактату* се очевидно ослања на аристотеловску традицију, а неки су аутори (Cooper 1922, Janko 1984) спис узели и као верзију изгубљеног дела Аристотелове *Поетике*.

<sup>1054</sup> Према оцени Вила Дуранта (Durant 1932: 97), Аристотелов систем знања представља „најчудеснији и најјутисајнији мислени систем што га је икад један човек саставио”.

подручје *епистеме*, то не значи да се знање из једне области не може апликовати на другу област. На пример, Аристотелова антрополошка разматрања, о способностима душе, типовима карактера и емоцијама, део су и његових реторичких, етичких, али и метафизичких списа. Када расправља о трагичкој катарзи као ефекту трагичке радње на реципијента, Аристотел појмове страха и сажаљења употребљава у сличном, ако не истом, смислу као што то чини у својој *Реторици* и *Никомаховој етици*.

Аристотелово схватање хумора није ни генерализујуће, ни апсолутистичко-нормативистичко као код Платона. У Платоновом тумачењу, хумор је у свим својим варијантама противан врлини и као такав непожељан за оне који теже племенитој егзистенцији. У основи смешног је незнање, које у Платоновој рационалистичкој концепцији света увек и нужно доноси бол; стога је и стање душе код комичних представа облик „неправог уживања”, комбинација уживања и патње (Platon 1983: 108). Смех за Платона увек стоји на супротном полу од рационалне самоконтроле и морално је сумњив, будући да је злонамеран и укључује неке облике надменог односа према предмету смеха (Morreall 1987: 10). Платон закључује да би комедија у идеалној држави морала да буде под строгим надзором, те да она приличи само робовима и странцима, а никако слободним грађанима.<sup>1055</sup> И Аристотел препознаје супериористичку варијанту хумора, али такође уводи и могућност морално подобног хумора, у складу са тезом да је разонода везана за смех неодвојив аспект људске егзистенције (Aristotel 2000: 89).

2. *Аристотелова антропологија и етика*. Аристотел о хумору расправља у оквирима поетичке и практичке епистеме, у својим поетичким, реторичким и етичко-политичким списима<sup>1056</sup>. О компетенцији за хумор Аристотел расправља као о активности душе, односно, као о „пријатности у виду разоноде” (Aristotel 2003: 38), што је и главни разлог због којег се овим питањем бави у вези са етичким проблемима.

---

<sup>1055</sup> „Bez smiješnoga naime ne može se upoznati ono što je ozbiljno, niti uopće jedna suprotnost bez druge, ako se želi u nešto biti dobro upućen. [...] Ipak treba da upoznajemo i ono što je smiješno da ne bismo zbog nepoznavanja činili kada ili govorili nešto takvo, premda ne bismo smjeli. Oponašanje toga treba povjeravati robovima i unajmljenim strancima. Nikada se ne smije dopustiti nikakvo ozbiljno bavljenje time, pa nitko od slobodnih građana, ni žena ni muškarac, ne smije biti zatečen kako prima pouke u tome, a oponašanje takve vrste mora uvijek biti neka novotarija. Za šale, kojima je svrha izazvati smijeh i koje svi nazivamo komedijom, neka dakle vrijedi kao zakon ono što smo rekli.” (Platon 1974: 276–277). „Hoćemo li odobravati živu želju komičkih pjesnika da se izruguju ljudima, ako u svojim komedijama tako govore o našim građanima, ali bez gnjeva? Ili ćemo podijeliti to na dvoje prema tome da li se radi o šali ili ne, pa neka bude dopušteno da se u šali govore o drugom smiješne stvari, ali raditi to žestoko i s gnjevom neka, kako smo rekli, ne bude dopušteno nikome? Toga posljednjega ne smijemo se nipošto odreći [...] Pjesniku komedije ili jamba ili pjesama određenih za pjevanje neka nipošto ne bude dopušteno da ni pomoću likova ni pomoću riječi izvrgava smijehu ikojega građanina, bez obzira da li to radi s gnjevom ili bez njega.” (Platon 1976: 419).

<sup>1056</sup> Етика и поетика су за Аристотела део исте епистеме, при чему је предмет етике владање собом, а предмет политике владање државом. Будући да у *Никомаховој етици* Аристотел истиче да наука о држави испитује појмове доброг и правичног (Aristotel 2003: 4), дакле појмове који су предмет етике, може се закључити да је за овог мислиоца етика субординирана у односу на политику, која је обухвата.

Наиме, иако Аристотел признаје постојање неразумног дела човекове душе, он као дистинктивно људско својство или људску егзистенцију *par excellence* види у животу испуњеном делатношћу која је својствена разумном бићу (Aristotel 2003: 13). С тим у вези неопходно је издвојити главне Аристотелове тезе о природи људске душе, душевним збивањима и врлини.

Као што је већ напоменуто, Аристотел прави дистинкцију између разумног и неразумног дела душе, при чему је сваки од делова двопартитни: у оквиру неразумног дела душе Аристотел разликује вегетативни (заједнички свим животињама, „основни [узрок] храћењу и рашћењу”) и нагонски део (у сукобу са разумом јер ствара жудње и жеље, и у извесном односу са свешћу), док у оквиру рационалног (и свесног) дела душе прави дистинкцију између дела који је обдарен моћи сазнања и оног који је обдарен моћи расуђивања или одлучивања (Aristotel 2003: 23–24, 118). Поделу рационалних душевних моћи Аристотел врши с обзиром на подручје њихове активности, будући да спекулативно мишљење функционише само у области датости, односно, појмова и ствари чији су принципи непроменљиви, те је у том смислу и пасивно, док је моћ расуђивања активна у области онога што може бити и другачије и што стога припада простору садашњег или будућег. Како моћ сазнања одговара филозофском типу живота, а моћ расуђивања практичном, Аристотел и душевне врлине дели на дијаноетичке или интелектуалне (знање, интелигенција, практична мудрост) и моралне (племенита великодушност и владање собом или разборитост) (Aristotel 2003: 24–25). Моралне врлине, у оквиру којих Стагиранин разматра питање хумора, представљају особине на основу којих се правилно односимо према афектима: у питању су душевна својства која регулишу страсти и поступке (Aristotel 2003: 43). Врлина се развија на основу диспозиција (урођених склоности које одређују подложност афектима) и то посредством навике која се стиче учењем, из чега следи да је врлина својство за које је одговорно и наслеђе и, нарочито, воља која усмерава делање (Aristotel 2003: 26, 32). Отуда се може закључити да је суштина врлине у свесној акцији (Aristotel 2003: 31). Притом је нарочито важно напоменути то да су за Аристотела показатељи племенитости појединца или степена његовог усвајања врлине осећања задовољства и бола: „Kao znak da su se osobine formirale, moramo uzeti osećanje zadovoljstva odnosno nezadovoljstva koje propraća radnje: onaj ko se odriče čulnih uživanja i u tom odricanju nalazi radost, taj je umeren, onaj ko pri tom trpi, taj je neumeren.” (Aristotel 2003: 29).

Осећање мере, које Аристотел ставља у средиште свог концепта среће<sup>1057</sup> (Aristotel 2003: 28, 33–34), односи се само на „ропска” уживања, уживања која су заједничка људима и осталим животињама. Отуда је човек који је пун врлине слободан од страсти и разуман, те се може закључити да је умереност особина која је у релацији са природношћу (јер је *differentia specifica* човека рационалност), а самим тим и са задовољством.

Осећање праве мере, међутим, није инертно и нефлексибилно (такав би облик крутости духа заправо припадао области неморалног), тј. правилност (умереност) у испољавању афеката условљена је конкретним контекстом. Млади људи не могу имати користи од предавања о друштвеном животу јер морална врлина, као регулатор друштвеног живота, представља расуђивање о неком предмету на основу пређашњег знања о границама доброг у вези са сличним ситуацијама, и само на основу тог знања човек може правилно усмеравати сопствено хтеће, а младима у том погледу недостаје практично искуство (Aristotel 2003: 5, 16). Аристотел закључује да поступци који су у складу са врлином представљају не само уживање, већ и Добро и Лепо у највишем смислу (Aristotel 2003: 16), што је у складу и са калокагатијом као темељним појмом старогрчке епохе, али и у складу са Стагираниновим учењем о дијаноетичким и моралним врлинама као душевним особинама које детерминишу два типа рационалних моћи. Спекулативно мишљење (дакле, и интелектуалне врлине) припада области егзактног, тачног и нетачног, истине и лажи, а пандан томе јесу моралне врлине и моћ одлучивања, које припадају пољу контекстуално условљеног, доброг и лошег. Аристотел и експлицира дату паралелу: „Ono što se u čisto teorijskom [spekulativnom] mišljenju, koje nema za cilj ni rad ni stvaranje, dobije kao *dobro ili rđavo*, to su *istinito i lažno*. Jer to je funkcija svakog mišljenja [kao intelektualne moći], dok je funkcija mišljenja zasnovanog na praktičnom cilju – istina koja se poklapa s moralno ispravnim htenjem.” (Aristotel 2003: 119, *курзив О. М.*).

Морално понашање засновано је на расуђивању (одлучивању) о правој мери између доброг и лошег и истинитог и лажног („[...] rasuđivanje mora biti istinito, a htenje pravilno da bi dali dobar moralni izbor”– Aristotel 2003: 118). Дата је паралела важна јер Аристотел меру у области доброг и лошег представља, условно речено, као *расплинуту*, с тим што граничне вредности „умереног” увек показују и релацију између вредности тачно и нетачно, које су у аристотеловској логици егзактне. Неморално понашање јесте,

---

<sup>1057</sup> Срећа је крајњи циљ, оно што је у сваком погледу савршено (Aristotel 2000: 20), делатност душе у складу са потпуном врлином (Aristotel 2000: 22).

у складу са тим, или скретање у лаж, или умањивање истине, тј. иронија. Ова је дистинкција од нарочитог значаја за Аристотелово разумевање функција комедије и хумора, као и таксономије хумора и, заједно са тим, за појашњење односа између лакрдијашког и ироничног понашања.

3. *Аристотелова поетичка разматрања и хумор*. Као што смо претходно напоменули, песничкој уметности Аристотел додељује посебно подручје епистеме, приписујући читавој области, као и појединачним врстама у оквиру ње, а у складу са својим иманентистичким и телеолошким схватањима, посебне и јединствене функције. За Аристотела свеколики жанрови песничке уметности<sup>1058</sup> могу се одредити преко појма *мимезе* (опонашања, подражавања – в. Тартаља 2007: 118–126), а разлике између жанрова одређене су разликама у средству, предмету и начину мимезе. Важно је напоменути то да Аристотел два узрока песништва види у томе да је мимеза урођена свима (отуда пријемчивост естетике ружног – Aristotel 1983: 15), те да је мимеза основни облик учења код људи (Aristotel 1983: 14–15). Дакле, песничка уметност, као продукт мимезе, није могућност која се може, као код Платона, одбацити у име идеалне државе.<sup>1059</sup>

Аристотел у драмска сврстава она дела песничке уметности која се служе свим средствима мимезе (говором, ритмом и мелодијом), и која опонашају тако што „pjesnik prikazuje sve oponašatelje kako rade i djelaju” (Aristotel 1983: 14). Разлика између трагичке и комичке драме везана је за предмет подражавања, с обзиром на то да ли се опонашају људи у акцији који су по нарави племенити или прости (Aristotel 1983: 13). Будући да је основна разлика између трагедије и комедије у предмету подражавања, претпоставка да се Аристотелова запажања о трагедији могу успешно пренети и на комички жанр није без основа. У том смислу нарочито је важно Аристотелово схватање драме као опонашање лица која врше радњу<sup>1060</sup> и са тим повезан став да само добро

---

<sup>1058</sup> Под песничком уметношћу или песничким умећем Аристотел је сматрао „музику у широком, античком, смислу речи.” (Тартаља 2007: 119). Међутим, теорију мимезе Аристотел је применио и на ликовне уметности (сликарство и вајарство) (Dukat 1983: 75).

<sup>1059</sup> Ова разлика у схватањима двојице мислилаца одредила је и њихово разумевање појма мимезе: за Аристотела постоје два типа мимезе, мимеза као антрополошка константа и мимеза у ужем смислу, као извођење радње без медијације приповедача.

<sup>1060</sup> Фабула је језгро радње, склоп догађаја (Aristotel 1983: 19): „Do znanja, po Aristotelu, nužno se dolazi jedino putem diskursa koji je strogo logički organizovan, jer je zasnovan na *apodiktičnom* rasuđivanju. Takav logički organizovan diskurs je fabula, i to fabula tragedije. [...] Aristotel je od svog učitelja preuzeo ideju da je celokupna umetnost podražavalačka, ali je u *Poetici* promenio sadržaj pojma podražavanje. Ne podražava se više čulna, neposredna stvarnost niti nasumice izabrani karakteri te stvarnosti, već se podražava fabula shvaćena kao forma (ideja) svakog umetničkog dela. Podražavati fabulu moguće je jedino znalački; samim tim umetničkom, pesničkom (mimetičkom) delu udahnuje se osobina univerzalnosti. [...] Prema tome, fabula je svrha (*télos*) drame i ne postoji mogućnost da neki drugi element tragedije predstavlja njenu svrhu, jer samo dobro

склопљена фабула може остварити циљ драмског дела, односно испунити своју функцију у складу са природом жанра.<sup>1061</sup> Добро склопљена фабула је универзална и истинита (Kvas 2011: 132–136), она је *arché* драмског умећа (Aristotel 1983: 20). Аристотелово схватање фабуле, дакле, не односи се само на подражавање радње, већ и на довођење различитих елемената радње у логичку и каузалну везу, јер само логички организован дискурс, налик филозофском дискурсу, може довести до одговарајућег знања (Kvas 2011: 139). Будући да сваки жанр временом поприма свој природан облик (Aristotel 1983: 16), односно онај облик који одговара његовој природи (Aristotel 1955: 10), свако дело може, у случају да оствари форму својствену жанру којем припада, произвести и за дати жанр специфичне функције.

Аутор даје низ напомена о томе „за чиме пјесници треба да теже и чега треба да се чувају при састављању fabula te kako se ostvaruje prava funkcija tragedije” (Aristotel 1983: 28). Трагичка катарза остварује се приказивањем радње која је озбиљна, целовита, јединствена и одговарајуће величине, и то подражавањем такве радње која доноси патњу и бол (*pathos*), и чији су носиоци карактери који су по врлинама бољи од нас, али и нама слични, који су примерени, доследни и вероватни (Aristotel 1983: 18, 23–24, 27–28). Страх, као емоција која има удела у креирању ефекта трагедије, представља узнемиреност или болно осећање изазвано представом о предстојећем злу које може уништити или нанети патњу нама или нашим ближњима (Aristotel 2000: 125). Сажаљење, емоција која је такође у основи трагичке катарзе, за Аристотела представља бол изазвану представом о непосредно присутном злу које може уништити или причинити патњу ономе ко то не заслужује, било да је реч о нама или некоме кога доживљавамо као нашег (Aristotel 2000: 134). Дакле, при састављању трагичке фабуле песник мора водити рачуна о ефекту њених саставних делова на реципијента с обзиром на горе поменуте постулате.<sup>1062</sup>

---

organizovana fabula omogućava pesništvu osobine opštosti i univerzalnosti (deveta glava *Poetike*).” (Kvas 2011: 132, 133–134).

<sup>1061</sup> Степен успешности драмског дела одређен је тиме колико је стваралац успео да различите квалитативне елементе дела организује у једну јединствену фабулу: „Raspravljamo o pjesničkom umijeću samome kao i o njegovim vrstama, kakav učinak ima svaka od njih, te kako treba oblikovati fabule ako želimo da pjesnički sastav uspije” (Aristotel 1983: 11).

<sup>1062</sup> О уметнички неуспелим фабулама трагедије Аристотел експлицитно и опширно говори: „Budući, dakle, da sklop umjetnički najuspjelije tragedije treba da bude ne jednostavan nego kompleksan i budući da fabula tragedije mora biti oponašanje strašnih i dirljivih događaja (jer to je karakteristično obilježje te vrste oponašanja), ponajprije je jasno da ne smiju čestiti ljudi očigledno padati iz sreće u nesreću jer to niti je strašno niti dirljivo, nego izaziva zgražanje, niti smiju veoma opaki prelaziti iz nesreće u sreću: to je naime od svega najmanje tragično jer ne sadrži ništa od onoga što je potrebno, jer ne izaziva ni običnu simpatiju ni sažaljenje ni strah; niti opet smije posve opak čovjek padati iz sreće u nesreću jer takav bi sklop pobuđivao suosjećanje, ali ne sažaljenje i strah.” (Aristotel 1983: 28–29).

Имајући у виду то да велики део првог дела своје *Поетике* Аристотел посвећује управо начелима састављања трагичке фабуле, а нарочито тврдњу да је *сврха* најважнија од свега (Aristotel 1983: 20), може се закључити да је Аристотел у другом делу свог списка дао целовиту дефиницију комедије, доделио комичком жанру посебне функције, те да је вероватно издвојио и начела састављања уметнички успеле комичке фабуле. Широко позната дефиниција комедије из првог дела *Поетике* свакако би морала бити, у односу на ову хипостазирану дефиницију из другог дела текста, нецеловита и неодређена.

До данас сачувана дефиниција усресређује се управо на неке карактеристике комичке фабуле и комичких карактера који су њени носиоци, као на елементе преко којих комедија остварује свој циљ:

Komedija je, kao što smo kazali, oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnoga. Smiješno je, naime, neka pogreška ili neka ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast: primjer je koji se koji se odmah nameće komička maska koja je ružna i izobličena, ali ne iskazuje bol. (Aristotel 1983: 17).

„Komedija je, kao što već rekосmo, podražavanje nižih karaktera, ali ne u punom obimu onoga što je rđavo, nego onoga što je ružno, a smešno je samo deo toga. Jer, smešno je neka greška i rugoba koja ne donosi bola i nije pogubna; na primer: smešna ličina (maska), to je nešto ružno i nakazno, ali ne boli.” (Aristotel 1955: 11).

Предмет мимезе у комичком жанру јесу, дакле, људи у моралном погледу гори од нас<sup>1063</sup>, али не и они који су у потпуности зли, већ који само у нечему одступају од моралне норме (мере или средине). Подражавајући радње таквих нижих карактера, комички песник неће приказати само ружне или рђаве ствари, јер би на тај начин промашио функцију комичке фабуле, која треба да *посредством смешног* оствари свој циљ. Смешно као средство (помоћни циљ)<sup>1064</sup> комедије јесте део ружног, односно, свој предмет има у области ружног, а тај предмет јесте погрешка или ружноћа која није сувише *озбиљна* да би у реципијенту произвела осећања која су са смешним неусклађена – не само емоције страха и сажаљења (болна осећања која су у вези са пропашћу оних који незаслужено пате), већ и било која друга болна осећања или осећања незадовољства. Под ружним, чијем једном делу припада и област смешног,

---

<sup>1063</sup> З. Дукат напомиње да су конотације које Аристотел придаје опозитном придевском пару *fáulos* – *spudáios* разликују у расправи о подели песничке уметности према предмету подражавања на почетку *Поетике* (1448 a1) и у оквиру дефиниције комичког жанра. Према његовом мишљењу, придев *fáulos* у поменутој дефиницији има превасходно етичку конотацију, док је у првом делу списка етичка компонента секундарна или потпуно елиминисана, а превладава значење из хомеровског аристократског система вредности, према којем поменути придевски пар означава особности вишег и нижег, „простачког” слоја друштва (Dukat 1983: 94, 65–66).

<sup>1064</sup> Помоћни циљ је онај за који се опредељујемо ради постизања неког другог (крајњег) циља (Aristotel 2003: 11).

Аристотел је морао подразумевати оно што је неуређено, несиметрично, неодређено, нескладно (односно, супротно идеалу калокагије)<sup>1065</sup>, а ово су карактеристике које могу одговарати и аморалном, и грешки или ругоби која не доноси бол и није погубна. Здеслав Дукат (Dukat 1983: 94) напомиње да се лексема „kakía” односи на „stanje u коме je onaj koji je *fáulos*, a taj pridjev ima široku lepezu nijansi u značenju pa ga ne valja prevoditi samo kao ‘zao, opak’, a tako niti imenicu *kakía* kao ‘zloća, opakost’”, те да Аристотел у *Реторици* „као подврсте *kakije* spominje ‘kukavičluk, nepravедnost, neumјerenost, lakomost, škrtost, ulagivanje, mlitavost’”. Међутим, будући да се елементи фабуле комедије морају организовати у складу са коначним циљем дела, чини се извесним да се нагласак у подражавању комичке радње не ставља на морални преступ (иако морални преступ може бити један од предмета комедије), него на смешну погрешку (*hamártēma*).

С обзиром на то да је *хамартема* аналогна трагичкој погрешки, *хамартији* (Dukat 1983: 95), те да је комичка/трагичка грешка у основи комичке/трагичке фабуле и одговарајућих ефеката које комички/трагички жанр остварује у процесу рецепције, анализа базичних Аристотелових термина везаних за трагедију чини се неопходном како бисмо се у даљем излагању приближили Аристотеловом разумевању комедије и хумора.

Појам трагичке катарзе један је од најпознатијих, али и најспорнијих у Аристотеловој поетичкој мисли. Појам је непознат до Аристотела, и не помиње се ни у списима каснијих аутора, са изузетком, можда, код Теофраста (Dukat 1983: 114–115). У *Поетици* појам катарзе се јавља у склопу дефиниције трагедије („Tragedija je, dakle, podražavanje ozbiljne i završene radnje [...] licima koja delaju a ne pripovedaju: a izazivanjem sažaljenja i straha vrši se pročišćavanje takvih efekata” – Aristotel 1955: 15; „[...] oponašanje se vrši ljudskim delanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja” – Aristotel 1983: 18) и у 17. глави, „gdje ima značenje posve neadekvatno ovom kontekstu: njime se označuje obredno očišćenje Oresta od ljage materoubojstva, što očigledno nema никакве veze s tragičkom katarzom” (Dukat 1983: 114). Поред тога, Аристотел расправља о музичкој катарзи у оквиру *Политике*:

Za obrazovanje treba uzimati one [harmonije] koje su u najvećoj meri etičke, a za slušanje kada drugi sviraju one koje ulivaju energiju i one koje izazivaju oduševljenje. Jer osećanja kao što su, na primer, sažaljenje, strah, oduševljenje, koja su u nekim dušama snažna, postoje u svima, i razlika je samo u tome da li se javljaju u većem ili u manjem stepenu. Neki ljudi su

---

<sup>1065</sup> „Grč. *aishrós* znači ‘ružan’ u estetskom, ali i u moralnom pogledu. Isto tako njegov parnjak *kalós*, ‘lijep’” (Dukat 1983: 95).



podložniji tom utisku i mi vidimo da njih, pošto su slušali melodije koje su učinile da budemo izvan sebe, sve te melodije ponovo vraćaju u prvobitno stanje, kao da su dobili lek i očišćenje. Isto to nužno doživljavaju samilosni, plašljivi i uopšte osećajni ljudi, a i ostali ukoliko osećaju nešto slično, i svi oni doživljavaju očišćenje spojeno sa uživanjem i zadovoljstvom. Te melodije koje očišćuju dušu pružaju istovremeno ljudima radost i ne nanose nikakvu štetu. (Aristotel 1975: 213).

3. Дукат истиче да су се у модерном проучавању појма катарзе и, нарочито, трагичке катарзе, јасно издиференцирала четири њена значења: моралистичко (осећања страха и сажаљења се свде на праву меру), медицинско (лечење патолошких стања нагомиланих осећања сажаљења и страха), структурално (развој радње прочишћује трагички чин од његових неморалних аспеката и на тај начин омогућава гледаоцима да доживе осећања страха и сажаљења) и интелектуално (појмови страха и сажаљења се разјашњавају путем њихове уметничке обраде у драми) (Dukat 1983: 116).

Наше схватање трагичке катарзе не ограничава се на горе диференцирана њена значења, већ подразумева комбинацију физиолошког, моралног и интелектуалног деловања посредством трагичке фабуле. Приказивањем карактера који незаслужено пате, фабула трагедије изазива у реципијенту интензивна осећања страха и сажаљења, да би се разрешењем трагичке радње ова осећања у реципијенту свела на средишњу, оптималну меру, а таква централна позиција подразумева и исправан морални став и са тим ставом повезан однос према истини (в. претходно разматрање о мораним и дијаноетичким врлинама). Не треба заборавити то да страх и сажаљење Аристотел дефинише као болна осећања (Aristotel 2000: 125, 134). Поред тога, Аристотел као ултимативни људски идеал види срећу, коју доводи у везу са моралношћу, односно са умереношћу или свођењем афеката на праву меру. Осим тога, према схватању старих Грка, патња, као неодвојиви део људског живота, може бити пут долажења до мудрости. Из наведеног може следити закључак да се посредством трагичке радње реципијент ослобађа („прочишћава“) бола који је трагедија у њему претходно произвела, али ефекти болних осећања – искуство или мудрост до које се кроз такве афекте долази – остају, и будући да су сада повезани са (етичком) мером и истином, представљају уживање или пријатност.

Будући да Аристотел у *Политици* разматра проблем музичке катарзе, може се претпоставити да Стагиранин сваком жанру песничке уметности приписује само њему својствен тип катарзе. Преко уметности реципијент успева да рационално и емоционално појми праву меру у погледу конкретног предмета уметничког дела или стања тим делом изазваним:

Neki ljudi su podložniji tom utisku i mi vidimo da njih, pošto *su slušali melodije koje su učinile da budemo izvan sebe, sve te melodije ponovo vraćaju u prvobitno stanje*, kao da su dobili lek i očišćenje. Isto to nužno doživljavaju samilosni, plašljivi i uopšte osećajni ljudi, a i ostali ukoliko osećaju nešto slično, i *svi oni doživljavaju očišćenje spojeno sa uživanjem i zadovoljstvom*. Te *melodije koje očišćuju dušu* pružaju istovremeno ljudima *radost i ne nanose nikakvu štetu*. (Aristotel 1975: 213, *курзив О. М.*)

У складу са горе реченим, задатак комичке фабуле био би да гледаоца „увуче” у причу тако да он и сам осети ефекте хамартије (болна осећања у вези са њом), како би разрешење радње затим реципијенту донело прочишћење од бола и спознање праве мере. Остаје, међутим, нејасно које афекте посредством смеха изазива комедија и шта у том погледу представља свођење на праву меру.

Л. Голден предлаже да се комедија и трагедија схвате као опониране (по логици да опозитни предмети подражавања морају изазвати опозитне емоционалне одговоре реципијента), па закључује да комичка катарза представља интелектуално прочишћење од праведне љутње (*nemesan*), афекта који стоји наспрам емоција страха и сажаљења (Golden 1984: 288).<sup>1066</sup> Голденов предлог је проблематичан из неколико разлога: 1. није дефинисан однос између праведне љутње и смешног: према Аристотелу, праведна љутња је болно осећање, а смешно је грешка или ругоба која не доноси бол; 2. ако је праведна љутња доминантни вид емоционалног одговора реципијента на комедију, комичка катарза би морала да укључује и ослобађање од болних афеката изазваних драмом; 3. комичка продукција Аристотелове епохе бар делимично не одговара Голденовом виђењу комедије јер тема комедија које су Аристотелу биле познате није нужно незаслужени успех карактера.

Аристотел је комичку катарзу могао схватати као интелектуално и емоционално увиђање праве мере у вези са ружним предметом који је у основи конкретне комедије, дакле, у вези са оним што је искривљено, нескладно, неуређено, и што стога може, али не мора, бити неморално. Реакција реципијента на подражавање тако широко схваћеног појма ружног може бити и праведна љутња, али и презир (ругалачки смех), или само „веселе без обести” (Aristotel 2000: 119). Хумор, који је у основи комедије, за Аристотела уопште није био генерички појам. Наиме, принцип хумора је у човеку који производи или разуме хумор, односно у индивидуи која је у том процесу вођена неким циљем; управо зато Аристотел и може расправљати о етичким аспектима феномена хумора, тј. правити разлику између хумора који појачава говорников *етос* и хумора

---

<sup>1066</sup> Праведна љутња заиста јесте супротна сажаљењу, будући да се сажаљење осећа према онима који незаслужено пате, а праведна љутња је емоционална реакција на нечији незаслужени успех (Aristotel 2000: 136).

који говорников *етос* угрожава (Glebatis Perks 2012: 128). Заправо, Аристотел је у *Реторици* и упутио на поделу хумора из другог дела своје *Поетике*: „[...] to smo u *Poetici* rekli koliko ih je vrsta, od kojih jedne slobodnom čoveku pristaju, a druge ne pristaju, kako bi svako mogao odabrati šalu koja je u skladu sa njegovim karakterom.” (Aristotel 2000: 258; в. такође Aristotel 2000: 144; Aristotel 2003: 89–90).

4. *Смех и карактер: типови хумора*. Илустративно је Аристотелово запажање да они који претерују у погледу пријатности у виду разоноде јесу лакрдијаши, те да они не пазе на пристојност и друштвене обзире, односно на то да ли је шала примерена датој ситуацији и да ли ће увредити неког (Aristotel 2003: 89). Са друге стране, човек који се у погледу овог типа пријатности држи средине јесте онај који говори како приличи слободном и племенитом човеку (не из афеката него из врлине, тј. у складу са разумним делом душе), не вређајући него забављајући слушаоца – односно, не доносећи му бол него уживање. Човек који у зависности од контекста прилагођава своје понашање у погледу разоноде јесте тактичан, окретан, пристојан, духовит (в. Aristotel 2003: 90): „nesumnjivo postoji razlika između načina šaljenja slobodnog čoveka i roba, obrazovanog i neobrazovanog.” (Aristotel 2003: 89).

Аристотел, дакле, преферира онај тип хумора који почива на претпоставци једнакости интерлокутора (онај хумор који дозвољава мењање позиције супериорног и инфериорног), односно, који није злурад или ругалачки. Са друге стране, потоњи тип претпоставља статичност у позиционирању смејача у једној хуморној ситуацији, што је директно повезано са карактером смејача, односно, његовим недостатком мере у погледу афеката. Будући да није у складу са врлином (и природом), ругалачки тип смеха доноси бол и за смејача и за оног коме се смеје.

У *Никомаховој етици* Аристотел (2003: 22) узгред напомиње да би било смешно када би нама (људима) указивали почести које се указују боговима, јер се свака похвала заснива на неком односу. У наведеном случају активирани однос не би био адекватан јер се између почести које се указују боговима и оних које се указују људима не може ставити однос једнакости. Другим речима, када човеку одајемо почести које су намењене богу, ми показујемо да тог човека не ценимо, односно да му се ругамо. У том смислу Аристотел назначавача и то да се љутимо онима који нас извргавају руглу и подсмеху јер нас тиме злостављају, тј. да се љутимо када смо незаслужено омаловажавани (в. Aristotel 2000: 116).

Основ за поделу смеха на ведар и ругалачки јесте повезаност моћи сазнања и одлучивања.<sup>1067</sup> Разлике између два типа смеха огледају се у следећем:

1. Циљ. Задовољство које из ругалачког смеха проистиче је једнострано, јер је циљ таквог смеха да понизи другог. Основни принцип ведрога смеха је игра, и овај тип смеха доноси задовољство свим учесницима хуморне ситуације.

2. Различит однос према предметима, односно, различити предмети хумора. Предмети ругалачког смеха јесу људи и појаве које презиремо, док је предмет ведрога смеха човек кога сматрамо једнаким себи.

3. Етичка мера. Недостатак, односно постојање етичке мере.

4. Различита осећања која мотивишу смех. У основи ругалачког смеха јесу болни афекти, који код ведрога смеха изостају. Осећање задовољства које прати ругалачки смех произлази из неетичког става појединца који смех производи: „Аристотел је спреман да каже да оно што се неким људима чини пријатним можда заправо није пријатно (1152b 31–2), као што оно што је нездравом непцу горко можда није горко” [„Aristotle is willing to say that what seems pleasant to some people may in fact not be pleasant (1152b31–2), just as what tastes bitter to an unhealthy palate may not be bitter”] (Kraut 2018).

5. Последица. Ругалачки смех ставља све интерлокуторе – и оног ко је предмет смеха и самог смејача – у ропски положај, док ведри смех ослобађа (нпр. комичка катарза), остављајући могућност другим учесницима да хумором одговоре на хумор (в. Aristotel 2003: 89–90).

Из наведеног се може закључити да *телос* комичке фабуле није у томе да неког увреди, него да прикаже универзално<sup>1068</sup> кроз пријатност. У том погледу је значајно то што Аристотел напомиње да се људи често стиде оних „који троше време и pretresanju loših strana svojih bližnjih, kao što su potsmehivači i komički pesnici, jer u neku ruku liče na klevetnike i opadače.” (2000: 131, *курзив О. М.*).

Горњој подели смеха треба придодати и појам ироније, која се код Аристотела односи на умањивање истине, било да се неко приказује мање вредним него што јесте или не износи истину у потпуности (Шалабалић 2000: 37).

---

<sup>1067</sup> С тим у вези треба напоменути да је једна од базичних Аристотелових претпоставки у вези са људском душом та да ако су „[...] izvesne stvari međusobno generički različite, onda moraju i generički različiti delovi duše biti od prirode adaptirani za svaku od njih, jer ovi delovi duše saznaju te predmete na osnovu svoje unutrašnje sličnosti i prilagođenosti objektima čiji su recipijenti” (Aristotel 2003: 118). Управо с обзиром на то да је душа почело, *arche*, свих живих бића, те да је човеков карактер делимично детерминисан особеностима душе, и како су способности душе прилагођене предметима које перципирају, може се претпоставити да за Аристотела хумор није био генерички појам.

<sup>1068</sup> Јер је етичка мера у вези са релацијом тачно – нетачно.

Ironija je način zatajivanja vlastitog mišljenja, kako bi se protivnik prisilio da otkrije svoje. Bila je jedna od osnovnih Sokratovih metoda, Sokrata koji je glumio neznanje odnosno polazio od saznanja neznanja, čime je rušio lažno i prividno saznanje, odnosno znanje, u prvome redu sofista, ili je pak tako iz ljudi izvlačio skriveno znanje. Ironija, prema potrebi, može poprimiti pogrdno ili uzvišeno značenje, zavisno od toga da li se njome koristi licemer i čovek sklon preziru, ili je to pak znak intelektualne i moralne superiornosti. (Višić 2000: 260).

Иако на супротном полу од разметљивости, и иронију карактерише недостатак етичке мере. У *Реторици* Аристотел (2000: 117) напомиње да се људи обично љуте „на оне што се иронично изражавају о ономе до чега озбиљно држимо, јер и иронија у себи садржи нешто презриво”. Можемо закључити да иронија представља, заједно са лакрдијашким смехом, варијанту супериористичког типа хумора. С обзиром на то да човек иронију често усмерава на себе самог, човек склон иронији је затворен, уздржљив, самопотцењивачки настројен. Са друге стране, лакрдијаш је човек коме је потребна афирмација из спољашњег света, који смеху прибегава ради других. „Ironija je bliža širokogrudnijem karakteru no lakrdija jer u prvom slučaju čovek pribegava šali i smeđu radi samoga sebe, dok u drugom to čini zbog drugih.” (Aristotel 2000: 258).

Када је реч о поседовању праве мере у односу према стварима и карактеру морално беспрекорних особа, индикативна су она места у *Реторици* где Аристотел говори о *благости*. Благост је овде дефинисана као душевно стање супротно оном код љутих особа: „Neka *stišavanje* [...] bude povratak u prirodno stanje i smirivanje ljutnje [...] Ako se, dakle, ljudi ljute na one koji ih omalovažavaju, a omalovažavanje je svestan čin, očigledno je da su ljudi blagi prema onima koji ne čine ništa što bi tome bilo slično, ili to čine ili izgleda da to čine nehотиčno.” (Aristotel 2000: 118). Благост се испољава кроз „[...] игру, смех, свечаности, срећне тренутке, успехе, у задовољенју неке потребе, и, уопште, у одсутности бола; затим, у веселју без обести те у доличном наданју. Blage su naravi i osobe čija je ljutnja davnašnja i nisu više pod njenim uticajem, jer vreme ublažava ljutnju” (Aristotel 2000: 119). У наредном поглављу, које се бави осећањима љубави и мржње<sup>1069</sup>, Аристотел каже да људи воле оне особе „[...] које знају задати или прихватити šалу [zadirkivanje] јер они што умеју да долично задају и приме жаоку и zadirkivanje okolini приčinjavaju једнако задовољство.” (Aristotel 2000: 122). Поред тога, Аристотел истиче како људи обично воле „[...] оне с којима је угодно providiti живот и дане. То су обично доброćудни, људи несклони критиковању туђих mana, nisu свађalice и inadžije, јер су људи таквог карактера ratoborni, a ratorborni nam u pogledu želja očitо protivureće.” (Aristotel 2000: 122). Цитирани сегмент је за нас

---

<sup>1069</sup> Аристотел истиче да пријатељска љубав представља несебичну, некористољубиву жељу за добробити другог, као и одговарајуће поступке чији је циљ прибављање извесних добара за другог, те да се пријатељ радује добру свог пријатеља и саосећа са његовом боли (Aristotel 2000: 121).

значајан из два разлога: карактер особа које Аристотел овде описује може одговарати карактеру благих особа; шале којима су склони људи оваквог карактера не могу бити супериористичког типа.<sup>1070</sup>

5. *Реторика шале*. У трећој књизи своје *Реторике*, у којој се бави особеностима доброг стила, Аристотел се дотиче и питања структуре шале, антиципирајући теорије инконгруентности (Morreall 1987: 14), као и теорије разрешења инконгруенције (Attardo 1994: 20). Главним карактеристикама доброг стила Аристотел сматра јасноћу (само исказ који је реципијенту разумљив може код њега изазвати и одговарајући ефекат) и прикладност (стил не сме бити ни прост ни сувише узвишен) (Aristotel 2000: 196). Дobar говор остварује се као склад јасног и прикладног, односно, као мера између супротних тенденција, употребе свакодневног језика и удаљавања од обичног говора: „Od imena i glagola, jasnoći stila doprinose oni što su ušli u svakodnevnu upotrebu. Ono što stilu oduzima prostotu i pribavlja ukras, jeste upotreba svih ostalih izraza što smo ih nabrojali u *Poetici*: što se stil više udaljava od svakodnevne upotrebe, to postaje uzvišeniji; što, naime, ljudi osećaju prema strancima i sugrađanima, to osećaju i prema stilu.” (Aristotel 2000: 196–197).

Својеврсно онеобичавање израза остварује се кроз употребу туђица, метафора, продуженица, и, уопште, израза који одударују од стандардне дикције (Aristotel 1983: 45–46), јер су људи уопште склони дивљењу ономе шта је удаљено од обичног („Zato jeziku valja dati izgled nečega neobičnog, jer su ljudi skloni da se dive onome što je udaljeno, a sve što izaziva divljenje je ugodno.” – Aristotel 2000: 197). Поред тога, складан стил говора је страствен, етичан и, нарочито битно, одговара предмету на који се односи (Aristotel 2000: 197). У супротном, стил може деловати високопарно (беживотно, сувопарно, неукусно) и/или смешно (Aristotel 2000: 212).

Од необичних израза нарочито се истиче метафора: „Otmeni se govor u većini slučajeva postiže metaforama i zavaravanjem slušalaca: njemu postaje jasno da je nešto novo naučio kad je poslednje suprotno onome što je prethodno mislio i kad mu se čini da mu razum kaže: *da to je istinito, a ja sam u tome grešio.*” (Aristotel 2000: 230). Дакле, привлачност неког исказа за реципијента огледа се у, прво, загонетности исказа, а затим и у неочекиваности (новини) оствареног значења; на привлачној снази таквог исказа

---

<sup>1070</sup> Супериоран став индивидуе према другоме супротан је осећању благодати. Аристотел омаловажавање, које дефинише као извесну актуелизацију мишљења (свестан чин) с обзиром на предмет који појединцу изгледа као да није достојан никакве пажње, дели на три врсте: презирање, пакост и обест. Са друге стране, човек ће бити благ према онима који се према њему односе као према себи самима, јер човек себе неће омаловажавати. Људи су благи према онима који их не омаловажавају или који то чине нехотично, а не свесно (Aristotel 2000: 113, 118).

заснива се и његова сазнајна функција. За нас је од нарочитог значаја паралела коју Аристотел успоставља између метафоре и духовитих исказа:

I sjaj duhovitih izreka [apoftegmi] sastoji se u tome što one ne označavaju ono što se kaže, kao što je, na primer, Stesihorova apoftegma da će cvrčci sa zemlje sami sebi pevati. Zbog istog razloga su ugodne i dobro sastavljene zagonetke, jer nas uče nečemu novom, a i izraz im je metaforičan. [Ovamo spada i] ono što Teodor naziva nečuvenim izrazima, što biva onda kad je misao neočekivana i kad se, kao što Teodor kaže, ne podudara s onim što smo očekivali, slično izmeni smisla reči u šalama. Isti se efekat postiže i šalama zasnovanim na premeštanju slova u rečima, jer nas i to dovodi u zabunu. Slično se može postupiti i u stihovima, jer pesnik ne kaže ono što slušalac očekuje: Iđase na nogama ozeblina imajuć, dok je slušalac očekivao da će pesnik reći *sandale*. (Aristotel 2000: 230–231).

Хуморни исказ не сме бити баналан и очекиван, већ такав да реципијент мора уложити додатни напор не би ли разрешио забуну или загонетку. Аристотелов услов да шала мора садржати напетост између дифолт и скривеног значења може се схватити као Аристотелова антиципација теорија инконгруентности. Када је реч о теоријама резолуције инконгруентности у шали, оне су антиципирани у већ поменутом Аристотеловом захтеву да исказ мора бити разумљив да би остварио циљ:

Takva doskočica mora biti jasna još u trenutku izricanja. Kad se pak u tim rečima premeštaju slova, tada se ono na što se misli ne kaže govorom, već se to postiže promenom slova u reči. Takva je, na primer, Teodorova dosetka protiv kitaroda Nikona: *Tračanka te je rodila*, želeći reći: *to te uznemirava* – [Teodor], međutim, obmanjuje slušaoca, jer želi reći nešto drugo. Prema tome, dosetka je lepa onome ko je razume, jer kad se ne bi znalo da je Nikon Tračanin, rečenica ne bi bila duhovita. (Aristotel 2000: 231).

Неочекиваност и разумљивост јесу, међутим, одлике отменог стила уопште; да би исказ био смешан, уз ове услове (везане за рецепцију исказа) мора бити испуњен и трећи, а то је неподесна употреба песничких средстава:

Ako želimo da svoj predmet što bolje ukasimo, tada metafore treba izvoditi iz što boljih vrsta predmeta istoga roda, a ako hoćemo da nešto pokudimo, u tom ih slučaju treba izvoditi iz što gorih osobina. [...] Slično tome, neki glumce nazivaju *Dionisovim ulizicama*, dok glumci sebe nazivaju *artistima*; oba izraza su metafore, ali jedan izraz potiče od podrugljivaca, a drugi od onih koji o tome misle suprotno. (Aristotel 2000: 200).

Jednako se možemo koristiti i umanjivanjem [...]; umanjivanje je način izražavanja kojim se postiže da neko zlo ili dobro izgleda manje no što stvarno jeste, kao što je ono Aristofan u *Vavilonjanima*) šaljivo rekao: *komadić od zlata, ogrtačić, grdnjica, boljka*, umesto, *zlato, ogrtač, grdnja, bolest*. (Aristotel 2000: 202).

Stil baš usled tako neumesne upotrebe pesničkih obrta izgleda smešan i visokoparan, a zbog naklapanja još i nejasan, jer kad se licu izlaže ono što mu je poznato, tada se zamagljuje jasnoća dela. (Aristotel 2000: 204).

Има додуше и неподесних метафора – једне, јер им је смисао смешан (због чега се метафорима користе и песници комедија); друге, јер је смисао одвећ узвишено и трагичан. (Аристотел 2000: 204).

Stil [dikcija] je u skladu s predmetom na koji se odnosi kad se o značajnim stvarima ne govori s nipodaštavanjem, a o ništavnim uzvišeno, i kad se obična stvar ne ukrašava. U suprotnom

stil izgleda komičan, kao što je slučaj s Kleofontovom poezijom u kojoj se mogu susresti izrazi, kao što je: *uzvišena smokvica*. (Aristotel 2000: 212).

Неправилни говор, говор непримерен датом контексту<sup>1071</sup>, кумулација говорних украса и неподесност стила према предмету на који се односи, неки су од начина на који се може остварити смешан исказ, са или без интенције аутора. Изгледа да Аристотел овде упућује на то да оно што је смешно делује нескладно, што је у складу и са његовом дефиницијом комедије из *Поетике*.

---

<sup>1071</sup> Аристотел напомиње да је смешно изражавати се архаичним стилем (Aristotel 2000: 195). На овај начин остварује се пародија, на шта указује Аристотел на другом месту (Aristotel 2000: 231).



## АПЕНДИКС 2: ГРОТЕСКА КАО КОГНИТИВНИ ФЕНОМЕН ПОЕТИЧКОГ ДИСКУРСА ОД АНТИКЕ ДО МОДЕРНИЗМА

1. *Увод.* Покушај семантизације лексеме *гротеска* наилази на вишеструке проблеме. Пре свега, појам је значајно променио поље значења од свог конституисања у 15. веку, када је био ознака за до тада непознат антички орнаментални стил нађен приликом ископавања староримских грађевина на Апенинском полуострву. Отада је гротеска постала ознака за естетичку категорију, тип сликовности, начин представљања, стил, структуру, а примењује се за означавање ових феномена у свим традиционалним формама уметности, као и за описивање носећих карактеристика појединих стилских формација (превасходно маниризма, романтизма и модернизма). Перспектива схватања гротескног у уметности се стално помера, па се флуидност концепта гротеске готово може упоредити са флуидношћу схватања лепоте (Harfam 2004: 49). Штавише, изгледа да концепт гротеске постоји искључиво у разлици према концепту лепоте, у смислу да се може схватити као кршење уређеног, симетричног и хармоничног поретка који се може схватити као лепота. Међутим, концепт гротеске не представља симетричну противтежу концепту лепоте: у појединим епохама ова два концепта се чак и преклапају. За епоху романтизма, на пример, приказати стварност путем гротеске уједно значи и приказати дубљу и истинитију реалност, што је, упркос романтичарском радикалном рушењу класичних правила лепог, ипак значило и приказати суштинску лепоту стварности, ону која одговара питагорејском појму *музике сфера*. Са друге стране, гротескно није исто што и ружно, иако се у схватањима појединих епоха ова два појма изједначавају.<sup>1072</sup> Проучавање феномена гротеске уједно би требало бити лакше од проучавања феномена ружног, јер је у филозофском и уметничком дискурсу потоњем феномену посвећивана знатно мања пажња (Еко 2007: 8). Стабилност феномена гротеска додатно угрожава и супстантивирајући *придев гротескно* (у значењу: фантастично, необично, чудно, претерано, бизарно, смешно, комично, бурлескно, страшно, ужасно, ужасавајуће, монструозно), преко којег је у 17. веку и дошло до проширивања значења именице. На крају, концепти гротеске и

---

<sup>1072</sup> Ово је случај са свим епохама у којима се потенцирају универзалне, „класичне” естетичке категорије.

гротескног постоје једино у западноевропској култури и применљиви су на феномене других култура само уз претпоставку усвајања западноевропског културног модела.

Иако је појму гротеске могуће приписати статус „estetskog siročeta koje luta od forme do forme, od ere do ere” (Harfam 2004: 49), изгледа да извесне опште карактеристике гротеске опстају. Тако се гротеска најчешће дефинише као концепт који у себи садржи амбивалентне или инконгруентне карактеристике (Nikolenko 2013: 8), због чега изазива сложену емотивну реакцију (изненађење, смех, страх и гађење као најчешће) (Thompson 1972). Наравно, ниједна од наведених одредаба није историјски фиксирана, због чега једна епоха нешто може сматрати изразито гротескним, док ће у другој епохи иста појава бити сматрана само смешном, или само лепом, или само ружном. Балансирање на граници између супротних и релативно флуидних естетичких категорија чини гротеску изразито порозном на промене у друштвено-културној сфери.

Према Конелију (Conelly 2003: 4), гротеска се може разумети само као трансмодалитет, на основу онога шта чини границама према којима се одређује. У том смислу гротеска се описује преко онога што јој недостаје – мањка фиксираниости, стабилности, реда, дакле оних одлика које се типично везују за феномен лепог. Пратећи ову линију, већина аутора (Кајзер 2004, Thompson 1972) закључује да гротеска изазива специфичан комплекс емоција код реципијента због тога што изазива његово схватање уређеног, доброг и лепог у свету, уводећи елемент отуђења и нелагодности. У том смислу се нарочито истиче схватање Филипа Томпсона (Thompson 1972), који гротеску управо одређује преко њене догађајности, преко онога шта она чини реципијенту, генерализујући, међутим, емоционални комплекс који гротеска изазива без обзира на културно-историјски период којем реципијент припада. Томпсон сматра да је реакција на гротеску истовремено и емоционална и интелектуална – реципијент испрва осећа тензију јер је истовремено суочен са страшним и комичним, а затим, с обзиром на то да осећа нелагодност пред неморалним које је садржано у гротескном, он ће прибећи рационализацији и другим одбрамбеним механизмима, због чега је гађење једна од обавезних пратећих реакција.

Почев од Кајзера (2004), теоретичари гротеске су склони да гротескни свет описују као због непознатих и нејасних сила отуђени свет, што у реципијенту изазива нелагоду. Управо зато је питање смеха за Кајзера (2004: 262) најтежи проблем у оквиру феномена гротескног. Међутим, чини се ваљаним аргумент Михаила Бахтина (1978: 58) према којем се Кајзерове дефиниције гротеске ограничавају на модернистичко схватање исте, а делимично су применљиве још само на романтичарска тумачења.

Бахтиново схватање гротеске у оквиру народне смехотворне културе и ренесансе, виђено у веселој неофицијелности и приказивању перманентне променљивости универзума, може се узети као архајска основа концепта, при чему се подразумева да је у контексту „високе” културе дошло до слабљења позитивног, креативног пола гротеске и уједно и њене дегенерације (Bahtin 1978: 33).

Тешкоће при дефинисању гротеске, која као форма обједињује амбивалентне карактеристике, комично и страшно, често су разрешаване класификацијом овог феномена с обзиром на доминацију једног од та два елемента. Тако за Раскина постоји смешна и страшна гротеска, за Кајзера сатирична и фантастична, а за Харфама се као подкатегије гротеске могу издвојити карикатура, комично гротескно (са смешним или сатиричним као главним елементом), фантастично гротескно (са страшним као преовлађујућим елементом) и готика-сабласно (Harfam 2004: 53). Овакве класификације на семантичком плану гротеске, међутим, не казују ништа суштинско о природи исте, јер покушавају да дефинишу појам искључиво преко традиционалних, класичних естетичких модела, којима се гротеска очигледно опире.

Репертоар мотива који се сматра типичним за гротеску углавном варира од епохе до епохе. Поједини мотиви би се ипак могли одредити као релативно стабилни, јер често укључују гротескни поступак.<sup>1073</sup> Такав је случај са мотивом ђавола.<sup>1074</sup> У европској култури фигура ђавола носи доминантно негативне конотације, због чега је Умберто Еко оправдано сместио уметничке приказе ђавола у своју *Историју ружноће*. Приказивање ђавола као ружног у складу је са моралистичким и религиозним циљевима које такво приказивање има: и сâм приказ ђавола треба у реципијенту изазвати страх и гнушање, јер фигура ђавола симболизује све оно што је зло, наказно, противприродно и противљудско. Међутим, уметничко представљање ђавола јако често користи гротеску због тога што представа ђавола у овим случајевима не испуњава свој дидактички задатак само кроз изазивање емоције страха; дистанцираност према предмету приказивања омогућава реципијенту да осети сопствену супериорност, и да изазове подсмех. Фигура ђавола је стога и комична својом појавом, она је изобличена људскост; физичка наказност сигнал је за ђаволову духовну минорност и за људски потенцијал да се буде изнад тога, као и да се ђаво победи моралним деловањем. Због

---

<sup>1073</sup> Између осталог, у ову се групу могу сместити мотиви хибридних, махом човеколиких, бића (кентаури, вештице, дивови, и слично), ноћних и других нечистих животиња (гмизавци, пауци, инсекти, сове, мачке), прикази несразмерних делова тела или њихов неприродан распоред, и тако даље.

<sup>1074</sup> Гротескно приказивање ђавола у западноевропском литерарном корпусу пре свега је карактеристично за средњи век, барок, романтизам, модерну и савремену књижевност.

физичке изобличености и фантастичности приказа ђавола онемогућена је идентификација са њим. Сусрет са гротескним не искључује моменат страног или отуђења, али начелно реципијент остаје изнад гротескне појаве и способан је за смех или бар смешак. Приказ ђавола у, рецимо, житијима светаца или у хорор литератури не мора нужно бити гротескан – доживљај ове фигуре као гротескне директно зависи од оквира у који је смештена, од конотација које призива. Типично гротескни мотиви, попут тела претворених у аутомате и лица укочених у маске, „нечистих” животиња и биљака (Кајзер 2004: 254–258), уопште нису „типични”: Кајзерова претпоставка да је гротеска естетичка категорија која се односи на садржаје уопште није одржива. Или, да будемо прецизнији, да би неки од наведених мотива могао да буде схваћен као гротескан, потребан је одговарајући позадински оквир, намера аутора, али још више претпоставка реципијента, на основу којих ће тај мотив бити схваћен управо и као смешан и као страшан.

[...] када посматрамо такве појаве у вези с употребом речи није да све до сад нисмо успели да ухватимо праву суштину значења речи, него да нам реч даје категорију која се може употребити у многим различитим контекстима, и да је тај низ контекста одређен вишеструким аспектима њене прототипичне употребе – употребе коју она има када се услови позадинске ситуације мање или више поклапају са одговарајућим прототипом. (Филмор 2014: 82).

Поред тога што је културолошки условљена, одлука да се нешто прогласи за гротеску је и индивидуална критичка одлука која, према Реувену Тсуру (Tsur 2002: 295), код читаоца показује мањак толеранције на несигурност или емоционалну дезоријентацију у тексту, и као таква је знак одређеног когнитивног стила.<sup>1075</sup>

Гротеска се најчешће описује преко типа емоционалне реакције коју изазива у реципијенту. Ако се прихвати конструкционистичка теза да су емоционалне реакције културолошки условљене, онда модел когнитивног оквира изгледа нарочито повољан за проучавање феномена гротеске. Емоције су ситуиране у сложеној мрежи стимулуса, понашања и других когнитивних стања, а заједничка залиха емоционалних одговора је посредована културално специфичним процесима учења. Свака култура и субкултура поседује њој својствену „емоцинологију”, као оквир за концептуализовање емоција, њихових узрока и начина на који ће учесници у дискурсу емоције вероватно исказати

---

<sup>1075</sup> „Both laughter and horror or disgust are defense mechanisms in the presence of threat, the latter allowing the danger its authority, the former denying it (Burke 1957: 51–56). The grotesque is *the experiencing of emotional disorientation* when both defense mechanisms are suddenly suspended (Thompson 1972: 58) [...] Some writers on the grotesque claim that 'the grotesque is essentially physical, referring always to the body and bodily excess and celebrating these in an uninhibited, outrageous but essentially joyous fashion' (Thompson 1972: 56).” (Tsur 2002: 294).

(Herman 2013).<sup>1076</sup> Овај процес је реверзибилан: производи културе разумеју се кроз емоционалошки оквир, али и преображавају тај оквир.

У наставку ћемо покушати да извршимо семантизацију лексеме гротеска преко модела оквира преузетог из когнитивних наука, и то на основу поетичког дискурса о гротески од антике до модернизма, те да укажемо на даље могућности истраживања проблема, у теоријском и литерарном дискурсу. Наше основно полазиште чини теза да сви покушаји одређења чврстог језгра концепта гротеске нужно воде сужавању значења појма. Појам гротеске може се схватити искључиво у дијахронијском низу, у зависности од дискурзивних пракси које структурирају значење ове речи у конкретним епохама. Гротеска је и продукт и процес схватања текстова (и стварности). Притом, гротеска се може описати на синтаксичком, семантичком и прагматичком плану, али ниједна од ових равни није фиксирана, што гротеску чини отвореном и динамичком категоријом. Заправо, иако синтаксички аспект гротеске увек подразумева јукстапозиционирање амбивалентних елемената, контекстуално варира који ће спој бити препознат као оштра амбиваленција и какве ће реакције такав спој изазвати (у том смислу може се говорити о „окидачима” преко којих се дати когнитивни оквир активира, као и о семантичко-прагматичкој дистанци која постоји између активираних когнитивних оквира изражених кроз један медиј). Упркос томе што поједини историјски периоди претпостављају радикално различите карактеристике гротеске, ова естетичка категорија ипак опстаје кроз време због чега је њена идентификација, бар у *најтипичнијим* случајевима, увек могућа. Тако ће слике Питера Бројгела Млађег или Хијеронима Боша увек бити означене као гротескне, бар од стране компетентних критичара. Циљ овог поглавља, међутим, није проналажење инваријанти гротеске; истраживање ће се задовољити уочавањем сличности и разлика у схватању гротеске у поетичким текстовима различитих стилских формација, као и указивањем на оквире захваљујући којима су та схватања била могућа.

2. *Гротеска и класика*. Појам класика и класично имају, према Ладиславу Татарјкевичу, шест основних значења: савршен, узоран, опште признат (квалитативно одређење у уметности); антички (историјско одређење); онај који се угледа на античке узоре и подражава их; онај који ствара у складу са правилима; устаљен, опште

---

<sup>1076</sup> Herman, David. „Cognitive Narratology”. *The living handbook of narratology*. <[http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive\\_Narratology](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology)>. 29. 7. 2017. „Emotions are viewed as [...] situated in a complex network of stimuli, behavior, and other cognitive states. [...] the shared stock of emotional responses is mediated by culturally specific learning processes [...] Every culture and subculture has an emotionology, which is a framework for conceptualizing emotions, their causes, and how participants in discourse are likely to display them.”

прихваћен, онај који представља норму и оличава традицију; онај који поседује одлике као што су хармонија, уравнотеженост, мера (Попов 2001: 25–26). У складу са тим, у овом одељку обрадићемо схватање гротеске у антици и стилским формацијама које одржавају мање-више директан континуитет са антиком, као и код аутора који се ослањају на схватања датих епоха.

Лексема гротеска потиче од италијанске речи *la grottesca* у значењу гротеске, а ова од италијанске речи *la grotto* у значењу пећине, ископине. Наиме, приликом откопавања античких грађевина у Риму и другим италијанским градовима крајем 15. века откривено је до тада непознато орнаментално сликарство чија је основна карактеристика фантастика, садржана у комбиновању мотива из природе у нове, неочекиване и неприродне односе. Као сликарски стил, гротеска одмах наилази на супротне реакције ренесансног човека: према класичном моделу лепоте васпитаван ренесансни ум одмах је у овом стилу видео *декадентност*, претерану маштовитост и противприродност, односно противразумност<sup>1077</sup>; са друге стране, стил одмах добија на популарности, те већ 1502. сликар Пинтурики (Pinturicchio), по налогу кардинала Тодескинија Пиколоминија (Piccolomini Todeschini), који је наредне године постао папа, осликава таваницу катедрале у Сијени „таквим маштаријама, бојама и распоредом ствари, које данас називамо гротескним” (нав. према Кајзер 2004: 22), а 1515. године гротескни орнаменти којима је Рафаел осликао лође у Ватиканској палати доприносе даљој популаризацији стила. Разлог за популарност гротеске може се тражити у чињеници да ренесансна епоха не представља нагли прекид са средњим веком, а нарочито не са средњовековном народном културом смећа.<sup>1078</sup>

Сачуване оцене гротеске из овог периода, међутим, углавном су дате са становишта класичне естетике. Тако Италијан Вазари (Giorgio Vasari) као пригодни коментар на нови орнаментални стил преузима цитат из текста *De architectura, libri decem* Марка Витрувија Полиона (Marcus Vitruvius Pollio) из првог века пре нове ере, којим Витрувије коментарише овај, и за његово време, нови стил:

---

<sup>1077</sup> Убрзо по откривању орнамената утврђено је да је реч о стилу који је у Рим донет из азијских делова Римског царства, и да у том смислу овај стил представља и опадање класичне римске уметности. Није искључено да су противници гротескног орнаментног стила у оцењивању његове вредности узимали у обзир паралелу са тзв. азијским стилем у дискурсу реторике и књижевности, који је традиционално схватан као „надувен и празан”, без осећаја за укус и меру (Квинтилијан 1967: 527).

<sup>1078</sup> Према М. Бахтину (1978: 42–43, 27), до уситњавања и осиромашења обредно-карневалских облика народне културе у Европи долази од друге половине 18. века, када такође долази и до дегенерације гротескног реализма, што је ознака за тип естетичке концепције стварности чији је представник управо ова култура.

[...] ова нова безвредна мода одбацује све мотиве који своје исходиште имају у стварности. Сада се, наине, по зидовима сликају нека чудовишта која више немају никакве везе са материјалним светом. Уместо стубова сликају се неке ребрасте влати с необичним листовима, уместо утврђених украса приказују се канделабри са едикулама. Из темеља буја корење које је делом склупчано, а делом се разбокорује у цветове на које су бесмислено насађене неке фигурице. А на стабилчицама су неке полуфигурице, од којих се једне завршавају људским, а друге животињским главама. Такве ствари не постоје, никада неће постојати и никада нису постојале. (нав. према Кајзер 2004: 21).

Витрувије у први план ставља немиметички однос према стварности у датом орнаменталном стилу и нарушавање, са позиција класичне уметности, природних и универзалних пропорција и облика. Поменути стил очито је био у експанзији и почетком нове ере, јер је из истих година сачуван и Хорацијев коментар на ову тему. Наине, Хорације своју *Посланицу Пизонима* започиње следећим речима: „Ако би се сликар усудио / да представи људску главу с коњским вратом; / ако би скуп различитих удова / ишарао различитим перјем; / ако би у горњем делу насликао дивну жену, / а доњи део завршио као гадну рибу, / ако бисте видели такву слику, / зар бисте се, пријатељи, / могли суздржати од смеха?” (Хорације 2005: 95). Одмах затим Хорације прави паралелу између оваквих слика у поезији и сликарству (што кореспондира са познатом Хорацијевом формулацијом с краја *Поетике*, *ut pictura poesis*) и истиче да, без обзира на слободу стварања, која је одувек била допуштена уметницима, овакве слике угрожавају „простоту и јединство” уметничког дела. Такав вид мешања мотива Хорације означава као безразумски и немотивисан, који циља на спољне ефекте, због чега му измиче углађеност, садржана у целовитости и хармоничности делова. Изузетно је значајно то што Хорације указује на тип емоционалне реакције на такво уметничко представљање: док ће за касније епохе гротеска често претпостављати комбинацију смешног и страшног и/или одвратног, у античкој епохи, која је издвојила појаву, али јој није дала посебно име, гротеска се дефинитивно сврстава у подручје комичног. Гротескно представљање у сликарству и поезији, због изразитог одступања од естетичке норме, изазива само смех. У том смислу може се извести претпоставка да тип смеха о којем говори Хорације подразумева супериоран однос смејача према предмету смеха.

Очевидно је да Витрувијева и Хорацијева оцена онога што је касније било означено као гротескно за полазиште или оквир има класичне идеале лепоте, који претпостављају јасноћу, сразмеру и хармонију као принципе рационалитета. Античко поимање лепоте темељи се на калокагатији, односно синтези Доброг и Лепог, а у већини филозофских учења овог доба овај идеал могуће је остварити само кроз

разумско сазнање и стварање. У вези са тим индикативни су следећи Хорацијеви стихови: „Верујте, Пизони, / књига ће бити врло слична овој слици, / чије би се празне идеје ређале као снови болесника” (2005: 95, подвукла О. М.). Здравом стању човека супротстављено је болесно, штетно, нежељено стање; реалности је супротстављен свет снова и фантазија. Поређење гротеске са фантазијом и сновима биће једно од општих места дискурса о гротески до 20. века. У 18. веку класициста Готшед (Johann Christoph Gottsched) каже: „Замислити нешто без реалне основе значи сањати или фантазирати [...] а ипак се неспретни сликари, песници и композитори често приклањају таквом поступку, па на тај начин стварају саму недоношчад, за шта би се могло рећи да су снови на јави. Гротеске првих и несувисле речи других могу у том погледу да послуже као пример.” (нав. према Кајзер 2004: 28–29). У вези са овим наводом Кајзер истиче да је ознака „сликарски снови” (*sogni dei pittori*) настала у 16. веку да означи гротеску (2004: 24), те да је применљива и на Готшедове речи. Ово је такође синтагма коју је у 19. веку користио један други теоретичар гротеске, Ф. Т. Фишер, у својој *Естетици* (Кајзер 2004: 29). У 20. веку Михаил Бахтин ће гротеску означити као „тип сликовности” (1978: 40). Сама способност да се слике одсутних ствари оживе у души реципијента путем речи била је једна од тема разматрања Квинтилијана (1967: 193) и Псеудо-Лонгина (1979: 93), садржана је у поменутој Хорацијевој крилатици *ut pictura poesis*, и као таква пренета је и на тло хуманизма и ренесансе. Ова општа претпоставка западноевропске естетичке мисли, уз Хорацијев коментар о којем је било речи, биће разлог за проширивање термина гротеска у 16. веку, када овај постаје ознака и за појаве у књижевности.

Континуитет са античком епохом постоји и када је реч о прагматичком нивоу гротеске. Кајзер истиче да је за ренесансу реч гротеска имала конотације нечег „разиграно-ведро, наивно-фантастичног” (2004: 23). Међутим, Кајзер такође сматра да је гротеска била и ознака „[...] нечег тескобног, нелагодног, с обзиром на свет у којем је укинута устројство наше стварности: оно устројство у којем постоји јасно разграничење између подручја предметног, биљног, животињског и људског света, као и између статике, симетрије и природног реда величина” (Кајзер 2004: 23–24).

Аргумент да постојање таквих конотација у вези са гротеском у ренесанси потврђује употреба синтагме „сликарски снови” није довољно убедљив, нарочито ако се узме у обзир најизразитији пример ренесансне гротеске у литерарном стварању, Раблеов роман *Гаргантúa и Пантагруел*. Упркос цензурисању, роман је брзо стекао широку публику (роман је само у 16. веку штампан у сто хиљада примерака –



Константиновић 2000: 11), а главна препорука романа читалачкој публици садржана је у стиху из посвете читаоцима: „Смех је човеку заиста својствен”. Ренесансни смех везан за гротеску близак је народној култури, а ова поседује карневалске карактеристике за које страху нема места. Ово је уједно и важна тачка Бахтиновог спорења са Кајзеровим схватањем гротеске.

U stvari groteska [...] otkriva mogućnost sasvim *drugog* sveta, drugog poretka u svetu, drugačijeg ustrojstva života. Ona izlazi izvan granica prividne (lažne) jedinstvenosti, neospornosti i nepokretnosti postojećeg sveta. Groteska koju je rodila narodna smehovna kultura zapravo uvek – u ovom ili onom obliku, na ovaj ili onaj način – predstavlja povratak zlatnog Saturnovog veka na zemlju, *živu mogućnost* za njegov povratak [...] utopijski momenat (*zlatni vek*) u doromantičarskoj groteski nije otvoren za apstraktnu misao i unutrašnja preživljavanja, već ga predstavlja i proživljava ceo čovek, celovit čovek, i mišljenju, i osećanjem i *telom*. (Bahtin 1978: 58).

Дакле, при дефинисању оквира који је структурирао значење речи гротеска у ренесанси треба узети у обзир да ренесансна култура истовремено укључује и принципе класичне антике и народну културу средњег века. Ослобађање човека у ренесанси преокренуло је начин на који се посматра лепота, па се и „skaredno ne pojavljuje više (ili bar ne jedino) kao obeležje puka [...] Isticanje raskalašnosti [...] ne upražnjava se više u getu jedva tolerisane karnevalske svetkovine: seli se u učenu književnost, zvanično se pokazuje, postaje satira o svetu učenih i o običajima crkvenih lica, dobija filozofsku ulogu. Ne odnosi se više na patetičnu anarhističku pobunu naroda, već postaje prava kulturna revolucija.” (Еко 2007: 142). У ренесансном свету ослобођене телесности уметници се осећају изазваним да преиспитају границе дозвољеног приказивања; о позитивним реакцијама већег дела публике на такве експерименте сведоче и текстови оних аутора у којима се ламентира над лошим укусом публике, која се диви оним уметничким делима која очито одступају од класичних правила лепог. Карневал као тема постаје део и књижевности (код Раблеа) и сликарства (код Питера Бројгела), а са овом темом у високу уметност улазе и гротескни начини представљања (иако се у ренесансном дискурсу гротеска још увек везује само за сликарство)<sup>1079</sup>.

У Кајзеровом схватању ренесансне гротеске пројектовано је схватање гротеске модернизма, које свакако укључује моменат отуђења и елемент страха. Повремено

---

<sup>1079</sup> Забележени случајеви употребе гротеске у вези са књижевним дискурсом постоје код Мишела де Монтења, који је реч гротеска искористио да опише композицију новог жанра, есеја (Кајзер 2004: 27), и код Раблеа, који се служи овом речју када упућује на делове тела (Thompson 1972). Иначе, појам гротеске је све до 18. века мешан са појмовима мауреска и арабеска, преваходно у ликовној уметности. Траг тог мешања присутан је код Фридриха Шлегела, истакнутог теоретичара гротеске.

изједначавање гротескног и чудовишног у ренесансном дискурсу<sup>1080</sup> сигнал је за доминацију класичних принципа, односно претпоставку да хармоничност и уређеност слике гарантује одговарајућу рецепцију, па ту гротескно заправо значи оно што одступа од правила и разума, и што је у том смислу *чудовишно*. Међутим, пејоративна значења гротеска дефинитивно добија тек у 18. веку, захваљујући ширењу култа разума и култа укуса, када се појам изједначава са вулгарним врстама комике, нарочито бурлеском и карикатуром. Овакво ново значење гротеске наследио је 19. и 20. век.

Класицизам полази од истих претпоставки при схватању гротеске. Склад, једноставност, скромност, мера и узвишеност као начела лепоте и истинитог представљања стања у свету уздигнута су на ниво разумног, као највишег принципа који влада космосом. Супротно томе, барокна претеривања и за барок карактеристичне гротескне слике, баш као и пука декоративност рококоа, за класицистичко поимање уметности представљају неоправдано препуштање фантазији, и не могу водити ничему истинитом и корисном. „Основна одлика класичног стила лежи у тежњи ка истинитости. Класичар зато мора да се у писању ослања на истанчани здрави разум. Уз то, класичан стил је објективан у том смислу што се супротставља наглашеној, нарочито настраној субјективности маште и осећања.” (Витановић 1971: 142).

Схватајући песничко надахнуће у платонистичко-аристотеловској концепцији, Никола Боало (чија *Песничка уметност* представља „суму мишљења свих класичара уметника 17. века” – Витановић 1971: 128), истиче да препуштање сопственом таленту и инспирацији при стварању представља акт таштине, делање без циља и смисла. Гротеска одступа и од природе, која је узор, и од античке уметности, која је пример доброг подражавања природе. Култ једноставности и мере у том смислу на супротном је полу од помпезности и декоративности барокног стила, и гротеске, којом се барок обилато користи.

Јохан Винкелман, чија ће дела *Историја древне уметности* (1764) и *Мисли о подражавању грчких дела у сликарству и поезији* (1755) у 18. веку бити нека врста водича за све племиће који су се упуштали у такозвани *Grand Tour*, едукативно путовање по европским културним и политичким центрима (чије су, идеје, сходно томе, морале бити широко прихваћене јер су одговарале главним претпоставкама

---

<sup>1080</sup> На пример, Монтењ за своје есеје каже: „Уистину, шта су и овде друго дотела гротескна и чудовишна, скрпљена од различитих делова, без облика, без реда, без склада?” (Montaigne, *De l'amitié*, превела О. М.).

епохе<sup>1081</sup>), о гротески каже следеће: „Добар укус у нашим данашњим украсима, који се од времена од како се Витрувије горко жалио на његово пропадање, у новије време још више искварио, делом услед гротески којима је Морто дао маха, делом услед ни по чему значајних сликарија по нашим собама, могао би да буде прочишћен темељним студијама алегорије, па би добио и на истинитости и на разумности.” (нав. према Кајзер 2004: 29). За Винкелмана гротеска представља безначајну уметност, грубу и неразумну. Стога ће он, као и поетичари ренесансе и класицисти 18. века, препоручити *образовање укуса* као начин да се одупре моди која је у његово време очито освојила и ентеријере аристократских и грађанских домова. Било да се укус схвати као чуло или као атрибут разума, добар укус је за касни 17. и 18. век значио способност да се и истински ужива у делима класичне уметности и истински згражава од представљања какво је гротескно.

Појам укуса, настао у 17. веку, извојевао је извесну аутономију уметности: Аристотелов концепт мимезе сада се тумачи у вези са вероватношћу, а не истинитошћу, и у вези са моћи имагинације и фантазије. Међутим, откривање укуса, као посебног чула задуженог за поимање лепоте (фр. *sixième sense*), учинило је врло мало за померање званичних естетичких склоности епохе од класичних идеала лепог. Тако Лорд Шефтсбери сматра да је укус унутрашњи орган помоћу којег се искушава и лепота и морална вредност у човеку, јер укус има способност да непосредно сагледа (осети) ред и пропорцију у њиховом јединству (Грлић 1976: 126). Шефтсберијев ученик, Франсис Хачесон, сматра да осећање лепоте у нама изазивају пријатни формални односи и сразмера између једнообразности и разноврсности (Грлић 1976: 129). Оба примера показују да је у 18. веку модел преко којег се схватају лепо и ружно још увек чврсто везан за класични идеал. Уколико је дозвољено направити груби рез, онда је могуће устврдити да је до заокрета у когнитивним оквирима западног света у односу на класични модел, а у вези са овим феноменом, дошло тек у предромантизму и романтизму.

3. *Гротеска: предромантизам и романтизам.* Док се за епохе које почивају на класичном (калокагатијском) моделу лепоте може констатовати постојање отпора према категорији гротеске, маниризам и барок наговестиле су заокрет у том погледу – заокрет који ће у предромантизму и романтизму прећи у отворену афирмацију гротеске, виђену сада као централно обележје уметничког. Иако је веза између потоња

---

<sup>1081</sup> О Винкелмановом утицају на укус људи 18. века у пуној мери сведочи Гетеово *Путовање по Италији* (1816–1817), одакле се види да се велики писац у својим обиласцима споменика старине у огромној мери ослањао на Винкелманова тумачења уметности.

два покрета и предромантизма и романтизма далека (барокна епоха на Западу преваходно је обнова религиозне мистике, док се предромантизам посебно утемељује у идејама о природном човеку/племенитом дивљаку и варијантама деизма), у њиховом односу према гротески могуће је повући извесну паралелу. Аналогија је оправдана односом ових епоха према класичној концепцији лепоте и уметности. С тим у вези В. Кајзер (2004: 263–264) исправно примећује да је гротеска добијала на важности у оним епохама „које више нису могле да верују у заокружену слику света и утврђени поредак ствари претходних времена [...] Уобличења гротескног су најгласнији и најсмисленији отпор сваком рационализму и сваком покушају систематизације мишљења”. Ова је тврдња утолико више занимљива уколико се узму у обзир могуће импликације – да ће на прелазу епоха гротескно у уметности бити учесталија појава, те да се гротеска може повезати са неким лиминалним жанровима попут пародије. Епохе у којима је, по Кајзеровом мишљењу, гротеска појава од изразите важности јесу 16. век, период *Sturm und Drang*-а и романтизма, као и модернизам.

И Умберто Еко (2007: 169) узима 16. век као прекретнички када је реч о класичном схватању лепог, указујући на пресудну улогу коју је у том погледу одиграо маниризам у сликарству, подређујући подражавање (као објективни стваралачки принцип) субјективним стваралачким начелима:

Ako se pre govorilo o *maniru* da bi se ukazalo na stil određenog autora, a zatim i na učestalo, jednolično vraćanje prethodnim uzorima, sada se manirizam definiše kao doba u kojem umetnik, obuzet nemirom i „melanholijom”, ne teži više lepoti kao podražavanju, već kao *izražajnosti*. Teoretičari manirizma iznose doktrinu Oštroumlja i *Ideje*, a unutrašnji crtež osmišljen u umu umetnika jeste iskazivanje, obdareno snagom demijurga, božanskog, koje u njemu obitava. Izobličjenje je, dakle, opravdano, budući da predstavlja odbacivanje bezizraznog podražavanja i *pravila*, koja ne određuju *duh*, već se rađaju iz njega. (Eko 2007: 169).

Маниристичка субјективизација перспективе у складу са уметниковом неспутаном фантазијом, склоност ка бизарном, неправилном, искривљеном, отварају простор за гротеску.<sup>1082</sup> Управо су такве новине у уметности најавиле и заокрет од ренесансне ка барокном типу осећајности. Према Валтеру Бењамину, суштина барокне осећајности почива на претпоставци да је свет простор перманентне катастрофе, у којем не постоји ништа извесно јер се ствари стално крећу између контрадикција, и да у складу са тим и субјективни идентитет постаје флуидан и заменљив идентитетима

---

<sup>1082</sup> „U slikarstvu manirizam razbija renesansne kompozicione strukture perspektive i srazmere, harmoničnosti i logičnosti, i uvodi kombinacije poremećenih odnosa, koji slici daju karakter predstava iz snova i vizija: pojedini predmeti su opisani s najvećom tačnošću i vernošću prirodi, ali su dovedeni u nestvarne odnose (stilski postupak groteske).” (Živković 1992: 76).

других бића или чак ствари (према: Perniola 2005: 233).<sup>1083</sup> Уколико је ренесансни човек, чврсто везан за класични модел лепоте, гротеску везивао или за чудовишно или за паганско и карневалско, барокни човек гротескну сликовност може тумачити само у вези са сопственом представом о свету који је изашао из равнотеже и у којем је суштина ствари у дубоком нескладу са њеном спољашњошћу: гротеска је, дакле, адекватна представа таквог виђења и уметност барока се овим поступком обилато користи.

Међутим, теоријски дискурс 16. и 17. века не прати ову појаву у уметности. То, ипак, не значи да речи гротеска и гротескно излазе из употребе: напротив, управо тада у француској језичкој пракси долази до ширења фигуративног смисла придева *гротескно*, па се у речнику Академије из 1694. године ова лексема дефинише као *смешно, будаласто, екстравагантно, смешно допадљиво, комично, бурлескно* (Кајзер 2004: 31). Промена у схватању лепог и, у складу са тим, уклањање оштрих дихотомија између доживљаја предмета као уређеног/правилног/лепог и искривљеног/хаотичног/ружног, у 17. веку приближила је гротеску подручју хуморног и, у погледу уметничких жанрова, фарси, комедији дел арте и карикатури. У датом је периоду заправо дошло до битног померања у семантичком пољу когнитивног оквира за гротеску – маниристички субјективистичко-објективистички приступ гротески, виђеној сада као *одраз* објективне стварности, помера феномен од подручја чисте фантазије ка спољашњем свету, и управо то померање отвара простор да се гротескно схвати, у извесним случајевима, и као хуморно: „Ту се, дакле, *изгубила она нелагодност* везана за гротескно, сада оно изазива благи смешак. Оно што су естетике 20. века умеле још да кажу о том појму, заправо је представљало само понављање [...] праксе 17. века.” (Кајзер 2004: 31, *подвукла О. М.*). Тако ће се у 18. и 19. веку о гротески као о естетској категорији, иако у донекле пејоративном значењу (као о облику ниже комике), говорити код Јустуса Мезера (*Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen*, 1761: *Харлекин или одбрана гротескно-комичног*), Ф. Т. Фишера (*Естетика*, 1857), Томаса Вајта (*A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, 1865: *Историја карикатуре и гротеске у књижевности и уметности*), Џона Адингтона Симондса (*Caricature, the Fantastic, the Grotesque*, 1890: *Карикатура,*

---

<sup>1083</sup> „Заједно са идентитетом нестаје и јединство: све се расклапа и кида на безброј делова који могу да доведу до најдиспаратнијих комбинација. На том феномену се заснива барокна алегорија захваљујући којој сваки лик, која год ствар, ма каква ситуација, могу да значе ма коју другу [...]” (Perniola 2005: 233).

фантастика, гротеска), Хајнриха Шнеганса (*Geschichte der grotesken Satire*, 1894: *Историја гротескне сатире*) (Thompson 1972).

Даљи преображаји појма гротеска дешавају се на немачком културном простору, и њима се донекле прати горе поменути барокна линија. Култ осећајности, који је крајем 17. века у назнакама постојао у сензуалистичким естетикама, ескалираће у 18. веку, и то нарочито у немачкој култури. Заокрет у расположењу према Француској, који је често добијао облик отворене франкофобије, у немачким државицама почиње да се изражава и кроз опирање класицизму. На супротној страни од класицистичког укуса нашао се покрет *Sturm und Drang*, који истиче индивидуалност, снажне емоције и ирационалност природног човека, те као такав представља транзициони период према романтизму. Интересовање за гротеску у *Sturm und Drang*-у везано је за неколико момената. Гротеска је припадницима покрета могла изгледати као одговарајући модус да се изрази стваралачки дух слободан од правила, отворен за широк размах маште и осећања, али и за критику рационалистичког духа европске цивилизације. Схваћена као поступак погодан да изрази субјективност људског духа, гротеска у романтизму постаје и ознака за начин функционисања људског ума („arabeska је najstarija i iskonska forma ljudske fantazije” – Schlegel 1992: 45”).

Епоха обнавља интересовање за Шекспира, који постаје највећи узор писаца тог периода. Епитет генијалности који почиње да се везује за Шекспирово дело сагледава се и у вези са жанровском хибридизацијом, због чега немачки песник Хајнрих Вилхелм вон Герстенберг (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg) у вези са Шекспиром и може написати да „[о]н поседује све – сликама богат дух пророде у миру и природе у покрету, лирски дух опере, дух комичне ситуације, па чак и дух гротеске – а најнеобичније је то да нико не може да каже да ово има мање, а оно више” (нав. према Кајзер 2004: 51). Управо у вези са овим наводом Кајзер констатује да Вон Герстенберг не осећа потребу да објасни дистинкцију између духа комике и духа гротеске, те да је гротеска у овом периоду почела да се узима као естетска категорија (Кајзер 2004: 51–52).

Епоху романтизма карактерише умножавање дискурса о гротески; гротеска се измешта са маргиналне позиције, препознаје као суштинска карактеристика уметности, историјски ситуира и према њој се валоризују карактеристике различитих стилских формација. Један од најзначајнијих теоретичара епохе, Фридрих Шлегел, ставиће гротеску у централну позицију свог *Разговора о поезији* (1800). Расправа Виктора Игоа о природи књижевности у *Предговору Кромвелу* (1827) такође представља гротеску као

одређујући феномен нове (и прогресивне) књижевности, истичући да гротеска, у синтези са узвишеним, као њој супротним полом, остварује висине античке књижевности и превазилизи их. Књижевник позног романтизма, Едгар Алан По, своју збирку приповедака из 1840. насловљава са *Арабеске и гротеске*, потврђујући да је гротеска једна од централних феномена читавог романтичарског периода. Гротеска постаје поетички амблем периода романтизма из неколико разлога. Наглашавањем важности гротеске романтичари се отворено супротстављају конзервативном мишљењу свог доба, и класичним узорима лепоте које то мишљење препознаје. Гротеска тако постаје начин да се истраже и искажу алтернативна искуства (Connely 2003: 1). Потенцијал који је у том смислу романтизам препознао у гротески може бити везана за њену нефиксираност, нестабилност, непредвидивост:

Другим речима, гротеске се могу боље разумети као „транс–”, као модалитети; боље се могу описати преко онога шта чине, него преко онога шта јесу. Можемо направити и корак даље и додати да се ови модалитети јављају у граничним подручјима и нигде више. Гротеска се дефинише тиме шта границама чини, кршећи их, спајајући, преливајући, дестабилизујући их. Једноставније речено, гротеска је биће границе и не постоји другачије осим у релацији према граници, конвенцији или очекивању. (Connely 2003: 4).<sup>1084</sup>

Своју популарност у романтизму гротеска дугује управо способности да изазове широк круг емоционалних реакција код рецепијената – од радозналости, страха, осећања за узвишено, до смеха. Ирационалним спојевима у оквиру гротескног поступка разбија се конвенционална слика света и ступа се у подручје осећајности и маште, а тиме и приближава, у очима апологета романтизма, *истинитијој реалности*. У неким од најважнијих жанрова романтичарске епохе (хорору, детективици) гротеска постаје незаобилазни елемент, носилац онога што ће С. Фројд (2010) касније одредити као осећај језе [Das Unheimliche] у књижевности (Е. Т. Хофман, Бонавентура, Жан Паул, Е. А. По). Управо је хорор литература допринела томе да се гротеска схвати у смислу у којем нам сугерише Кајзер (2004: 80): „Читалац треба да буде лишен сигурности своје слике света, као и осећања спокојства у склопу традиције и људске заједнице.” Поједини мотиви који се данас обично схватају као гротескни (на пример, мотив присуства нељудског у људском свету) у „високу” књижевност улазе управо захваљујући поменутиим жанровима.

---

<sup>1084</sup> „In other words, grotesques may be better understood as ‘trans—’, as modalities; better described for what they do, rather than what they are. We can go a step further to add that these modalities are at play on the bound- aries and nowhere else. The grotesque is defined by what it does to boundaries, transgressing, merging, overflowing, destabilizing them. Put more bluntly, the grotesque is a boundary creature and does not exist except in relation to a boundary, convention, or expectation.”

Треба нагласити и то да је битна карактеристика гротеске романтичарског периода везана за наглашавање комичног елемента унутар гротескног споја. Ова карактеристика произлази и из сатиричне функције дате књижевности, која је требало да разобличи лажни морал и испразне друштвене конвенције, али и из романтичарске ироније као једне од кључних *естетичких* и *онтолошких* категорија епохе. Значења комичног, која је гротеска добила у 17. веку, пренела су се и у традицију 18. и 19. века, али тада се когнитивни оквир везан за овај појам богати новим значењима, због чега гротеска почиње да се поима као комплекс нових хетерогених елемената, страшног и смешног, узвишеног и ниског, преображавајући се, дакле, не само на семантичком, него и прагматичком плану. Према Михаилу Бахтину (1978: 47), преображај карневалског у камерно и, у складу са тим, редуковање карневалског смеха у облике хумора, ироније, сарказма, јесте суштинска карактеристика гротеске у романтизму: „Ovde se deklarise kontemplativni i univerzalni karakter smeha – obavezna odlika svake groteske – slavi se njegova snaga koja oslobađa, ali nema ni romana o preporadajućoj snazi smeha, i zato on gubi svoj veseli i radosni ton” (1978: 47). У том смислу одржива је Кајзерова теза да гротеска увек подразумева елемент отуђености од света, јер смех може имати функцију уклањања нелагодности због неразумљивости онога што нам је пре било блиско и познато. Међутим, у оба случаја не треба искључити, као дистинктивни моменат епохе, романтичарски концепт ироније као средства трансценденције.

Комични елемент у гротескном приказивању предмет је и утицајног предромантичарског текста *Harlekin oder die Verteidigung des Groteske-Komischen* Јустуса Мезера (Justus Möser). Мезер гротеску означава као естетичку категорију аутономног света комедије дел арте, што значи да он гротеску не сагледава са аспекта лепог или узвишеног, већ јој додељује специфичне законитости и критеријуме савршенства. Мезер издваја следеће карактеристике гротеске: химеричност (Бахтин химеричност тумачи као сједињавање разноврсних елемената – Bahtin 1978: 44; према Кајзеровом мишљењу химеричност се односи на потенцирање ношења маски у комедији дел арте, чиме се људским делима дају животињска својства – Кајзер 2004: 49); хиперболичност (јер гротеска нарушава природне пропорције); карикатурални и пародијски елемент. Треба напоменути и то да иако је гротеска у овом раду смештена у подручје комике, Мезеру је стало до тога да одвоји гротеску и комедију дел арте од „нижих” облика комике. Специфичност естетичких категорија које су предмет његовог разматрања огледа се и у њиховој функцији, тачније, у изостанку дидактичке функције: једина корист која се може извући из комедије дел арте и гротескног приказивања



везана је за задовољење најдубље потребе душе за *радошћу*. На овај начин Мезер помера своју аргументацију према ирационалном у човековој природи, и тако у расправу укључује и схватања 18. века о природном човеку и о природном моралу.

За схватање комичног елемента у романтичарском поимању гротеске од великог је значаја и Жан Паулов (Jean Paul Friedrich Richter) *Увод у естетику* (1804). Немачки писац заправо и не користи термин гротеска, већ говори о тзв. „хумору који уништава”, видећи деструктивни карактер овог облика хумора у његовој способности да обезвреди и обезличи све делове стварности и преведе их у нешто страно (аутор говори о „Welt-Verlachung”, исмејавању целог света). Јасно је да такав смех има меланхолични карактер и да је у том смислу ослобођен карневалског момента који Бахтин везује за гротеску у народној култури. О овом типу хумора као сатанском Жан Паул каже следеће:

Смех хумора није слободан; ту, штавише, „настаје онај смех у којем [...] постоји одређени бол”. Једном меланхоличном народу (Енглезима) захваљујемо најбоље хумористе. Али највећи хумориста би био – ђаво. „Једну значајну идеју, идеју ђавола, један истински изокренути свет... могу да замислим као највећег хумористу и *whimsical man* (ћутљивог, каприциозног човека)...” (нав. према Кајзер 2004: 70–71).

И док Кајзер сматра да се испод разарајуће црте сатанског хумора налази позитивни аспект, јер разарање заправо јесте „скидање вела са стварности” и пут ка „идеји бескрајног” (Кајзер 2004: 72), Михаил Бахтин у Жан Пауловом схватању гротеске види само њен деструктиван карактер:

Žan-Pol izvanredno shvata i razume univerzalni karakter groteskних slika. „Humor koji uništava” nije usmeren na parcijalne negativne pojave u stvarnosti, nego na celu stvarnost, na čitav završen svet u njegovoj celini. Sve konačno, kao takvo, uništava se humorom [...] Ali njegova teorijska koncepcija zna samo za reducirani smeh (humor), lišen pozitivne snage što preporođa i obnavlja, i zato mračan i bez radosti. (Bahtin 1978: 51–52).

На Жан Паулово схватање гротеске надовезује се већ поменуто дело Фридриха Шлегела, *Разговор о поезији*, организовано као низ расправа о књижевности који међу собом води група пријатеља. Иако се у *Разговору* заправо говори о арабески, јасно је да се реферише на гротеску: „Da, taj veštački organizovani nered, ta dražesna simetrija protivurečja, to zadivljujuće večno smenjivanje entuzijazma i ironije, koje je prisutno čak i u najmanjim delovima celine, izgledaju mi već sami po sebi kao da su indirektna mitologija. Organizacija je upravo ista jer, konačno arabeska je najstarija i iskonska forma čovečje fantazije.” (Šlegel 1992: 45). Арабеска је један од кључних појмова у другој расправи у спису, у Лодовиковом *Говору о поезији*. Лодовико постулира тезу да се поезија старих народа одликовала утемељеношћу у митологији као у „материнском тлу”. Митологија,

означена овде као „уметничко дело природе” (Šlegel 1992: 44), јесте извор и фактор кохезије поезије старих; штавише, митологија и поезија су у старо доба биле јединствене и неодвојиве (Šlegel 1992: 40). Разлог за то је свепрожимајући мистични дух, који повезује хаотичност света и људску фантазију, а резултат тога је „најузвишенија лепота”, односно „лепота и поредак хаоса [...] таквог који очекује само додире љубави како би се развио свет хармоније” (Šlegel 1992: 40). Стара митологија била је непосредни одраз природе јер је производ фантазије човечанства у његовој младости и невиности. Савремени човек је, са друге стране, обескорењен, јер не може пронаћи задовољење у митологији, будући да је у дисконтинуитету са природом. Отуда се јавља „аналитичка поезија”, која се само условно може назвати поезијом будући да није пророчка: пророчки карактер поезије долази од склада човекове осећности и мисаоности. Отуда нова митологија, која ће бити извор нове поезије, треба бити сачињена од „најскривенијих дубина духа”. Оличење ове обнове види се у идеализму, који је истовремено и излажење из ограничености људског духа и враћање на њега кроз стваралачки акт, те је стога спој идеалног и реалног. Међутим, ова синтеза на плодно тле наилази тек у поезији, која има способност оживотворења будући да почива на љубави и фантазији, као виду наслућивања скривених основа света у појединачном. Стара митологија и романтичарска поезија, као пример нове митологије, одликују се способношћу да се уочи „оно највише” путем усклађивања и преображавања хаотичног (Šlegel 1992: 44). Природа реалности је у диспаратности, али управо та диспаратност одговара природи фантазије која је садржана у „лепом нeredу”, „исконском хаосу људске природе” (Šlegel 1992: 45). Гротеска је овде означена као најстарија форма људске фантазије, те самим тим и основ сваке „више” уметности. Оваква улога гротеске лежи у њеној способности да уочи противуречности и прозре кроз њих, организујући их у виши ред, односно, превазилазећи путем „наивне дубокомисаоности” (путем пророчке снаге контемплативног духа удруженог са љубављу и израженом кроз фантазију) „привид изопаченог и безумног или глупог и тупоглавог” (Šlegel 1992: 45). Као таква, *права* романтичарска поезија увек показује ведрину и лепоту устројства света. С тим у вези, Кајзер уочава да Шлегеловим дефиницијама арабеске недостаје „осећање безбедности, понорности и престрављености које се јавља у тренутку суочења са чињеницом да се руши свет заснован на одређеном реду и устројству” (Кајзер 2004: 66). Као што је већ раније истакнуто, Кајзер гротеску дефинише у границама модернизма, те је оваква опаска сасвим тенденциозна. Шлегелово одређење гротеске Кајзер везује за „мешање хетерогених елемената, збуњеност, сметеност, фантастично”

(Кајзер 2004: 66) – међутим, не постоји ништа налик „отуђењу света”, јер романтизам претпоставља свет који је уређен (*хармонија сфера*) и који се може наслутити, осетити, открити путем осећања и интуиције, односно, напуштања уврежених перспектива цивилизације у име истинског реда. Управо зато Кајзер допуњује своју опаску: „За Фридриха Шлегела се у осећању нелагодности обелодањује најдубља загонетност бивствовања, *на самим тим појам добија други садржај*” (2004: 66, *подвукла О. М.*). Другачији садржај, дакле, произлази из другачијих онтолошких и епистемолошких претпоставки романтичарске епохе; али уколико су садржај и рецепција феномена другачији, чак и ако његова синтакса није, то значи да је дошло и до промене у схватању природе феномена. Другим речима, дошло је до промене дискурзивне праксе, дакле и до промене прагматичког аспекта датог когнитивног оквира, а самим тим и до промене очекивања о ономе што је лепо, узвишено, племенито и истинито. С тим у вези, Шлегел ће у трећој расправи свог *Разговора* истаћи да арабеска, као „оштроумна игра слика” *нужно* изазива задовољство и да је она блиска усхићењу које читалац осећа због Стерновог хумора (Šlegel 1992: 55). Поред тога, Шлегел истиче да је суштинска одлика романтизма, не као епохе него као феномена трансисторијског карактера, отелотворена у „генију целине” (Šlegel 1992: 74), обједињењу „античког и савременог” (Šlegel 1992: 75). Романтичарски песник се заправо игра иронијом, фантастиком и парадоксом, чиме демонстрира своју стваралачку слободу.

У не тако похвалном тону о гротески говори Семјуел Тејлор Колриџ.<sup>1085</sup> За Колриџа гротеска није ни у каквој вези са узвишеним у уметности, већ управо супротно – гротеска је ознака за ниже функције уметности јер нема способност да морално делује, већ само да креира сензацију. При дефинисању духовитог, смешног и хуморног као облика интелектуалних операција које почивају на проналажењу сличног у различитом<sup>1086</sup>, Колриџ уочава и један облик *лажног хумора* који почива на поступку јукстапозиционирања елемената. Операција само привидно проналази сличност међу диспаратним елементима, што за резултат има спојеве који су окарактерисани као бизарни или чудни: „Када се речи или слике ставе у необичне јукстапозиције место да се повежу, и уколико се тако поставе само због необичности јукстапозиције – онда имамо посла са чудним или гротеским [...]“ (Coleridge 1914). Оно што је занимљиво

---

<sup>1085</sup> Реч је о предавању које је 1818. године песник одржао о Раблеу, Свифту и Стерну.

<sup>1086</sup> Колриџова теза да се идеје јављају и удружују по сличностима и разликама заправо је била добро позната његовим слушаоцима: Колриџ овде понавља тзв. теорију психолошког асоцијанизма, која је била широко раширена на англосаксонском културном подручју у другој половини 18. века и која представља прелаз између емпиризма Џона Лока и романтизма.

јесте то да Колриџ Раблеов хумор одређује као прави (морални и узвишени), *негротески* хумор. У литератури је већ примећено да је управо овим предавањем Колриџ скренуо пажњу каснијих критичара на могућност *узвишености гротеске* (Нааг 1983: 3–4).

На споју гротеског и узвишеног инсистира Виктор Иго у свом *Предговору Кромвелу*. Иго сматра да је гротеска постојала одвајкада, али да је тек са доласком хришћанства она могла у пуној мери изражена јер тек хришћанство признаје дистинкцију између душе и тела (Hugo 1979: 320). С обзиром на то да је полазна тачка песништва увек религија, разликовање душе и тела отворило је хоризонте естетском виђењу стварности у смислу да се космос сада сагледава као спој супротних елемената, лепог и ружног, наказног и љупког, гротеског и узвишеног, зла и добра, светлости и таме, уз констатацију да није лепо све што је људско (Hugo 1979: 320). Уметност новог века обилато треба користити гротеску као свој извор.

Иго гротески додељује неколико функција. На првом месту, гротеска има важну улогу у рецепцији естетског дела јер контрастирањем према узвишеном разбија монотонију и омогућава да се узвишено препозна у пуној мери.<sup>1087</sup> Иго овим понавља тезу браће Шлегел према којој лепота представља јединство разноликости, те да је манифестација праве лепоте видљива у иронији као самосвести песника који се поиграва ограниченошћу сопствених могућности, а која је транспонована у уметничко дело. Сукоб између песника и света и сукоб у самом песнику, утемељен у базичној опозицији душа – тело, постаје врховни принцип поезије новог доба. Овај принцип своју пуну афирмацију добија у драми, и нарочито у комедији, као доминантном жанру епохе. Врхунац нове уметности Иго проналази у Шекспиру: „Shakespeare, to je Drama; drama, koja istim dahom stapa groteskno i uzvišeno, strašno i lakrdijaško, tragediju i komediju, drama je pravi značaj trećeg razdoblja pesništva, suvremene književnosti.” (Hugo 1979: 322).

Управо је у споју контрастног садржана друга битна димензија Игоовог одређења гротеске, којим је овај феномен умерен „у близину ружног, којег у поређењу са *једним* лепим има хиљаде врста” (Кајзер 2004: 75)<sup>1088</sup>. Функција овог аспекта

---

<sup>1087</sup> „Ona sveopća ljepota koju je antika svečano prosipala na sve imala je nečeg jednolična; isti dojam, stalno ponavljan, može naposljetku zamoriti. Kada se uzvišeno slaže na uzvišeno, izazivlje suprotan dojam, pa čutimo potrebu da se od svega odmorimo, čak i od lijepoga. Čini se da je groteskno, naprotiv, trenutak predaha, cilj uspoređenja, polazna točka od koje se uzdižemo prema lijepom sa svježijim i budrijim opažajem.” (Hugo 1979: 321).

<sup>1088</sup> Кајзер, међутим, сматра да Иго, ставивши у први план контраст, није успео да у потпуности одреди природу гротеске будући да је контраст „неодређени структурални принцип и може да има различита

гротеске је у приближавању уметности и реалности. Препознавши истину света захваљујући хришћанству, савремени песник може истинитије приказати стварност („U dramu [...] sve se povezuje i izvodi kao u stvarnosti” – Hugo 1979: 323). Дакле, за Игоа гротеска није само естетичка категорија, већ постоји и у свету око нас (Thompson 1972).

До средине 19. века, дакле, усталила су се два виђења гротеске – оно према којем гротеска стоји у рангу са узвишеним, и оно према којем гротеска представља нешто грубо, вулгарно, ружно. Оба схватања присутна су у делу *Камење Венеције* (*The stones of Venice*, 1851–1853) викторијанског писца Џона Раскина. Раскин разликује два типа гротеске: племениту или праву гротеску и простачку или лажну гротеску. Племенита гротеска омогућава да схватимо човекову несавршену и трагичну природу, она нас упућује на истинитост света; лажна гротеска нас затвара у самовољу и упућује на фриволности. Да ли ће произведена гротеска бити прве или друге врсте зависи од уметника: у рукама племенитог и спиритуалног човека (на пример, Дантеа), могуће је помоћу гротеске створити највише облике уметности (Thompson 1972). Други тип гротеске нарочито је присутан у архитектури Венеције (у њеним готским грађевинама и у зградама из периода ренесансе) и јасан је знак за колапс друштвених вредности у граду.

Када је реч о структури гротеске, Раскин инсистира на комбинацији смешног и ужасног унутар ње, при чему је овај потоњи елемент у ауторовом тумачењу повезан са оним трагичним у људској ситуацији. Комични елемент може бити схваћен као резултат нагона за игром, јер је за Раскина јака жеља за игром, инвенцијом и манипулацијом увек почетни импулс за стварање гротеске (Thompson 1972). Притом, наглашава Раскин, то што је гротеска увек амбивалентне природе не имплицира нужно равнотежу између њених конституитивних елемената. Ово друго, можемо додати, пре би одговарало категорији хумора, онако како хумор схвата Артур Кеслер.

Кратко ћемо се осврнути још и на Шарла Бодлера, који, иако се јавља „u osvitu episteme modernizma” (Perišić 2012: 105), показује да је предромантичарски и романтичарски поетички дискурс о гротески извршио снажан утицај на схватања хумора и смеха и код писаца друге половине 19. века. Пре свега, Бодлерова начелна склоност да о свету промишља као о споју поларности добила је одраз и у његовој формулацији смеха као изразу „dvostrukog osećanja, ili protivurečnog” због чега „dolazi

---

значања” (Кајзер 2004: 77–78). Он, наиме, сматра да Игоови примери за гротеску уопше не доказују његову тезу о споју гротескног и узвишеног, нити тезу о комичном аспекту гротескног споја, већ управо неразрешивост и неугодност контраста, садржану у продору нељудских сила у простор људског (Кајзер 2004: 77).

do grča”, као о појави која је ђаволска, и стога дубоко људска (Bodler 1979: 232, 229; нав. према Perišić 2012: 106). Смех се у Бодлеровој визури може довести у везу са романтичарском иронијом, јер је за њега смех истовремено „znak i beskrajne veličine i beskrajne bede, beskrajne bede u odnosu na apsolutno biće čiji je zametak, a beskrajne veličine u odnosu na životinje. Iz stalnog sudaranja tih dveju beskrajnosti razvija se smeh” (Bodler 1979: 229; нав. према Perišić 2012: 106). Одавде произлази Бодлерово разликовање двају типова смеха – оног који је одређен осећањем супериорности према другом човеку (одраз првог пола, тј. „znak beskrajne bede”) и оног који је усмерен на животиње/природу (и стога блиско „nevinom životu i apsolutnoj radosti” – 1979: 233; нав. према Perišić 2012: 108), али и повезан са гротеском. „Apsolutno smešno izraz je radosti [...] Ali, takav smeh nije samo stvar prirode. Postoje i umetnički oblici smešnog koji nisu opterećeni zapažanjem slabosti ili nesreće bližnjih. To je smeh izazvan groteskom.” (Perišić 2012: 107–108).

Паралела између Бодлеровог схватања смеха и гротеске и Мезеровог, Игоовог и Раскиновог виђења гротеске као двозначног феномена чини се јасном; она потврђује да се од епохе барока, а нарочито предроматизма, у европској култури гротеска види као средство демаскирања стварности (а не њеног искривљавања) и да се све чешће ставља у близину категорије смешног, те да се управо на фону овог односа према гротески може пратити и постепено померање европске културе од класичних естетичких идеала ка онима модерне провинијенције.

4. *Закључак.* У овом поглављу пратили смо промене у схватању феномена гротеске у поетичким дискурсима од антике до модернизма. Извесни континуитет између античког, ренесансног и класицистичког схватања гротеске постоји, и он се понајвише препознаје у односу на предромантичарско и романтичарско разумевање појма. Основна дистинкција у схватању гротеске у различитим стилским формацијама управо произлази из њиховог односа према класичном моделу лепоте. Отпор према овом моделу карактеристичан је за оне уметничке правце које се критички постављају према рационалистички оријентисаним епохама (ренесанси, класицизму), видећи њихову пројекцију заокружене стварности као ограничавајућу, централизовану и нормативистичку. Поменути отпор праћен је променама у схватању идентитета и променама у типу осећајности човека, а појединац је подстакнут да истражи нова искуства, нове идентитете и нове начине уметничког изражавања. Када је реч о предромантизму и романтизму, посебно смо указали на два момента: 1. у датим периодима долази до напуштања нормативистичке естетике и класичних образаца

лепог, што отвара простор да се гротеска схвати у афирмативном кључу и у вези са новим друштвеним, и не само друштвеним, функцијама уметности; 2. феномен гротеске се доводи у везу са хумором – и то не увек са нижим облицима хумора (нпр. гротеска као средство трансценденције, посебно у вези са романтичарском иронијом). Док је пре 18. века когнитивни оквир за гротеску био ближи категорији ружног и опониран категорији за лепо, напуштање ригидних естетичких правила и, у том смислу, све флуидније схватање лепоте, помера овај когнитивни оквир ка категорији узвишеног. Притом, синтакса датог когнитивног оквира не доживљава значајне преображаје кроз епохе: она увек подразумева постојање најмање два амбивалентна – инконгруентна – елемента доведена у блиски однос. Међутим, простор за промишљање гротеске у дијахронијском следу пружају нам друга два аспекта категорије, семантички и прагматички аспект, на којем је очито – у периоду од нешто више од два века – дошло до значајних промена, а које смо покушали да доведемо у везу са ширим променама које ова столећа доносе у погледу онтолошког, епистемичког и естетичког односа према стварности. Промена епистеме одредила је и какви ће спојеви бити препознати као гротескни и какве ће когнитивно-афективне реакције такви спојеви произвести код припадника епоха(е). У том смислу гротеска може бити одлично полазиште за дијахронијска проучавања не само поетичких идеја, већ и других друштвених категорија, и то на плану семантичко-прагматичке дистанце коју припадници појединачних епоха препознају у конкретним гротескним појавама. С тим у вези се као предмет проучавања намеће и феномен хуморног – што није ни чудно уколико се као теза прихвати да синтаксички аспект категорије гротеске, баш као и хумора, почива на неком типу инконгруенције у оствареном (вербалном, визуелном итд.) споју. Међутим, за разлику од хумора, гротеска инсистира на оштрој дискрепанцији између поређених феномена и, чешће него хумор, своје ефекте заснива на спацијалној димензији таквога споја (код хумора је темпоралност наглашенија). Типичан пример може бити уметничка слика која се препознаје као гротескна: овде је гротескна инконгруенција изражена одједном, без постојања скривеног значења које ће се реципијенту *неочекивано* открити и које ће показати да у случају појединачне слике две интерпретације заиста могу егзистирати на „двема таласним дужинама”. Са друге стране, уколико моменат изненађења у вези са гротеском постоји, тај ће моменат вероватно бити препознат као ефекат *Das Unheimliche*. Поред тога, хуморну инконгруенцију најчешће уоквирује ситуација коју реципијент схвата као сигурну, разиграну, опуштајућу, док код гротеске то обично није случај. То може бити разлог

због којег су поједини теоретичари сматрали да гротеску треба довести у везу са „озбиљним” сферама уметности или да треба направити разлику према „нижем” хумору; то такође може бити разлог због којег се гротеска почела доводити у везу са ефектом страха. Истовремено, уколико прихватимо тезу да и хумор и гротеска представљају когнитивне мегаоквире који су уређени по принципима расплнутих скупова, дозвољавамо да наше анализе препознају ситуације у којима гротескно јесте и хуморно, што је дијахронијско истраживање поетичких дискурса у овом поглављу и показало.

Даља истраживања гротеске у вези са ширим епистемичким карактеристикама једне епохе може ићи у најмање два правца – у правцу проширења корпуса истраживања (окренути се, на пример, уметничким текстовима који су припадници једне епохе доводили у везу са гротеском) и у правцу обogaћења методолошких перспектива на којима се таква истраживања заснивају. У том смислу овде ћемо поменути апликативност модела вишеструко утемељене семантике при промишљању семантичко-прагматичке дистанце између два елемента (делова когнитивних оквира или читавог оквира) који су доведени у гротескни спој. Будући да је један концепт најчешће везан за неколико нивоа утемељења, могуће је претпоставити (уз, дакако, извесне ограде) две ствари: 1. концепти који су у конкретном случају стављени у неки напоредни однос пре ће бити препознати као инконгруентни и, евентуално, гротескни, уколико је њихова дистанца на онтолошкој оси утемељења већа, тј. уколико су они везани за различите нивое утемељења; 2. у случају да су два концепта примарно везана за исти ниво утемељења, препознавање датог споја као инконгруентног (и гротескног) јесте резултат секундарне дистанце на онтолошкој оси утемељења, тј. последица тога што су ти концепти секундарно везани за оне нивое утемељења између којих постоји већа дистанца. У потоњем случају истраживање инконгруенције и гротеске мора ићи у правцу разматрања ширих контекстуалних претпоставки које одређују конкретне категорије за припаднике једне епохе. Речју, феномен гротеске отвара огроман простор за проучавање не само естетичких феномена, у синхронији и дијахронији, већ представља и један од алтернативних путева за проучавање природе људске когниције – онога шта смо били и онога шта јесмо.



# ЛИТЕРАТУРА

## ИЗВОРИ

- Ленокс 2014: Ленокс, Ш. *Женски Дон Кихот или Арабелине авантуре*. Београд: Службени гласник.
- Масмедиологија на Балкану*. (1989). Играни филм, режија Вук Бабић. СФРЈ: ФИТ продукција.
- Н. а. 1998: Библија или Свето писмо Старога и Новог завета. Превели Ђ. Даничић и В. С. Карацић. Београд: Библијско друштво.
- Н. а. 2006: *Гилгамеш : сумерско-акадски еп о Гилгамешу*. Превео Марко Вишић. Београд: Драганић.
- Нушић 1989а: Нушић, Б. *Обичан човек. Свет. Београд некад и сад*. Београд: Просвета.
- Нушић 1989б: Нушић, Б. *Ожалошћена породица; Опасна игра; Др*. Београд: Просвета.
- Нушић 2005: Нушић, Бранислав. *Сабране комедије*. Приредио Горан Максимовић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Остин 1978: Остин, Џ. *Нортенгерска опатија*. Београд: Народна књига.
- Пекић 2002: Пекић, Б. *Ходочашће Арсенија Његована*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 1982: Поповић, Ј. С. *Роман без романа*. М. Флашар (прир.). Београд: Нолит.
- Поповић 2006: Поповић, Ј. С. *Сабране комедије*. Приредио Душан Иванић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Aristofan 2018: Aristofan, *Žabe*. Prevela R. Šalabalić. Beograd: Kosmos izdavaštvo; Podgorica: Nova knjiga.
- Aristophanes (n.d). *Frogs*. M. Dillon (ed.). Dostupno na: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0032%3Acard%3D1>>. 14. 11. 2023.
- Boccaccio 1956: Boccaccio, G. *Tales from the Decameron*. New York: The Pocket Library.
- Вокачо 1963: Вокачо, Ђ. „Izvodi iz Dekamerona, Života Danteovog, Genealogije paganskih bogova”. U: *Poetika humanizma i renesanse. Knj.1*. Prir. Miroslav Pantić. Preveli K. Anastasijević i dr. Beograd: Prosveta, str. 161–175..

- Bokačo 2008: Bokačo, Đ. *Dekameron*. Prevod i propratni tekstovi Dragan Mraović. Beograd: Dereta.
- Borhes 2004: Borhes, H. L. *Alef*. Preveo A. Grujičić. Beograd: Paideia.
- Cervantes 1997: Cervantes, M. *Don Quixote*. Trans. J. Ormsby. Manybooks.net.
- Didro 1975: Didro, D. *Fatalista Žak i njegov gospodar*. Preveo Raško Dimitrijević. Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod.
- Domanović 1999: Domanović, R. *Satirične pripovetke*. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
- Filding 1969: Filding, H. *Džozef Endrus*. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
- Kalvino 2008: Kalvino, I. *Kosmikomike: stare i nove*. Prevele E. Vasiljević i A. Srbinović. Beograd: Paideia.
- Lennox 2015: Lennox, Ch. *The Female Quixote; or, The Adventures of Arabella, v. 1-2*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg. <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/50054/pg50054-images.html>>. 3. 9. 2023.
- Plaut 2021: Plaut, T. M. *Sedam komedija*. Preveo D. Acović. Beograd: IPC media.
- Servantes 2005a: Servantes, M. de. *Maštoglavi idalgo Don Kihote od Manče*. Prevela A. Mančić. Beograd: Rad.
- Servantes 2005b: Servantes, M. de. *Maštoglavi idalgo Don Kihote od Manče. Deo 2*. Prevela A. Mančić. Beograd: Rad.
- Stern 2011: Stern, L. *Tristram Šendi*. Beograd: Dereta.
- Vajld 1960: Vajld, O. *Zločin Lorda Artura Sevila*. Prevela Z. Minderović. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.

## ТЕОРИЈСКА ЛИТЕРАТУРА

- Антовић 2017: Антовић, М. *Од неурона до смисла: лингвистика у когнитивним наукама*. Ниш: Филозофски факултет.
- Барт 1971: Барт, Р. „Увод у структуралну анализу прича”, *Летопис Матице српске*, књ. 407, св. 1 (јануар), 56–84.
- Бахтин 2013: Бахтин, М. *Естетика језичког стваралаштва*. Превела Мирјана Грбић. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Бјелановић 2022: Бјелановић, Н. *Наративни сентименти: појмовно одијевање прозне емотивности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Бојанић Ђирковић 2017: Бојанић Ђирковић, М. *Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања* (докторска дисертација). Ниш: Филозофски факултет.
- Вуловић 2015: Вуловић, Ј. „После Женета: фокализација у очима посткласичне наратологије”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ.63, св.2, стр. 533–552.
- Грлић 1976: Grlić, D. *Estetika II (epoha estetike)*. Zagreb: Naprijed, 1976.
- Кајзер 2004: Кајзер, В. *Гротескно у сликарству и песничтву*. Нови Сад: Светови, 2004.
- Калер 1990: Калер, Џ. *Структуралистичка поетика: структурализам, лингвистика и проучавање књижевности*. Превела Милица Минт. Београд: Српска књижевна задруга.
- Connelly 2003: Connelly, F. S. (ed.). *Modern art and the grotesque*. Cambridge: Cambridge university press.  
<[http://digitalarts.bgsu.edu/faculty/cjoritz/Fall10/artc2210\\_1/images/modern%20art%20and%20the%20grotesque.pdf](http://digitalarts.bgsu.edu/faculty/cjoritz/Fall10/artc2210_1/images/modern%20art%20and%20the%20grotesque.pdf)>. 16. 5. 2017.
- Кроче 2006: Кроче, Б. *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Превод Винко Витезица. Ниш: Зограф.
- Јовановић 2014: Јовановић, Ј. В. *Наративни поступци у романима српске модерне* (докторска дисертација). Ниш: Филозофски факултет.
- Лабов 2014: Лабов, В. „Границе речи и њихових значења”. У: К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). *Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике*. Београд: Филозофски факултет, стр. 12–44.
- Ланакер 2014: Ланакер, Р. „Когнитивна граматика”. У: К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). *Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике*. Београд: Филозофски факултет, стр. 186–240.
- Лејкоф и Џонсон 2014: Лејкоф, Џ. и Џонсон, М. „О појмовној метафори”. У: К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). *Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике*. Београд: Филозофски факултет, стр. 273–305.
- Лотман 1976: Лотман, Јуриј М. *Структура уметничког текста*. Превод Новица Петковић. Београд: Нолит.
- Лотман 2004: Лотман, Јуриј М. *Семиосфера: у свету мишљења (човек, текст, семиосфера, историја)*. Превела Веселка Сантини. Нови Сад: Светови.
- Милосављевић Милић 2006: Милосављевић Милић, С. *Модели коментара у српском роману XIX века*. Ниш: Просвета.

- Милосављевић Милић 2013: Милосављевић Милић, С. *Фигуре читања*. Београд: Службени гласник.
- Милосављевић Милић 2014: Милосављевић Милић, С. „Виртуелна претприповест и феномен урањања”. *Philologia Mediana*, год. VI, бр. 6, стр. 17–39.
- Милосављевић Милић 2015а: Милосављевић Милић, С. „Когнитивна наратологија.” *Књижевна историја*, год. 47, бр. 156, стр. 11–23.
- Милосављевић Милић 2015б: Милосављевић Милић, С. „Негативни светови приче”. *Књижевна историја*, 155, стр. 57–72.
- Милосављевић Милић 2016а: Милосављевић Милић, С. „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији”. Данијела Костадиновић (прир.). *Емоције у култури Срба и Бугара*. Ниш: Филозофски факултет, стр. 11–19.
- Милосављевић Милић 2016ц: Милосављевић Милић, С. „Оквир књижевног текста: од морфолошког приступа до когнитивног метаконцепта”. *Philologia Mediana*, VIII, 8, стр. 705–737.
- Милосављевић Милић 2020: Милосављевић Милић, С. *Кроз фикционалне светове*. Ниш: Филозофски факултет.
- Милутиновић 2015: Милутиновић, Д. „Когнитивне основе посткласичне наратологије”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 2, стр. 521–532.
- Перниола 2005: Перниола, М. *Естетика двадесетог века*. Превеле Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић. Нови Сад: Светови.
- Раден и Кевечеш 2014: Раден, Г. и Кевечеш, З. „Ка теорији метонимије”. У: К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). *Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике*. Београд: Филозофски факултет, стр. 307–336.
- Раичевић 2007: Раичевић, Г. „Уз ово издање”. У: Н. Фрај, *Анатомија критике: четири есеја*. Нови Сад/Београд: Orpheus/Нолит, стр. 447–452.
- Рош 2014: Рош, Е. „Принципи категоризације”. У: К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). *Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике*. Београд: Филозофски факултет, стр. 45–72.
- Станковић 2010: Станковић, Б. „О семантичко-прагматичким аспектима шале”. *Philologia Mediana*, год. II, бр. 2, стр. 309–318.
- Станковић 2020: Станковић, Б. *Основи прагматике*. Ниш: Филозофски факултет.
- Стојиљковић 2015: Стојиљковић, И. „Когнитивни преокрети у читању”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 2, стр. 553–562.

- Талми: Талми, Л. „Когнитивна семантика: преглед”. У: К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике. Београд: Филозофски факултет, стр. 151–183.
- Тартаља 2007: Тартаља, И. *До праестетике*. Нови Сад/Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Филмор 2014: Филмор, Ч. „Семантика оквира”. У: К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике. Београд: Филозофски факултет, стр. 73–103.
- Фоконије и Гарнер 2014: Фоконије, Ж. и М. Гарнер. „Мреже појмовног обједињавања”. У: К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике. Београд: Филозофски факултет, стр. 337–416.
- Фрај 2007: Фрај, Н. *Анатомија критике: четири есеја*. Нови Сад/Београд: Orpheus/Нолит.
- Фуко 1998: Фуко, М. *Археологија знања*. Београд: Плато; Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Хорације 2005: Хорације, К. Ф. *Целокупна дела I*. Превод Младен С. Атанисијевић. Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић, 2005.
- Шипка, Д. (2011). *Речник опсцених речи и израза*. Нови Сад: Прометеј/Београд: Корнет.
- Aarts et al 2004: Aarts, B, D. Denison, E. Keizer, & G. Popova (eds.). *Fuzzy Grammar: A Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- Abdalian 2005: Abdalian, A. *Why's That Funny?? An extension to the Semantic Script Theory of Humor*. PhD thesis. Swarthmore College. <<https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/bitstreams/6ae73d18-31b3-4744-9dd3-cefba0f35ad1/download>>. Accessed 19. 9. 2019.
- Abelson 1981: Abelson, R. P. “Psychological status of the script concept”. *American Psychologist*, 36(7), pp. 715–729.
- Abot 2009: Abot, P. H. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Alber & Fludernik 2010: Alber, J., Fludernik, M. “Introduction”. In: J. Alber & M. Fludernik (eds.). *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press.
- Aljared 2017: Aljared, A. “The Isotopy Disjunction Model”. In: S. Attardo (ed.). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 64–79.
- Antović 2007: Antović, M. *Teorija optimalnosti i teorija metafore u svetlu muzičke i jezičke kompetencije* (doktorska disertacija). Niš: Filozofski fakultet.

- Antović 2018: Antović, M. „Schemas, grounds, meaning: On the emergence of musical concepts through conceptual blending”. *Musicae Scientiae*, 22(1), pp. 57–51.
- Antović 2021: Antović, M. „Multilevel grounded semantics across cognitive modalities: Music, vision, poetry.” *Language and Literature*, 30(2): 147–173. Available: [https://www.academia.edu/45599936/Multi\\_Level\\_Grounded\\_Semantics\\_Across\\_Cognitive\\_Modalities\\_Music\\_Vision\\_Poetry](https://www.academia.edu/45599936/Multi_Level_Grounded_Semantics_Across_Cognitive_Modalities_Music_Vision_Poetry) [24.3.2021]
- Antović 2022: Antović, M. *Multilevel Grounding: A Theory Of Musical Meaning*. London: Routledge.
- Aristotel 1955: Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd: Kultura.
- Aristotel 1975: Aristotel. *Politika*. Prevela Ljiljana Stanojević-Crepajac. Beograd: BIGZ.
- Aristotel 1983: Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. Prevod i komentari Zdeslav Dukat. Zagreb: August Cesarec.
- Aristotel 1997, 2000: Aristotel. *Retorika 1, 2, 3 / Τεχνησ ρητορικησ*. Prevod, pogovor i komentari Marko Višić. Novi Sad: Svetovi.
- Aristotel 2003: Aristotel. *Nikomahova etika*. Prevela Radmila Šalabalić. Novi Sad/Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Attardo & Raskin 1991: Attardo, S. & V. Raskin. “Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 4/3-4, pp. 293–347.
- Attardo & Chabanne 1992: Attardo, S. & Chabanne, J.-C. “Jokes as a text type”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 5(1-2), 165–176.
- Attardo 1994: Attardo, S. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo 1997: Attardo, S. “The semantic foundations of cognitive theories of humor”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 10, pp. 395–420.
- Attardo 2001: Attardo, S (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo et al 2002: Attardo, S., Hempelmann, C. F., & Di Maio, S. “Script oppositions and logical mechanisms: Modeling incongruities and their resolutions”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 15(1), pp. 1–44
- Attardo 2006: Attardo, S. “Cognitive linguistics and humor”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 19 (3), pp. 341–362.
- Attardo 2014: Attardo, S. “Incongruity and resolution”. In: S. Attardo (ed.), *Encyclopedia of humor research*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications.

- Attardo 2015: Attardo, S. "Humourous Metaphors". In: G. Brône, K. Feyaerts and T. Veale (eds.). *Cognitive Linguistics and Humor Research*. Berlin, München, Boston: De Gruyter Mouton, pp. 91–110.
- Attardo 2017: Attardo, S. "The General Theory of Verbal Humor". In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 126–142.
- Attardo 2017: Attardo, S. "Humor and Pragmatics". In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 174–188.
- Attardo & Raskin 2017: Attardo, S. & Raskin, V. "Linguistics and Humor Theory". In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 49–63.
- Badurina 1979: A. Badurina i dr. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Liber: Kršćanska sadašnjost: Institut za povijest umjetnosti.
- Bagić 2011: K. Bagić, *Rječnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Školska knjiga.
- Bahtin 1978: Bahtin, M. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Prevod Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Bahtin 1980: Bahtin, M. *Marksizam i filozofija jezika*. Preveo Radovan Matijašević. Beograd: Nolit.
- Bahtin 1989: Bahtin, M. *O romanu*. Prevod Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- Bahtin 2000: Bahtin, M. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevod Milica Nikolić. Beograd: Zepter book world.
- Bamberg 2012: Bamberg, M. „Why Narrative?” *Narrative Inquiry*, 22(1), 202–210.
- Barlassina & Gordon 2017: Barlassina, L. & M. Gordon, R. M. "Folk Psychology as Mental Simulation", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/folkpsych-simulation/>, 20. 12. 2022.
- Barsalou 1983: Barsalou, L. W. "Ad hoc categories". *Memory & Cognition*, 11, pp. 211–227.
- Barsalou 1999: Barsalou, L. W. "Perceptual symbol systems". *Behavioral and Brain Sciences*, 22(4), pp. 577–660.
- Barcelona 2003: Barcelona, A. "The case of a metonymic basis of pragmatic inferencing: evidence from jokes and funny anecdotes". In: K-U. Panther and L. Thornburg, (eds.). *Metonymy and Pragmatic Inferencing*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 81–102.
- Bart 1979: Bart, R. *Književnost, mitologija, semiologija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd: Nolit.



- Barthes 2015: Barthes, R. *S/Z*. Paris: Le Seuil.
- Beattie 1779: Beattie, J. “Essay on Laughter and Ludicrous Composition”. In: *Essays*, 3<sup>rd</sup> ed., London.
- Bell 2017: Bell, N. D. “Failed Humor”. In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 356–370.
- Bergson, Anri. *Smeh: esej o značenju komičnog*. Preveo Srećko Džamonja. Beograd: Lapis, 1995.
- Booth 1983: Booth, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press.
- Booth 2005: Booth, W. C. “Resurrection of the Implied Author: Why Bother?”. In: J. Phelan, P. J. Rabinowitz (eds). *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell Publishing, pp. 75–88.
- Brandt & Brandt 2005: Brandt L, & Brandt P. A. “Making sense of a blend”. *Apparatur*, 4: 62–71.
- Brandt 2005: Brandt, P. A. “Mental spaces and cognitive semantics: A critical comment”. *Journal of Pragmatics*, 37: 1578–1594.
- Bremond 1964: Bremond, C. “Le message narratif”. *Communications* 4(4), 4–32.
- Brône & Feyaerts 2003: Brône, G., Feyaerts, K. (2003). “The cognitive linguistics of incongruity resolution: Marked reference-point structures in humor”. <<https://www.ling.arts.kuleuven.be/iclc/Papers/BroneFeyaerts.pdf>>. 26. 2. 2019.
- Brône & Feyaerts 2004: Brône, G., and Feyaerts, K. “Assessing the SSTH and GTVH: A view from cognitive linguistics”. *Humor: International Journal of Humor Research*. 17(4), 361–372.
- Brône & Feyaerts 2005: Brône, G., and Feyaerts, K. “Headlines and cartoons in the economic press: double grounding as a discourse supportive strategy”. In: G. Erreygers and G. Jacobs (eds.). *Language, Communication and the Economy*, Amsterdam: John Benjamins Publishing, pp. 73–99.
- Brône et al. 2006: Brône, G, Feyaerts, K. & T. Veale. “Introduction: Cognitive linguistic approaches to humor” *Humor: International Journal of Humor Research*, 19, no (3), pp. 203–228.
- Brône 2008: Brône, G. “Hyper- and misunderstanding in interactional humor”. *Journal of Pragmatics*. 40: 2027–2061.
- Brône & Coulson 2010: Brône, G., & Coulson, S. „Processing deliberate ambiguity in newspaper headlines: Double grounding”. *Discourse Processes*, 47(3), pp. 212–236.
- Brône et al 2015: Brône, Geert, Feyaerts, Kurt and Veale, Tony. *Cognitive Linguistics and Humor Research*, Berlin, München, Boston: De Gruyter Mouton.



- Brône 2017: Brône, G. "Cognitive Linguistics and Humor Research". In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 250–266.
- Bucaria 2004: Bucaria, C. „Lexical and syntactic ambiguity as a source of humor: The case of newspaper headlines”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 17(3), pp. 279–309.
- But 1976: But, V. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit.
- Bužinjska i Markovski 2009: Bužinjska, A. i Markovski, M. P. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Canestrari & Bianchi 2012: Canestrari, C., & Bianchi, I. "Perception of contrariety in jokes". *Discourse Processes*, 49(7), pp. 539–564.
- Canestrari & Bianchi 2013: Canestrari, C. & Bianchi, I. "From perception of contraries to humorous incongruities". In: M. Dynel (ed.), *Developments in Linguistic Humour Theory*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 3–24.
- Cervel 1999: Sandra Peña Cervel, „Subsidiarity relationships between image-schemas: an approach to the force schema”. *Logroño: Journal of English studies*, I, 187–207.
- Chafe 2007: Chafe, W. *The importance of not being earnest: The feeling behind laughter and humor*. John Benjamins Publishing Company.
- Charaudeau 1972: Charaudeau, P. "Quelques procedes linguistiques de l'humour". *Langues modernes*, 3, pp. 63–73.
- Chang & Yan 2016: Chang and Yan. "On the Cognitive Mechanism and Process of Parody in the Context of Network Media." *Us-China Foreign Language* 14, pp. 474–479.
- Chatman 1978: Chatman, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cambridge University Press.
- Chlopicki 2001: Chlopicki, W. "Humorous and Non-Humorous Stories-Are There Differences in Frame-Based Reception?", *Stylistics*, 10, pp. 59–78.
- Chlopicki 2017: Chlopicki, W. "Humor and Narrative". In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 143–157.
- Coleridge: Coleridge, S. T. *Coleridge's essays and lectures on Shakespeare and some other old poets and dramatist*.  
[https://archive.org/stream/coleridgesessays00cole/coleridgesessays00cole\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/coleridgesessays00cole/coleridgesessays00cole_djvu.txt).  
 10. 7. 2017.
- Cope 1877: E. M. Cope. *Commentary on the Rhetoric of Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press.

- <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0080%3Abook%3D3%3Achapter%3D2%3Asection%3D6>>. 28. 5. 2018.
- Coulson n.d: Coulson, S. *What's so funny?: Conceptual integration in humorous examples*. <http://cogsci.ucsd.edu/~coulson/funstuff/funny.html>
- Coulson 2001: Coulson, S. *Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*, New York: Cambridge University Press.
- Coulson & Oakley 2005: Coulson, S. and Oakley, T. “Blending and coded meaning: Literal and figurative meaning in cognitive semantics”. *Journal of Pragmatics*, 37 (2005), pp. 1510–1536. <<http://www.cogsci.ucsd.edu/~coulson/Papers/coak-jop.pdf>>. 30. 4. 2018.
- Coulson et al. 2006: Coulson, S., Urbach, T. P., & Kutas, M. “Looking back: Joke comprehension and the space structuring model”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 19(3), pp. 229–250.
- Coulson 2015: Coulson, S. “Frame-Shifting and Frame Semantics: Joke Comprehension on the Space Structuring Model”. In: G. Brône, K. Feyaerts and T. Veale (eds.). *Cognitive Linguistics and Humor Research*, Berlin, München, Boston: De Gruyter Mouton, 2015, pp. 167–190.
- Croft & Cruse 2004: Croft, William & D. Alan Cruse. *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dannenberg 2008: Dannenberg, H. P. *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- De Beaugrande & Dressler 1981: De Beaugrande, R., & Dressler, W. *Introduction to Text Linguistics*. London & New York: Longman.
- Doležel 2008: Doležel, L. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Prevela Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik.
- Douven 2021: Douven, I. “Abduction”. E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition). <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/abduction/>>. 23. 7. 2023.
- Dowling 1980: Dowling, W. C. „Tristram Shandy’s Phantom Audience”. *A Forum on Fiction*, 13(3) (Spring, 1980), pp. 284–295.
- Dubois & Prade 1980: Dubois, D. and Prade, H. *Fuzzy Sets and Systems: Theory and Applications*. Boston: Academic Press.
- Dukat 1985: *Bilješke. U: Aristotel 1983: Aristotel. O pjesničkom umijeću*. Prevod i komentari Zdeslav Dukat. Zagreb: August Cesarec, str. 59–490.

- Dynel 2009: Dynel, M. "Metaphor is a birthday cake: Metaphor as the source of humor." *Metaphoric.de*, 17/2009: pp. 27–48.
- Dynel 2012: Dynel, M. "Garden paths, red lights and crossroads: On finding our way to understanding the cognitive mechanisms underlying jokes". *Israeli Journal of Humor Research*, 1(1), pp. 6–28.
- Eder et al 2010: J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider (eds.). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Eco 1979: Eco, U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eko 2004: Eko, U: *Metafora*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa. Prevela Mirjana Đukić-Vlahović.
- Eko 2007: Eko, U. (prir.). *Istorija ružnoće*. Prevele Danijela Maksimović i Dušica Todorović Lakava. Beograd: Plato, 2007.
- Elleström 2019: Elleström, L. *Transmedial narration: narratives and stories in different media*. Cham: Palgrave Pivot.
- Emmott 1997: Emmott, C. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Ermida 2008: Ermida, I. *The Language of Comic Narratives: Humor Construction in Short Stories*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Fauconnier 1985: Fauconnier, G. *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Fauconnier & Turner 1995: Turner, M., & Fauconnier, G. "Conceptual Integration and Formal Expression". *Metaphor & Symbolic Activity*, 10(3), pp. 183–204.
- Fauconnier & Turner 1998: Fauconnier, G., & Turner, M. "Conceptual Integration Networks". *Cognitive Science*, 22(2), pp. 133–187.
- Fauconnier & Turner 2002: Fauconnier, G., & Turner, M. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fauconnier & Turner 2008: Fauconnier, G. and Turner, Mark, B. "Rethinking Metaphor". In: R. Gibbs (ed.), *Cambridge handbook of metaphor and thought*. New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 43–66.
- Feyaerts & Brône 2005: Feyaerts, K., Brône, G. "Expressivity and Metonymic Inferencing: Stylistic Variation in Nonliterary Language Use". *Style*, 39 (1), pp. 12–36.

- Fillmore 1988: Fillmore, C. J. The Mechanisms of “Construction Grammar”. *Proceedings of the Fourteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley Linguistics Society, pp. 35–55.
- Fillmore 2003: Fillmore, C. J. “Double-Decker Definitions: The Role of Frames in Meaning Explanations.” *Sign Language Studies* 3, no. 3, pp. 263–295.
- Fillmore & Backer 2009: Fillmore, C. J., & Baker C. F. “A Frames Approach to Semantic Analysis”. In: B. Heine and H. Narrog (eds.). *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*, Oxford: Oxford University Press, pp. 313–340.
- Florack 2010: Florack, R. “Ethnic Stereotypes as Elements of Character Formation”. In: J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider (eds.). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin/New York: De Gruyter, 478–505.
- Fludernik 1996: Fludernik, M. *Towards a ‘natural’ narratology*. London: Routledge.
- Fludernik 2011: Fludernik, M. “Mediacy, Mediation, and Focalization: The Squaring of Terminological Circles”. In: J. Alber & M. Fludernik (eds.). *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 105–133.
- Fónagy 1982: Fónagy, I. “He is only joking: Joke, metaphor and language development”. In: Keifer, F. (ed.), *Hungarian Linguistics*. Amsterdam: Benjamins, pp. 31–108.
- Forabosco 1992: Forabosco, G. “Cognitive aspects of the humor process: The concept of incongruity”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 5(1-2), pp. 45–68.
- Frojd 1984: Frojd, S. *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. Preveo Tomislav Bekić. Novi Sad: Matica srpska.
- Frojd 2010: Frojd, S. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji (1919)*. Zagreb: Scarabeus naklada.
- Fuko 2005: Fuko, M. *Mišel Fuko: 1926–1984–2004: hrestomatija*. P. Milenković i D. Marinković (ur.). Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija.
- Fuko 2007: Fuko, M. *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 2. decembra 1970. godine*. Prevod Dejan Aničić. Loznica: Karpos.
- Geeraerts 1989: Geeraerts, D. “Introduction: Prospects and problems of prototype theory”. *Linguistics*, vol. 27, no. 4, pp. 587–612.
- Gerrig 2010: Gerrig, R. „A Moment-by-Moment Perspective on Readers’ Experiences of Characters”. In: Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. *Characters in fictional worlds:*

- understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin, New York: De Gruyter, pp. 357–376.
- Gibbs 2011: Gibbs, R. W. „The Allegorical Impulse”. *Metaphor and Symbol*, 26 (2), pp. 121–130.
- Giora 1991: Giora, R. “On the cognitive aspects of the joke”. *Journal of Pragmatics*, 16, pp. 465–485.
- Giora 1997: Giora, R. “Understanding figurative and literal language: The graded salience hypothesis”. *Cognitive Linguistics*, 8(3): 183–206.
- Giora 2003: Giora, R. *On Our Mind: Salience, Context and Figurative Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Giora et al. 2004: Giora, R., Fein O., Kronrod A., Elnatan I., Shuval N., and Zur A. “Weapons of mass distraction: optimal innovation and pleasure ratings”. *Metaphor and Symbol*, 19, 115–141.
- Giora et al. 2015: Giora, R., Fein, O., Kotler, N., and Shuval, N. “Know Hope: Metaphor, Optimal Innovation and Pleasure”. In: G. Brône, K. Feyaerts and T. Veale (eds.). *Cognitive Linguistics and Humor Research*, Berlin, München, Boston: De Gruyter Mouton, 2015, pp. 129–146.
- Glanzer & Cunitz 1966: Glanzer, M., & Cunitz, A. R. “Two storage mechanisms in free recall”. *Journal of Verbal Learning and Verbal behavior*, 5(4), 351–360.
- Glebatis Perks 2012: Glebatis Perks, L. „The Ancient Roots of Humor Theory”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 25 (2), pp. 119–132.
- Goffman 1986: Goffman, E. *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Harvard University Press.
- Goldberg 1995: Goldberg, A. E. *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- Grady et al. 1999: Grady, J., Oakley, T., and Coulson, S. “Blending and metaphor”. In: G. H. Steen & R. W. Gibbs Jr. (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 101–122.
- Grady 2005: Grady, J. “Primary Metaphors as Inputs to Conceptual Integration”. *Journal of Pragmatics*, 37, pp. 1595–1614.
- Green 2004: Green, M. C. “Transportation into Narrative Worlds: The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism”. *Discourse Processes* 38(2), 247–266.
- Greimas 1971 [2013]: Greimas, A. J. *Sémantique structurale: recherche de method*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Grice 1975: Grice, H. P. "Logic and Conversation". In: Peter Cole and Jerry Morgan (eds), *Speech Acts [Syntax and Semantics 3]*. New York: Academic Press, pp. 41–58.
- Guidi 2017: Guidi, A. "Humor Universals". In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 17–33.
- Guiraud 1976: Guiraud, P. *Les jeux de mots*. Paris: Presses universitaires de France.
- Haar: Haar, M. *The Phenomenon of the grotesque in modern southern fiction (some aspects of its form and function)*. <<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:643431/FULLTEXT02.pdf>>. 12. 6. 2017.
- Hampe 2005: Hampe, B. "Image schemas in Cognitive Linguistics: Introduction". In: B. Hampe (ed.), *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin, New York: De Gruyter Mouton, 2005, pp. 1–14.
- Harfam 2009: Harfam, Dž. „Groteskno: prvi principi.” Časopis Polja br. 429 (jul–avgust 2009): 49–57. <<https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/01/selection2-11.pdf>>. 29.5.2017.
- Harris & Tolmie 2011: R. A. Harris, S. Tolmie. „Cognitive Allegory: An Introduction”. *Metaphor and Symbol*, 26 (2), 121–130.
- Hartner 2012: Hartner, M. „Constructing Literary Character and Perspective: An Approach from Psychology and Blending Theory”. In: R. Schneider, M. Hartner (eds), *Blending and the Study of Narrative: Approaches and Applications*. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 85–120.
- Hebdlom et al 2019: Hedblom, M.M., Kutz, O., Peñaloza, R., G. Guizzardi. "Image Schema Combinations and Complex Events". *Künstl Intell*, 33, pp. 279–291.
- Heidbrink 2010: Heidbrink, H. "Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research". In: J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider (eds.). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin/New York: De Gruyter, 67–110.
- Herman 1994: Herman, D. „Textual You and Double Deixis in Edna O’Brian’s A Pagan Place”. *Style*, 28, pp. 219–241.
- Herman 1997: Herman, D. "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology." *PMLA*, 112(5), pp. 1046–59.
- Herman 2003: Herman, D. Herman, D. "Stories as a tool for thinking". In: D. Herman (ed.), *Narrative theory and the cognitive sciences*. Stanford: Center for the Study of Language and Information, pp. 163–192.

- Herman 2004: Herman, D. *Story logic: problems and possibilities of narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Herman 2013: Herman, D. “Cognitive Narratology”. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/38.html>>. 29. 7. 2017.
- Herman 2017: Herman, D. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hillson & Martin 1994: Hillson, T. R., & Martin, R. A. “What's so funny about that?: The domains-interaction approach as a model of incongruity and resolution in humor”. *Motivation and Emotion*, 18(1), pp. 1–29.
- Hobs 1991: Hobs, T. *Levijatan ili Materija, oblik i vlast države crkvene i građanske*. Preveo Milivoje Marković. Niš: Prosveta.
- Hofstader & Gabora 1989: Hofstader, D., Gabora, L. “Synopsis of the workshop on humor and cognition”. *Humor: international journal of humor research*, 2(4), pp. 417–440.
- Holcomb 1992: Holcomb, C. „Nodal humor in comic narrative: a semantic analysis of two stories by Twain and Wodehouse”. *Humor: International Journal of Humor Research*, 5(3), pp. 233–250.
- Howell 2000: Howell, S. R. *Metaphor, Cognitive Models, and Language*. McMaster University. <<https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=f5a379cbc4fa922b2057db2595e383b1b3aa5495>>. 23. 11. 2019.
- Hühn 2013: Hühn, P. “Event and Eventfulness”. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/39.html>>. 26. 6. 2023.
- Hutcheon 2000: Hutcheon, L. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* (2nd ed.). Urbana and Chicago: University of Illinois press.
- Hutcheson 1750: Hutcheson, F. *Hutcheson's reflections upon laughter*. Доступно на: <<https://link.springer.com/content/pdf/bbm%3A978-94-010-2454-9%2F1.pdf>>. Приступљено: 11. 9. 2018.
- Hutto & Ravenscroft 2021: Hutto, D. & Ravenscroft, I. “Folk Psychology as a Theory”. In: E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/folkpsych-theory/>>. 14. 11. 2022.
- Iser 1978: Iser, W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Iser 1992: Iser, W. "Lutajuće motrište i čitateljska svijest". U: V. Biti (ured.), *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, str. 158–178.
- Iser 2003: Iser, W. "Proces čitanja: jedan fenomenološki pristup". U: Lešić, Zdenko (ur.). *Poststrukturalistička čitanka: nova čitanja*. Sarajevo: Kaligraf.
- Jackendoff 1985: Jackendoff, R. *Semantics and cognition*. Cambridge: The MIT Press.
- Jahn 1996: Jahn, M. "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept". *Style*, 30, pp. 241–67.
- Jahn 1997: Jahn, M. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology". *Poetics Today*, 18(4), pp. 441–468.
- Jahn 1999: Jahn, M. "Speak, Friend, And Enter: Garden Paths, Artificial Intelligence, And Cognitive Narratology". In: D. Herman (ed). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio: Ohio State University Press, pp. 167–194.
- Jahn 2007: Jahn, M. "Focalization". In: D. Herman (ed). *The Cambridge Companion to Narrative*. New York, NY: Cambridge University Press, pp. 94–108.
- Jakobson 2002: Jakobson, R. "The metaphoric and metonymic poles". In: R. Driven & R. Pörings (ed.). *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, pp. 41–47.
- James 2015: James, E. *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. London and Lincoln: University of Nebraska Press.
- Jannidis 2009: Jannidis, F. "Character". In: P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, & J. Schönert (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin, New York: De Gruyter, pp 14–29.
- Jannidis 2013: Jannidis, Fotis: "Character". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>>. 23. 2. 2023.
- Jaus 1978: Jaus, H. R. *Estetika recepcije: izbor studija*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Nolit.
- Jenkins 2008: Jenkins, H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press.
- Johnson-Laird 1980: Johnson-Laird, P. N. "Mental models in cognitive science". *Cognitive Science*, 4(1), 71–115.
- Johnson 1987: Johnson, M. *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson 1989: Johnson, M. „Image-schematic bases of meaning". *Recherches semiotique, semiotic inquiry*, 9, 1–3, pp. 109–118.



- Keen 2007: Keen, S. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Keen 2013: Keen, S. „Narrative empathy”. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42.html>>. 24. 5. 2023.
- Keith-Spiegel 1972: Keith-Spiegel, P. “Early conception of humor: varieties and issues”. In: J.H. Goldstein and P.E. McGhee (Eds.), *The psychology of humor*. New York, NY: Academic Press, pp. 3–39
- Kitazume 2006: Kitazume, S. “Cognitive models of humor and metaphor”. *Literature, Arts, and Cultural Studies 3*. Osaka: Kinki University. 125–150.
- Klikovac 2004: Klikovac, D. *Metafore u mišljenju i jeziku*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Koestler 1964: Koestler, A. *The Act of Creation*. London: Hutchinson.
- Korta & Perry 2002: Korta, K. & Perry, J. „Pragmatics”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/pragmatics/>>. Accessed 24. 9. 2019.
- Kosanović 1984: Kosanović, B. „Predgovor”. U: Vladimir Prop. *Problemi komike i smeha*. Preveo Bogdan Kosanović. Novi Sad: Dnevnik: Književna zajednica Novog Sada.
- Kovecses 2002: Kovecses, Z. *Metaphor: A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kövecses 2017: Kövecses, Z. „Levels of metaphor”. *Cognitive Linguistics*, vol. 28, no. 2, pp. 321–347. <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/cog-2016-0052/html?lang=en>>. Accessed 7. 12. 2022.
- Kraut 2018: Kraut, R. “Aristotle’s Ethics”. Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition), <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/aristotle-ethics/>>.
- Krcmar & Haberkorn 2020: Krcmar, M, Haberkorn, K. „Mental Representations”. *The International Encyclopedia of Media Psychology*, 1, pp. p. 1–17.
- Krikmann 2006: Krikmann, A. “Contemporary Linguistic Theories of Humour”. *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, pp. 33–58.
- Kukkonen 2014: Kukkonen, K: “Plot”. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot>>. 18. 8. 2023.
- Kvas 2011: Kvas, K. *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademska knjiga.

- Kvintilijan 1967: M. F. Kvintilijan. *Obrazovanje govornika: odabrane strane*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kyratzis 2003: Kyratzis, S. "Laughing Metaphorically. Metaphor and Humor in Discourse". Paper presented at the *Cognitive Linguistics, Functionalism, Discourse Studies: Common Ground and New Directions*. Panel: *Cognitive Linguistic Approaches to Humour* (July 20–25, 2003), La Rioja, Retrieved March 8, 2018, from CiteSeer<sup>x</sup> database.
- Labov 1972: Labov, W. *The Transformation of Experience in Narrative Syntax*. In: W. Labov (ed.), *Language in the inner city: Studies in the Black English Vernacular*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, pp. 354–396.
- Lahav & Neemeh 2022: Lahav N, Neemeh Z. A. "A Relativistic Theory of Consciousness". *Front Psychol*, 2022 May 12;12:704270.
- Lakoff & Johnson 1980: Lakoff, G. & M. Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff 1987: Lakoff, G. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff & Turner 1989: Lakoff, G. and Turner, M. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff 1993: Lakoff, G. "The Contemporary Theory of Metaphor". In: Ortony, A (ed.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 202–251.
- Lakoff & Johnson 1999: Lakoff, G. & Johnson, M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Langacker 1987: Langacker, R. W. *Foundation of Cognitive Grammar (Vol. 1). Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- Langacker 1991: Langacker, R. W. *Foundations of Cognitive Grammar (Vol. II): Descriptive Application*. Stanford: Stanford University Press.
- Langacker 1993: Langacker, R. W. "Reference-Point Constructions". *Cognitive Linguistics*, 4, pp. 1–38.
- Lanser 1981: Lanser, S. S. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Larkin-Galiñanes 2000: Larkin-Galiñanes, C. „Relevance theory, humour, and the narrative structure of humorous novels". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 13, pp. 95–110.

- Larkin-Galiñanes 2017: Larkin-Galiñanes, C. "An Overview of Humor Theory". In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 4–16.
- Legman 1982: Legman, L. *No Laughing Matter: An Analysis of Sexual Humor*. Michigan: Indiana University Press.
- Lejeune 1973: Lejeune, P. "Le pacte autobiographique." *Poétique* 14: 137–162.
- Lejeune 1989: Lejeune, P. *On Autobiography (Theory & History of Literature)*. Translated by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lešić 2008: Lešić, Z. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Lewis 2011: Lewis, David. *O mnoštvu svetova*. Preveo Filip Grgić. Zagreb: Kruzak.
- Lotman 2021: Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Preveo Novica Petković. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Marčetić 2003: Marčetić, Adrijana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Margolin 1997: Margolin, J. „Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva”. *Reč*, br. 30, str. 88–100.
- Margolin 2007: Margolin, U. "Character". In: D. Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*. New York, NY: Cambridge University Press, pp. 66–79.
- Mar & Oatley 2008: Mar, R. A., & Oatley, K. "The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience". *Perspectives on Psychological Science*, 3(3), pp. 173–192.
- Marković 2016: Marković, O. „Autobiografski romani Džona Maksvela Kucija i *autre-biography*". *Nasleđe (časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu)*, god. XII, br. 33, str. 177–188.
- Marraffa n.d.: Marraffa, Massimo. "Theory of Mind". *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <<https://iep.utm.edu/theomind/>>. Accessed 20. 12. 2022.
- McGraw & Warren 2010: McGraw, A.P., Warren, C. "Benign Violations Making Immoral Behavior Funny". *Psychological Science*, 21(8), pp. 1141–1149.
- Miall 1989: Miall, D. S. "Beyond the Schema Given: Affective Comprehension of Literary Narratives". *Cognition and Emotion*, 3, 55–78.
- Milić 1998: Milić, N. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Milosavljević Milić 2016: Milosavljević Milić, S. *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu; Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

- Milosavljević Milić 2020: Milosavljević Milić, S. „Fantastic storyworlds and transfictionality of literary characters”. *Facta Universitatis: Language and Literature Series*, Vol. 18, No 1, 2020, pp. 9–18.
- Milošević 2012: Milošević, S. „O antikomunizmu kao izvoru legitimacije i ideološkom sadržaju tranzicionih društava”. U: Petar Atanacković, Milivoj Bešlin (ur.). *Antifašizam pred izazovima savremenosti*. Novi Sad: Alternativna kulturna organizacija – AKO, str. 71–78.
- Milutinović 2012: Milutinović, D. *Istorijska poetika detektivske priče* (doktorska disertacija). Niš: Filozofski fakultet.
- Milutinović, D. (2015). ‘Okviri u kognitivnoj naratologiji’. *Književna istorija*, 47, 156, str. 63–79.
- Milutinović 2022: Milutinović, D. *Poetika detektivike*. Niš: Niški kulturni centar.
- Minsky 1975: Minsky, M. “A Framework for Representing Knowledge”. In: P. H. Winston (ed.), *The Psychology of Computer Vision*, New York: McGraw-Hill, pp. 211–277. <<https://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Minsky%201974%20Framework%20for%20knowledge.pdf>>. 3. 6. 2019.
- Monro 1963: Monro, D.H. *Argument of laughter*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
- Monro 1988: Monro, D. H. “Theories of Humor”. In: Behrens, L. & Rosen, L. J. (eds.), *Writing and Reading Across the Curriculum*. Glenview, IL: Scott, Foresman and Company.
- Montaigne: Montaigne, M. de. *Essais*. <<http://livrefrance.com/Montaigne.pdf>>. 30. 7. 2017.
- Montoro 2010: Montoro, R. “A multimodal approach to mind style: semiotic metaphor vs. multimodal conceptual metaphor”. In: Page, R. (ed.), *New perspectives on narrative and multimodality*. New York – London: Routledge, pp. 31–49.
- Morreall 1983: Morreall, J. *Taking Laughter Seriously*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Morreall 1987: Morreall, J. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Morin 1966: Morin V. “L'histoire drôle”. In: *Communications*, 8. *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, pp. 102–119.
- Müller 2015: Müller, R. “A Metaphorical Perspective on Humour”. In: G. Brône, K. Feyaerts and T. Veale (eds.). *Cognitive Linguistics and Humor Research*. Berlin, München, Boston: De Gruyter Mouton, 2015, pp. 111–128.

- Musić 2013: Musić, G. *Radnička klasa Srbije u tranziciji 1988-2013*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- Murphy & Smith 1982: Murphy, G. L., & Smith, E. E. "Basic-level superiority in picture categorization". *Journal of Verbal Learning & Verbal Behavior*, 21(1), pp. 1–20.
- Nash 1985: Nash, V. *The Language of Humour: Style and Technique in Comic Discourse*. London: Longman.
- Nikolenko 2013: Nikolenko, O. „The theory and history of the grotesque in the European literature: the dynamic of the notion.” *Sophia journal of European studies*. 5, 16 (2013): str. 163–178. <<http://ci.nii.ac.jp/els/contents110009552521.pdf?id=ART0009996579>>. 30. 5. 2017.
- Nilsen & Nilsen 2008: Nilsen, A. & Nilsen, D. „Literature and humor”. In: V. Raskin (ed.). *The Primer of Humor Research*. Berlin/New York: De Gruyter Mouton.
- Nerhardt 1970: Nerhardt, G. "Humor and Inclination to Laugh: Emotional Reactions to Stimuli of Different Divergence from a Range of Expectancy". *Scandinavian Journal of Psychology*, 11(3), pp. 185–195.
- Nerhardt 1976: Nerhardt, G. "Incongruity and Funniness: Towards a New Descriptive Model". In: A. J. Chapman & H. C. Foot (eds.), *Humor and laughter: Theory, research, and applications* (pp. 55–62). New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- Niederhoff 2013: Niederhoff, B. "Perspective – Point of View". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/26.html>>. 7. 7. 2023.
- Niketić 2018: Niketić, P. *Teorija relevancije i jezički humor u engleskim i srpskim vicevima tipa pitanje/odgovor*. Doktorska disertacija. Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Nünning 2005: Nünning, A. "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches". In: J. Phelan, P. J. Rabinowitz (eds). *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell Publishing, pp. 89–107.
- Oakley 1998: Oakley, T. "Conceptual Blending, Narrative Discourse, and Rhetoric". *Cognitive Linguistics*, 9(4), pp. 320–360.
- Oakley 2012: Oakley, T. "Image schemas". In: D. Geeraerts & H. Cuyckens (eds.). *Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford, U.K.: Oxford University Press, pp. 214–235.
- Okonski & Gibbs 2019: L. Okonski, R. W. Gibbs, „Diving into the wreck: Can people resist allegorical meaning?”. *Journal of Pragmatics*, 141, pp. 28–43.

- O'Neill 1983: O'Neill, P. "The Comedy of Entropy: the Contexts of Black Humour." *Canadian review of comparative literature* 10, pp. 145–166.
- Palmer 2004: Palmer, J. *Taking Humour Seriously*. London and New York: Routledge.
- Parrott & Gleitman 1989: Parrott, W. G., & Gleitman, H. "Infants' expectations in play: The joy of peek-a-boo". *Cognition & Emotion*, 3(4), 291–311.
- Perišić 2012: Perišić, I. *Uvod u teorije smeha: kratak pregled teorije smeha od Platona do Propa*. Beograd: Službeni glasnik.
- Palmer 1994: Palmer, A. *Taking Humour Seriously*. London/New York: Routledge.
- Palmer 1988: Palmer, J. "Theory of comic narrative: semantic and pragmatic elements". *Humor: International Journal of Humor Research*, 1(2), pp. 111–126.
- Palmer 1999: Palmer, S. E. *Vision Science: Photons to phenomenology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Paolillo 1998: Paolillo, J.C. "Gary Larson's far Side: Nonsense? Nonsense!". *Humor: International Journal of Humor Research*, 11(3), pp. 261–290.
- Phelan 1989: Phelan, J. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Phelan & Martin 1999: J. Phelan, M. P. Martin, „The Lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*". In: D. Herman (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 88–109.
- Phelan 2005: Phelan, J. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Phelan 2006a: Phelan, J. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- Phelan 2006b: Phelan, J. "Narrative Theory 1996–2006. A Narrative". In: R. Scholes, J. Phelan, R. Kellogg (eds). *The Nature of Narrative. Fortieth Anniversary Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Phelan 2007: Phelan, J. "Rhetoric/Ethics". In: D. Herman (ed). *The Cambridge Companion to Narrative*. New York, NY: Cambridge University Press, pp. 203–216.
- Phelan 2017: Phelan, J. „Narrative Theory, 2006–2015: Some highlights with applications to Ian McEwan's *Atonement*". *Frontiers of Narrative Studies*, vol. 3, no. 1, 2017, pp. 179–201.
- Platon 1974: Platon. *Zakoni*. Preveo Veljko Gortan. Zagreb: Naprijed.

- Platon 1983: Platon. *Meneksen, Fileb, Kritija*. Preveli Ksenija Maricki Gađanski, Ivan Gađanski, Mirjana Milenković Krznarić. Beograd: Beogradsko grafičko-izdavački zavod.
- Pollio 1996: Pollio, H. R. "Boundaries in humor and metaphor". In: Scott Mio, J., and Katz, A. N. (eds.) *Metaphor: Implications and Applications*, Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, pp. 231–253.
- Preston 2006: Preston, D. R. „Folk Linguistics”. Keith Brown (ed.). *Encyclopedia of Language & Linguistics*. Elsevier, pp. 521–533. <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B0080448542015017>>. 14. 11. 2022.
- Prince 1973: Prince, G. *A Grammar of Stories: An Introduction*. Hague: Walter de Gruyter.
- Prince 1985: Prince, G. „The Narratee Revisited”. *Style*, 19, pp. 299–302.
- Prince 2003 : Prince, G. *Dictionary of narratology*. University of Nebraska Press: Lincoln and London.
- Prodanović Stankić 2016: Prodanović Stankić, D. *Verbalni humor u engleskom i srpskom jeziku*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Prop 1983: Prop. V. *Morfologija bajke*. Preveli Petar Vujičić, Radovan Matijašević, Mira Vuković. Beograd: Prosveta.
- Prop 1984: Prop, V. *Problemi komike i smeha*. Preveo Bogdan Kosanović. Novi Sad: Dnevnik: Književna zajednica Novog Sada.
- Pseudo-Longin 1979: Pseudo-Longin. „O uzvišenom.” *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*. Izbor tekstova i povijesni uvod Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979.
- Pulvermüller 2005: Pulvermüller F. “Brain mechanisms linking language and action”. *Nature Review Neuroscience*, 6(7), pp. 576–582.
- Rabinowitz 1977: Rabinowitz, P. J. “Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences”. *Critical Inquiry* 4, pp. 121–141.
- Raskin 1985: Raskin, V. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht & Boston & Lancaster: D. Reidel Publishing Company.
- Raskin 2008: Raskin, V. “Theory of humor and practice of humor research: Editor’s notes and thoughts”. In: V. Raskin (ed.). *The Primer of Humor Research*. Berlin/New York: De Gruyter Mouton.

- Raskin 2017: Raskin, V. "Script-Based Semantics and Ontological Semantic Theories of Humor". In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 109–125.
- Raskin, J. *Stones of Venice*. <[https://paesaggisensibili.files.wordpress.com/2016/09/ruskin\\_the-stone-of-venice.pdf](https://paesaggisensibili.files.wordpress.com/2016/09/ruskin_the-stone-of-venice.pdf)>. 30. 5. 2017.
- Rasulić 2010: Rasulić, K. "Aspekti metonimije u jeziku i mišljenju". *Theoria: časopis Filozofskog društva Srbije*, god. 53, br. 3, 2010, str. 48–70.
- Recouer 1991: Recouer, P. „Narrative Identity". *Philosophy Today*, 35(1), p. 73–81.
- Ribot 1896: Ribot, T. A. *La Psychologie Des Sentiments*. Paris: Felix Alcan.
- Rimmon-Kenan 2003: Rimmon-Kenan, S. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London/New York: Routledge.
- Richardson 2006: Richardson, B. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio: The Ohio State University Press/Columbus.
- Richardson 2009: Richardson, B. "Plural Focalization, Singular Voices: Wandering Perspectives in 'We' Narration." In: P. Hühn, W. Schmid and J. Schönert (eds.). *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*. Berlin, New York: De Gruyter, pp. 143–162.
- Richardson 2015: Richardson, B. "Representing Social Minds: 'We' and 'They' Narratives, Natural and Unnatural." *Narrative*, Vol. 23, No. 2, pp. 200–212.
- Ritchie 1999: Ritchie, G. "Developing the Incongruity-Resolution Theory". Proceedings of the AISB 99 Symposium on Creative Language, pp. 78–85. <<https://homepages.abdn.ac.uk/g.ritchie/pages/papers/aisb99.pdf>>. 18. 4. 2018.
- Ritchie 2006: Ritchie, D. *Context and connection in metaphor*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Ritchie 2014: Ritchie, G. "Logic and reasoning in jokes". *European Journal of Humor Research*, 2 (1), pp. 50–60.
- Rosch 1973: Rosch, E. H. "Natural categories". *Cognitive Psychology*, 4(3), pp. 328–350.
- Rosch & Mervis 1975: Rosch, E., & Mervis, C. B. "Family resemblances: Studies in the internal structure of categories". *Cognitive Psychology*, 7(4), pp. 573–605.
- Rosch 1978: Rosch, E. "Principles of categorization". In: A. Collins & E. E. Smith (eds.), *Readings in Cognitive Science: A Perspective from Psychology and Artificial Intelligence*. San Mateo, CA: Morgan Kaufmann Publishers. pp. 312–22.



- Ross, Owren, Zimmermann 2010: M. D. Ross, M. J. Owren & E. Zimmermann. "The evolution of laughter in great apes and humans". *Communicative & Integrative Biology*, 3(2), pp. 191–194.
- Rothbart 1976: Rothbart M. K. "Incongruity, problem-solving and laughter". In: A. J. Chapman & H. C. Foot (eds.). *Humor and laughter: theory, research, and applications*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, pp. 37–54.
- Ryan 1980: Ryan, M-L. "Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure". *Poetics*, 9(4), pp. 403–422.
- Ryan 1991: Ryan, M-L. *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan 1999: Ryan, M-L. "Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative. In: D. Herman (ed.). *Narratologies: New Perspective on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, pp. 113–141.
- Ryan 2001: Ryan, M-L. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Ryan 2003: Ryan, M-L. "Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space." In: D. Herman (ed.). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CLSI, 214–242.
- Ryan 2004: Ryan, M-L. (ed.). *Narrative across Media: the Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Ryan 2006: Ryan, M-L. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ryan 2011: Ryan, M-L. "Meaning, Intent, and the Implied Author". *Style*, 45(1), pp. 29–47.
- Ryan 2013: Ryan, M-L. „Transmedial Storytelling and Transfictionality." *Poetics Today*, 34 (3), pp. 361–388.
- Ryan 2014: Ryan, M-L. "Space". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>>. 14. 3. 2019.
- Sandberg 2018: Sandberg, T. „An Evaluation of the Voice Concept(s) in Theories of Literary Fiction: Suggestions by Patron, Walsh, and Genette". In: S. Milosavljević Milić, J. Jovanović, & M. Bojanić Ćirković (eds.). *Od narativa do narativnosti: pola veka naratologije/From narrative to narrativity: half a century of narratology*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta, pp. 163–174.
- Santibáñez 2002: Santibáñez, F. "The Object-Image Schema and Other Dependent Schemata." *Atlantis*, XXIV-2, pp. 183–201.

- Schacter 2011: Schacter, E. P. "Narrative identity construction as a goal-oriented endeavor: Reframing the issue of 'big vs. small' story research". *Theory & Psychology*, 21(1), 107–113.
- Schank & Abelson 1977: Schank, R. C., & Abelson, R. P. *Scripts, plans, goals and understanding: An inquiry into human knowledge structures*. New York: Psychology Press.
- Schmid 2014: Schmid, W. "Implied Author". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/58.html>>. 19. 8. 2023.
- Schneider 2001: Schneider, R. "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction". *Style*, 35(4), pp. 607–640.
- Schultz 1976: Shultz, T. R. (1976). A cognitive-developmental analysis of humour. In: A. J. Chapman & H. C. Foot (eds.), *Humor and laughter: Theory, research, and applications* (pp. 11–36). New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- Searle 1979: Searle, R. J. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Senker i Rafolt n.d.: Senker, B. i L. Rafolt. „Komediija”. *Leksikon Marina Držića*. <<https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/komediija/>>. 27. 7. 2023.
- Serl 1991: Serl, Dž. *Govorni činovi: ogleđ iz filozofije jezika*. Prevela Mirjana Đukić. Beograd: Nolit.
- Shen 2013: Shen, D. "Unreliability". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>>. 23. 8. 2023.
- Shivone n.d: Shivone, S. *Question 1, Article 9: An Analysis of Aquinas's View of Metaphor in Scripture*. <<https://walsinghamociety.files.wordpress.com/2011/02/stephen-shivone-aquinas-on-metaphor-2.pdf>>. 21. 6. 2018.
- Shultz 1976: Shultz, T. R. "A cognitive-developmental analysis of humour". In: A. J. Chapman & H. C. Foot (eds.), *Humor and laughter: theory, research, and applications*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, pp. 11–36.
- Speer, Reynolds et al. 2009: Speer, N. K., Reynolds, J. R., Swallow, K. M., & Zacks, J. M. "Reading stories activates neural representations of visual and motor experiences". *Psychological Science*, 20(8), pp. 989–999.
- Sperber & Wilson 1986: Sperber, D., Wilson, D. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell.

- Sperber & Wilson 1995: Sperber, D., Wilson, D. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell, 2nd edition.
- Stanzel 1984: Stanzel, F. K. *A Theory of Narrative*. Translated by G. Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stokwell 2002: Stokwell, P. *Cognitive Poetics: an Introduction*. London: Routledge.
- Suls 1972: Suls, J. M. "A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: an information-processing analysis". *The Psychology of Humour*. J. Goldstein and P. McGhee (eds.). New York: Academic Press, 81–99.
- Šetić 2016: Šetić, M. *Uloga percepcije u pojmovnom procesiranju* (doktorska disertacija). Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Šklovski 1969: Šklovski, V. B. *Uskrsnuće riječi*. Zagreb: Stvarnost.
- Šlegel 1992: Šlegel, F. *Razgovor o poeziji*. Beograd: Rad.
- Šuvaković 1995: Šuvaković, M. *Postmoderna: 73 pojma*. Beograd: Narodna knjiga.
- Talmy 2000a: Talmy, L. *Toward a Cognitive Semantics, Vol. I: Toward a Cognitive Semantics Concept Structuring Systems*. Cambridge: MIT Press.
- Talmy 2000b: Talmy, L. *Toward a Cognitive Semantics, Vol. II: Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge: MIT Press.
- Tasić i Stamenković 2014: Tasić, M. i Stamenković, D. "Metonimija: od marginalizovanog tropa do centralnog pojmovnog mehanizma". *Jezik, književnost, marginalizacija: zbornik radova. Jezička istraživanja*, Niš: Filozofski fakultet, str. 251–262.
- Taylor 2009: Taylor, J. R. *Linguistic categorization*. Oxford: Oxford University Press.
- Tenuta et al. 2014: Tenuta, A. M., Lepesqueur, M., Lima, M. C. "The structuring of narrative texts into figure and ground: attention, memory and language". *Scripta* 18, pp. 163–178.
- Teofrast 1999: Teofrast. *Karakter*. Preveo Petar Pejčinović. Beograd: Xavier.
- Thomas 2007: Thomas, B. "Dialogue". In: D. Herman (ed.), *The Cambridge companion to narrative* New York, NY: Cambridge University Press, pp. 80–93.
- Thompson 1972: Thompson, P. *The grotesque*. London: Methuen, 1972. <[http://davidlavery.net/grotesque/major\\_artists\\_theorists/theorists/thomson/thomson.html](http://davidlavery.net/grotesque/major_artists_theorists/theorists/thomson/thomson.html)>. 30. 5. 2017.
- Tjupa 2014: Tjupa, V. "Narrative Strategies". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/119.html>>. 9. 7. 2023.

- Tsakona 2013: Tsakona, V. "Okras and the metapragmatic stereotypes of humor: Towards an expansion of the GTVH". In: M. Dynel (ed.). *Developments in Linguistic Humor Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 28–48.
- Tsur 2002: Tsur, R. „Aspects of cognitive poetics.” Semino, Elena & Culpeper, Johahtan (ed.). *Cognitive stylistics: language and cognition in text analysis*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins publishing company, 2002, str. 279–320
- Turner 1991: Turner, M. *Reading Minds: the Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton: Princeton University Press.
- Turner 1996: Turner, M. *The Literary Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Van Dijk & Kintsch 1983: Van Dijk, T. A., & Kintsch, W. *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press.
- Varvaeke & Kennedy 1996: Vervaeke, J. and J. M. Kennedy. "Metaphors in Language and Thought: Falsification and Multiple Meanings". *Metaphor and Symbol*, 11, pp. 273–284.
- Veale 2004: Veale, T. "Incongruity in Humor: Root Cause or Epiphenomenon". *Humor: International Journal of Humor Research*, 17/4: 419–428.
- Veale 2005: Veale, T. *A metaphorical exploration of figure–ground reversal in linguistic creativity*. Unpublished manuscript.
- Veal et al 2006: Veale, T., Feyaeerts, K., and Brône G. "The Cognitive Mechanisms of Adversarial Humor". *Humor: The International Journal of Humor Research*, 19-3, pp. 305–338.
- Veal et al 2015: Veale, T., Brône, G. and Feyaeerts, K. "Humour as the Killer-App of Language: A View From Cognitive Linguistics". *Cognitive Linguistics and Humor Research*, G. Brône, K. Feyaeerts and T. Veale (eds.). Berlin, München, Boston: De Gruyter Mouton, 2015, pp. 1–12.
- Vandaele 2010: Vandaele, J. "Narrative Humor (I): Enter Perspective". *Poetics Today*, 31 (4), pp. 721–785.
- Vermeule 2010: Vermeule, B. *Why Do We Care about Literary Characters?* Baltimore: John Hopkins University.
- Vitgenštajn 1980: Vitgenštajn, L. *Filozofska istraživanja*. Prevod Ksenija Maricki Gađanski. Beograd: Nolit.
- Volf 2016: Volf, V. "Okviri, uokviravanja i okvirne granice u književnosti i drugim medijima". Prevela Snežana Milosavljević Milić. *Philologia Mediana*, br. 8, str. 705–737.

- Von Eckardt 1999: Von Eckardt, B. "Mental Representation". In: *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*, pp. 527–529.
- Qin 2018: Qin, Y. "An Idealized Cognitive Model Analysis of Metaphors in American Economic News Report". *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 128, 012002. <<https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/128/1/012002/pdf>>.
- Weststeijn 2004: Weststeijn, W. "Towards a Cognitive Theory of Character". In: C. Gözl, A. A. Hansen-Löve (eds.), *Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag Herausgegeben von Lazar Fleishman*, pp. 53–65.
- Wilensky 1982: Wilensky, R. „Story Grammars Revisited”. *Journal of Pragmatics*, 6, pp. 423–432.
- Willcox 1982: Willcox, G. "The Feeling Wheel: A tool for expanding awareness of emotions and increasing spontaneity and intimacy". *Transactional Analysis Journal*, 12(4), 274–276.
- Winkler & Brayant 2021: S. L. Winkler & G. A. Bryant. "Play vocalisations and human laughter: a comparative review". *Bioacoustics*, 30(5), pp. 499–526.
- Wolf 2010: Werner, W. "*Mise en cadre* – A Neglected Counterpart to *Mise en abyme*. A Frame-Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology". In: W. Wolf (ed). *Selected Essays on Intermediality*, Leiden: Brill, pp. 605–530.
- Wolf 2016: Wolf, W. "Introduction: frames, framings and framing borders in literature and other media". In: Wolf, W. and Bernhart, W. (eds.). *Framing borders in literature and other media*. Amsterdam – New York: Rodopi, pp. 1–40.
- Yus 2017: Yus, F. "Relevance-Theoretic Treatments of Humor". In: S. Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp. 189–203.
- Zadeh 1965: Zadeh, L.A. "Fuzzy Sets". *Information Control*, 8, pp. 338–353.
- Zunshine 2006: Zunshine, L. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University.
- Zunshine 2008: Zunshine, L. *Strange Concepts and the Stories They Make Possible*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Ziv 1984: Ziv, A. *Personality and Sense of Humor*. New York: Springer.
- Zwaan et al. 2002: Zwaan, R. A., Stanfield, R. A., & Yaxley, R. H. "Language Comprehenders Mentally Represent the Shapes of Objects". *Psychological Science*, 13(2), 168–171.
- Ženet 2002: Ženet, Ž. *Figure V. Preveo Vladimir Kapor*. Novi Sad: Svetovi.

## ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ, РЕЧНИЦИ

- Вујаклија 1980: Вујаклија, М. *Речник страних речи и израза*. Београд: Просвета.
- Bandić 1992: Bandić, M. I. „Parodija”. U: Dragiša Živković (ur.). *Rečnik književnih termina* (drugo, dopunjeno izdanje). Beograd: Nolit, str. 570–571.
- Brewer 2003: Brewer, W. F. “Mental Models”. In: Nadel, L. (ed.) (2003). *Encyclopedia of Cognitive Science*. Nature Publishing Group, 3842–3847.
- Flašar 1992: Flašar, M. „Komediја, antička”. U: Dragiša Živković (ur.). *Rečnik književnih termina* (drugo, dopunjeno izdanje). Beograd: Nolit, str. 380–386.
- Morreal 2014: Morreal, J. “Philosophy of Humor”. In: S. Attardo (ed.), *Encyclopedia of Humor Research*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications.
- Smuts 2006: Smuts, Aaron. „Humor”, *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <<https://www.iep.utm.edu/humor/>>. Приступљено: 28. 8. 2018.
- Živković 1992: Živković, D. (ur.). *Rečnik književnih termina* (drugo, dopunjeno izdanje). Beograd: Nolit.

## КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА И КЊИЖЕВНОКРИТИЧКА ЛИТЕРАТУРА

- Будимир и Флашар 1963: Будимир, М, и Флашар, М. *Преглед римске књижевности: de auctoribus romanis*. Београд: Завод за издавање уџбеника Народне Републике Србије.
- Витановић 1971: Витановић, С. *Поетика Николе Боалоа и француски класицизам*. Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- Вовел 2006: Вовел, М. „Увод”. У: Човек доба просвећености. Превеле В. Павловић и М. Самарцић. Београд: Слио, стр. 5–34.
- Вукићевић 2015: Вукићевић, Д. „Смешан крај или крај смешног краја у Нушићевим комедијама (анализа драмских завршетака из угла когнитивне наратологије).” *Књижевна историја*, 47 (2015) 156, стр. 25–40.
- Вучељ 2015: Вучељ, Н. *Дидро и естетика*. Ниш: Филозофски факултет.

- Глигорић 1965: Глигорић, В. „Бранислав Нушић”. У: С. Ж. Марковић (ур.). *Бранислав Нушић*. Београд: Завод за издавање уџбеника СРС, стр. 173–279.
- Деретић 1981: Деретић, Ј. Српски роман 1800–1950. Београд: Нолит.
- Ђурић 1965: Ђурић, М. *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Егерић 1997: Егерић, М. „Човек са дурбином у историјском процесу – фрагменат о *Ходочашћу Арсенија Његована* Борислава Пекића.” У: *Дела и дани IV*. Нови Сад: Матица српска.
- Иванић 2006: Иванић, Д. „Комедиографски свијет Јована Стерије Поповића.” Ј. С. Поповић, *Сабране комедије*. Д. Иванић (прир.). Београд: Српска књижевна задруга, 2006.
- Јанковић 1978: Јанковић, В. „Предговор: о римској комедији, Теренцију и његовом утицају”. У: Публије Теренције Африканац, *Комедије*. Београд: Српска књижевна задруга, стр. VII–LIII.
- Јанковић 1987: Јанковић, В. *Насмејана животиња: о античкој комедији*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Јеремић 2009: Јеремић, Љ. „Универзални значај Домановићеве сатире”, у: *Глишић и Домановић: 1908–2008* (ур. С. Велмар-Јанковић), Београд: Српска академија наука и уметности, 23–35.
- Јовићевић 2009: Јеремић, Т. „Ка могућностима читања Домановићеве алегорично-сатиричне приче: контекст, интертекст, текст”, у: *Глишић и Домановић: 1908–2008* (ур. С. Велмар-Јанковић), Београд: Српска академија наука и уметности, 131–139.
- Кинг 2005: King Кинг, М. Л. „Жена ренесансе”. У: Е. Гарин (прир.), *Човек ренесансе*. Превеле Јулијана Вучо, Јелена Косовац и Јасна Видић. Београд: Слио, стр. 260–309.
- Константиновић 2000: Константиновић, И. „Франсоа Рабле и његово дело.” Предговор у: Франсоа Рабле, *Гаргантуа и Пантагруел*. Превео Станислав Винавер. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.
- Лешић 1989: Лешић, Ј. *Бранислав Нушић: живот и дјело*. Нови Сад: Стеријино позорје/Матица српска.
- Максимовић 1999: Максимовић, Г. „Домановићев смијех”, у: *Књижевно дело Радоја Домановића – ново читање* (ур. Миролуб Стојановић), Ниш: Центар за научна

- истраживања САНУ и Универзитета/Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, 59–91.
- Максимовић 2005: Максимовић, Г. „Комедиографски поступак Бранислава Нушића.” Бранислав Нушић, *Сабране комедије*. Приредио Г. Максимовић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 623–635.
- Марковић 2019: Марковић, О. „Домановићев хумор из угла когнитивистичких теорија”. У: М. Јањић (ур.). *Наука и савремени универзитет 8: Савремени токови у науци о језику и књижевности (тематски зборник радова, књига 2)*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, стр. 133–145.
- Милошевић 1996: Милошевић, Н. „Борислав Пекић и његова митомахија.” У: *Књижевност и метафизика: Зиданица на песку II*. Приредио М. Ломпар. Београд: Филип Вишњић.
- Мустеданагић 2002: Мустеданагић, Ј. *Гротескни бревијар Борислава Пекића: гротескно обликовање романа Ходочашће Арсенија Његована, Како упокојити вампира и 1999*. Нови Сад: Stylos.
- Несторовић 2014: Несторовић, З. „Стерија као комедиограф или о непроменљивости човека у свету који се мења”. У: Јован Стерија Поповић. *Весела позорја*. Приредила З. Несторовић. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Пијановић 1991: Пијановић, П. *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд: Просвета: Досије; Горњи Милановац: Дечје новине; Титоград: Октоих.
- Попов 2001: Попов, Ј. *Класицистичка поетика романа*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- Поповић 1970: Б. Поповић, „Алегорична сатирична прича”, у: *Огледи и чланци из књижевности*, Нови Сад: Матица српска/Београд: Српска књижевна задруга.
- Рихтер 2009: Рихтер, А. „Роман *Ходочашће Арсенија Његована* и шифра 1968.” У: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. П. Пијановић и А. Јерков (ур.). Београд: Институт за књижевност и језик: Службени гласник.
- Самарџија 2009: Самарџија, С. „Дело Радоја Домановића и усмена традиција”, у: *Глишић и Домановић: 1908–2008* (ур. С. Велмар-Јанковић), Београд: Српска академија наука и уметности, 107–124.
- Томић 2009: Томић, Ј. „Књижевни поступци у роману *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића.” У: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*. Петар Пијановић и Александар Јерков (ур.). Београд: Институт за књижевност и језик: Службени гласник.



- Флашар 1982: Флашар, М. „Романописац Јован Стеријин Поповић или О фабули у ‘Роману без романа’”. У: Ј. С. Поповић, *Роман без романа*. М. Флашар (прир.). Београд: Нолит.
- Ardila 2009: Ardila, J. A. G. Henry Fielding: From Quixotic Satire to the Cervantean Novel. *In: J. A. G. Ardila (ed.). The Cervantean Heritage Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Oxon/New York: Modern Humanities Research Association and Routledge, pp. 124–141.
- Auerbah 1978: Auerbah, E. *Mimezis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Београд: Нолит.
- Belsi 2010: Belsi, K. *Poststrukturalizam: sasvim kratak uvod*. Београд: Službeni glasnik.
- Cromphout 1989: Cromphout, F. From Estrangement to Commitment: Italo Calvino's ‘Cosmicomics’ and ‘T Zero’. *Science Fiction Studies*, 16 (2), 161–183.
- Dover 1993: Dover, K. *Aristophanes Froges*. New York: Clarendon Press/Oxford University Press.
- Eko 2017: Eko, U. *O književnosti*. Prevela M. Piletić. Београд: Vulkan.
- Ferber 1999: Ferber, M. *A Dictionary of Literary Symbols*. New York: Cambridge University Press.
- Feroni 2005, I: Feroni 2005, I: Feroni, Đ. *Istorija italijanske književnosti*. Tom I, Podgorica: CID, Nikšić: Filozofski fakultet, Београд Službeni list SCG.
- Garin 1988: Garin, E. *Italijanski humanizam: filozofija i građanski život u renesansi*. Preveo Pero Mužijević. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Golden 1984: Golden, L. “Aristotle on Comedy”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 3, pp. 283–290.
- Griffith 2013: Griffith, M. *Aristophanes’ Frogs*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Hammond, B. (2009). The Cervantic legacy in the eighteen-century novel. *In J. A. G. Ardila (ed.). The Cervantean heritage: reception and influence of Cervantes in Britain*, London: Routledge, pp. 96–103.
- Hačion 1996: Hačion, L. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Hammond 2009: Hammond, B. “The Cervantic Legacy in the Eighteen-Century Novel”. *In: J. A. G. Ardila (ed.). The Cervantean Heritage Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Oxon/New York: Modern Humanities Research Association and Routledge, pp. 96–103.

- Heath 1989: Heath, M. "Aristotelian Comedy". *Classical Quarterly*, 39, pp. 344–354. <<https://eprints.whiterose.ac.uk/522/1/heathm17.pdf>>.
- Hugo 19789: Hugo, Victor. „Predgovor Cromwellu“. Beker, Miroslav (prir.). *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 315–332.
- Ivanić 1996: Ivanić, D. *Srpski realizam*. Novi Sad: Matica srpska.
- Ivanić 2007: Ivanić, D. Model svijeta, teme/motivi, događaji/priče. U: Ivanić, D. i Vukićević, D. *Ka poetici srpskog realizma*. Beograd: Zavod za udžbenike, str. 85–94.
- Maksimović 1999: Maksimović, Goran. „Domanovićeve alegorične satire“. U: Domanović, Radoje. *Alegorične priče*. Goran Maksimović (prir.). Niš: Zograf, str. 159–191.
- Maksimović 2000: Maksimović, G. *Domanovićeve smijeh: književna studija*. Beograd: Slobodna knjiga.
- McMahon 1917: Mc Mahon, P. A. „On the Second Book of Aristotle's Poetics and the Source of Theophrastus' Definition of Tragedy“. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 28, pp. 1-46.
- Mancing, H. (2009). The quixotic novel in British fiction of the nineteenth and twentieth century. In J. A. G. Ardila (ed.). *The Cervantean heritage: reception and influence of Cervantes in Britain*. London: Routledge, pp. 104–116.
- Migiel 2004: Migiel, M. „Figurative Language and Sex Wars in the Decameron“. *Heliotropia – An online journal of research to Boccaccio scholars*, vol. 2, 2, 1–9. <<https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=heliotropia>>. 30. 4. 2018.
- Milinković 2011: Milinković, S. *Dekameron: knjiga o ljubavi*. Beograd: Arhipelag.
- Motooka, W. (1986). Coming to a bad end: sentimentalism, hermeneutics, and the *Female Quixote*. *Eighteenth-century fiction*, 8/2, 251–270.
- Mraović 2008: D. Mraović. „Đovani Bokačo i njegovo doba“. U: Đ. Bokačo. *Dekameron*. Beograd: Dereta.
- Nelson 2009: Nelson, T. *Equine Imagery in Early Modern Literature*. Dostupno na: <[https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/37039/senior\\_thesis.pdf](https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/37039/senior_thesis.pdf)>. 14. 6. 2018.
- Pantić 1963: Pantić, M. „Predgovor“. *Poetika humanizma i renesanse. Knj.1*. Prir. Miroslav Pantić. Preveli K. Anastasijević i dr. Beograd: Prosveta.
- Pawl, A. J. (2009). Feminine transformation of the Quixote in eighteenth-century England: Lennox' *Female Quixote* and her sisters. In J. A. G. Ardila (ed.). *The Cervantean*

- heritage: reception and influence of Cervantes in Britain*. London: Routledge, pp. 166–175.
- Puhalo 1982: Puhalo, D. *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma: (1700–1832)*. Beograd: Naučna knjiga.
- Ruggiero 2021: Ruggiero, G. *Love and Sex in the Time of the Plague*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Siegel, K. (1991). „Italo Calvino's Cosmicomics: Qfwfg's Postmodern Autobiography.” *Italica*, 68: 1, pp. 43–59.
- Steinby & Mäkikalli 2017: Steinby, L. and Mäkikalli, A. *Narrative Concepts in the Study of Eighteenth-Century Literature*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 7–37.
- Šalabalić 2018: Šalabalić, R. Aristofan – pesnik rata i mira. U: Aristofan, *Žabe*. Prevela R. Šalabalić. Beograd: Kosmos izdavaštvo; Podgorica: Nova knjiga, str. 7–98.
- Taylor 1931: Taylor, H. W. „Fielding Upon Cibber”. *Modern Philology*, vol. 29, no. 1, pp. 73–90.
- Tran-Gervat 2021: Tran-Gervat, Y-M. „Intercultural and interartistic transfers of Shandean humor in the 20th and 21st centuries”. In: D. Derrin, H. Burrows (eds). *The Palgrave Handbook of Humour, History and Methodology*, Palgrave MacMillan, pp. 443-457.
- Van Ghent 1961: Van Ghent, D. *The English novel: form and function*. New York: Harper & Row.
- Vukićević 2018: Vukićević, D. „Negation as a constituent of parody in the 19th century Serbian noel written in the spirit of Cervantes's Don Quixote”. In: S. Milosavljević Milić, J. Jovanović, & M. Bojanić Ćirković (eds.). *Od narativa do narativnosti: pola veka naratologije/From narrative to narrativity: half a century of narratology*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta, pp. 99–111.
- Žmegač 1987: Žmegač, V. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Yilmaz 2021: Yilmaz, H. “A Romance World of Their Own Generic and Patriarchal Boundaries Unsettled In ‘Evelina’ and ‘The Female Quixote’”. *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 61(1), pp. 147-166.
- Watt 1970: Watt, I. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth: Penguin.

## ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- „Arbor porphyriana”. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2024. <<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3587>>. 24.5.2018.
- „Comedy of humours.” *Encyclopedia Britannica*, 15 Aug. 2008. <<https://www.britannica.com/art/comedy-of-humours>>. 14. 9. 2022.
- FrameNet*. <<https://framenet.icsi.berkeley.edu/about>>. 24. 7. 2019.
- „Joke.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/joke>>. 28. 6. 2022.
- Malle, B. F. „Folk Theories of Consciousness”. *Encyclopedia of Consciousness*, 2009, <<https://www.sciencedirect.com/topics/neuroscience/folk-theory>>. 14. 11. 2022.
- <<https://serbiaforum.forumsr.net/t13-vicevi-o-mami>>. 14. 3. 2021.
- „*μεταφορ-ά, ή*“”. *Perseus Digital Library*. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2367015&redirect=true>>. 28.5.2018.
- „Tractatus Coislinianus”. *Encyclopedia Britannica*, 20 Jul. 1998. <<https://www.britannica.com/topic/Tractatus-Coislinianus>>. 17. 2. 2019.

## АУТОРКИНЕ СТУДИЈЕ ИЗ ДОКТОРАТА

### 1. Поглавља *Проучавања хумора – уводна разматрања и Закључак II:*

Марковић, Оливера (2023). „Схватање хумора у когнитивистици”. *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 101–102–103, стр. 66–74.

### 2. Поглавље *Борбе моћи између полова: сексуална метафора хуморног типа и имагинација жене у Декамерону:*

Марковић, Оливера (2022). „Борбе моћи између полова: сексуална метафора хуморног типа у ‘Декамерону’”. *Language, literature, power – book of abstracts*, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, стр. 58;

Марковић, Оливера (2021). „Хуморна метафора у ‘Декамерону’: новела о Алибех и Рустуку”. *Наслеђе*, 18 (49), стр. 289–302.

### 3. Поглавље *Процес грађења менталних репрезентација за јунака пародије (јунак пародије као вечити путник кроз светове):*

Марковић, Оливера (2023). „Процес грађења менталних репрезентација за јунака пародије (јунак пародије као вечити путник између светова)”. *Language, literature, process – book of abstracts*, стр. 29–30.<sup>1089</sup>

#### **4. Поглавље *Имагинација града код Стерије и Нушића* (Београд некад и сад): од бенигне ка црнохуморној комедији:**

Марковић, Оливера (2024). „Имагинација града код Стерије и Нушића: ‘Београд некад и сад’”. *Будуће у култури Срба и Бугара/ Минало и бђдеце в културата на Сррби и Българи* (19. тематски двојезични научни скуп // 19. тематична двуезична конференция). Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, стр. 103–114.

#### **5. Поглавље *Трансмедијално приповедање, наративни оквири и централне когнитивне метафоре: Др Бранислава Нушића и филм Масмедиологија на Балкану*:**

Марковић, Оливера (2018). „Иницијални и финални оквири у комедији ‘Др’ Бранислава Нушића и филму ‘Масмедиологија на Балкану’: проблем трансмедијалности”. *Традиционална естетска култура: слика и писмо* (књига апстраката са националног научног симпозијума са међународним учешћем, одржаног 9. 11. 2018), Огранак САНУ у Нишу и Факултет уметности Универзитета у Нишу.

Марковић, Оливера (2021). „Трансмедијално приповедање и когнитивне метафоре: случај комедије ‘Др’ Бранислава Нушића и филма ‘Масмедиологија на Балкану’”. *Дигитални хоризонти културе, уметности и медија*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију; Факултет драмских уметности; Сlio, стр. 203–222.

#### **6. Поглавље *Прилог проучавању имплицитне поетике Радоја Домановића: Домановићев хумор из угла когнитивистичких теорија*:**

Марковић, Оливера (2019). „Домановићев хумор из угла когнитивистичких теорија”. *Наука и савремени универзитет 8: Савремени токови у науци о језику и књижевности* (тематски зборник радова, књига 2). Марина Јањић (ур.). Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, стр. 133–145.

---

<sup>1089</sup> Верзија поглавља *Јунакиња пародије између актуелизованог и виртуелног*: изложена је на научној конференцији *Philologia Serbica*, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, 28. 3. 2023.

**7. Поглавље *Хумористички потенцијал виртуелних аспеката приче код Радоја Домановића:***

Марковић, Оливера (2023). „Хумористички потенцијал виртуелних аспеката приче код Радоја Домановића (о универзалном значају Домановићеве сатире)”. 53. међународни научни састанак слависта у Вукове дане, 13–17. IX 2023. Бошко Сувајдић и Александар Милановић (ур.). Београд: Филозофски факултет, Међународни славистички центар, стр. 38.

**8. Поглавље *Хумор и ограничења хумора у роману Ходочашће Арсенија Његована Борислава Пекића:***

Марковић, Оливера (2019). „Хумор и ограничења хумора у роману ‘Ходочашће Арсенија Његована’ Борислава Пекића”, *Philologia Mediana*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, год. 11, бр. 11, стр. 119–135.

**9. Поглавље *Како разумемо приче смештене у период пре великог праска? Нивои утемељења као методолошка алтернатива при проучавању хумора:***

Marković, Olivera (2022). „Kako razumemo priče smeštene u period pre velikog praska? Nivoi utemeljenja kao metodološka alternativa pri proučavanju humora.” *Jezik, književnost, alternative/Language, literature, alternatives – Jezička istraživanja*, стр. 329–343.

**10. Поглавље *Апендикс 2: Гротеска као когнитивни феномен поетичког дискурса од антике до модернизма:***

Марковић, Оливера (2018). „Гротеска као когнитивни феномен поетичког дискурса у предромантизму и романтизму”. *Philologia Mediana*, год. 14, бр. 14, стр. 97–111.

Марковић, Оливера (2022). „Гротеска као когнитивни феномен поетичког дискурса до предромантизма”. *Philologia Mediana*, год. 10, бр. 10, стр. 119–134.

## БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Оливера С. Марковић (1989) рођена је у Нишу, где је завршила основну школу „Учитељ Таса” и гимназију „Светозар Марковић”. Године 2008. уписала је ОАС србистике на Филозофском факултету Универзитета у Нишу и завршила их 2013. године. Исте године је уписала МАС, модул Српска и компаративна књижевност, на истом факултету, и завршила их 2015. године, одбранивши мастер тезу *Autre-biography: аутобиографски романи Цона Максвела Куџија*, под менторством проф. др Дубравке Поповић Срдановић. Године 2016. уписала је ДАС филологије на Филозофском факултету у Нишу.

Од јесењег семестра школске 2018/2019. године запослена је на Филозофском факултету у Нишу, на Департману за србистку, у својству истраживача-приправника (до 2021. године), односно истраживача-сарадника (од 2021. године), на предметима из области опште књижевности и методике наставе књижевности.

Члан је Центра за наратолошке студије и Центра за когнитивне студије Универзитета у Нишу, као и Центра са савремена филолошка проучавања младих истраживача Филозофског факултета у Нишу. Њено учешће у научним пројектима укључује: *Поетика српског реализма* (Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2018–2020. године), *Теренска истраживања усменог наслеђа југоисточне Србије* (Огранак САНУ у Нишу, од 2018. године), *Књижевна прошлост и садашњост на простору југоисточне Србије* (Огранак САНУ у Нишу, од 2019. године), *Interactive Narrative Design for Complexity Representations* (од 2022. године), *Beyond Music: Multilevel Grounding as a New Theory of Meaning in Cognitive Science* (Центар за когнитивне науке Универзитета у Нишу и Универзитет Хумболт, 2022–2023. година) и *The History of Identity Documentation in European Nations* (од 2024. године). Објављује у домаћим и иностраним научним часописима и зборницима са научних конференција.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

**ТЕОРИЈЕ ХУМОРА У КОГНИТИВИСТИЧКИМ НАУКАМА И МОГУЋНОСТ  
ЊИХОВЕ ПРИМЕНЕ У ПРОУЧАВАЊУ НАРАТИВНОГ КЊИЖЕВНОГ  
ТЕКСТА**

која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 2024. године

Потпис аутора дисертације:



(Оливера С. Марковић)



**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације: ТЕОРИЈЕ ХУМОРА У КОГНИТИВИСТИЧКИМ НАУКАМА И  
МОГУЋНОСТ ЊИХОВЕ ПРИМЕНЕ У ПРОУЧАВАЊУ НАРАТИВНОГ  
КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам  
предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан  
штампаном облику.

У Нишу, 2024. године

Потпис аутора дисертације:

Оливера С. Марковић

(Оливера С. Марковић)

## ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом: ТЕОРИЈЕ ХУМОРА У КОГНИТИВИСТИЧКИМ НАУКАМА И МОГУЋНОСТ ЊИХОВЕ ПРИМЕНЕ У ПРОУЧАВАЊУ НАРАТИВНОГ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 2024. године

Потпис аутора дисертације:



(Оливера С. Марковић)