

Јелена Јовановић
Филолошки факултет, Београд

ЈЕЗИЧКА И СТИЛСКА СТРУКТУРА ПРИПОВЕТКЕ „НЕПОСТОЈЕЋА БАКИЦА“ ИЗ ЗБИРКЕ БАШТА СЉЕЗОВЕ БОЈЕ БРАНКА ЂОПИЋА – ОПШТА ТЕОРИЈСКА РАЗМАТРАЊА И МЕТОДОЛОШКА УПУТСТВА ЗА АНАЛИЗУ

У раду¹ се анализира структура приповетке *Непостојећа бакица* Б. Ђопића: тематска, нарацијска и стилска.

1) На тематском и нарацијском плану посматрамо збир реалија од којих је саткан догађајни сплет у причи, и међуодноси тих реалија. Уочавамо да она има један претприповедни део, нешто као експозицију, где се на изврстан начин идентификује тема; има средишњи део, у којем се у виду дијалога излажу 'догађаји', и завршни део, у дијалогском склопу, са извесном оценом. Сваки од тих делова разгранана се у читаву лезу вешто компонованих факата и разговора о њима, те прича одише једрином изворног приповедања и одсјајима, изнутра набујалог а споља пригушваног хумора који читаоца не нагони на смех него пре на размишљање о свету и времену, о вредносним скалама људског веровања. Посебна врста сликовитости приповедања остварује се пародијско-алегоријским и контрастним поступком – иронијом и хумором. Оне се као естетски однос налазе у основи глобалних дијалогско-наративних поступака у приповеци; али и у основи ужих, исказних, поступака у репликама.

2) На плану 'стилијске грађе', одн. 'унутрашњег стила' или стила мотивских структура, Ђопић показује јаку склоност ка објективном, реалистичком мишљењу и реалистичком обликовању тематског материјала. У сфери обликовања приповедног света, он се ослања на дијалог, те се личности овде јављају као сведоци и очевици догађаја о којима приповеда. Полазећи од тога да у сваком књижевном тексту треба пазити пре свега на смисано језгро, то јест, оно што је битно тежиште исказивања, унутрашњег изражавања и комуникације – полазном дистинкцијом сматрамо ону између исказа и текста, и дефинишимо је као однос структуре према текстури. Узимамо да је тема основна јединица лингвистичког садржаја, која у неком смислу одговара исказу – и утврђујемо да се Ђопић у организацији исказа води моделом говорног језика са тежњом да у писани текст верно пренесе пре свега говорну интонацију.

1 Овај рад написан је у оквиру научног пројекта 148024Д Српски језик и друштвена кретања, који финансира Министарство за науку, технологију и развој Републике Србије.

Кључне речи: обликовање приповедног света – дијалог; организација исказа – говорна интонација, говорни језик; сликовитост – гротеска, хумор; структура приповетке – тематска, нарацијска, стилска.

1. Уводне напомене

Рад смо замислили као теоријску расправу о стилској структури и методолошким поступцима у анализи. Приповетка *Нејоспојећа бакица* са својим јасно оцртаним и добро изведеним уметничким формама послужила нам је као добар повод за размишљања о стилу и стилистици уопште, те о примени њених методолошких инструкција у анализи текста. Изложићемо своја схватања у низу поглавља која следе и чији наслови најављују тематске целине на које се могу разложити.

1.1. Моштивска и нарацијска структура

1. Приповетку *'Нејоспојећа бакица'* Ђопић је објавио у збирци *'Башта сљезове боје'*. Ова Ђопићева збирка замишљена је као сет прича за децу, али су у њима садржане многе поруке намењене одраслима, јер имају дубок опште људски, а и политички смисао². Познато је да је та збирка означила прелом у Ђопићевом животу и књижевном раду. Већ раније изражене сумње у исправност и животну снагу социјалистичке идеологије овде су дошле до свог врхунца.

2. Међу причама у *'Башти'* има изванредних које су не само препоручљиве младима, и пре свега младима за читање, него и привлачне за анализу. Таква је и приповетка коју смо овом приликом изабрали за стилску анализу: *'Нејоспојећа бакица'*. Упркос натруњености вањским асоцијацијама, ова Ђопићева прича одише једрином изворног приповедања и одсјајима, изнутра набујалог а споља пригушиваног хумора који читаоца не нагони на смех него пре на размишљање о свету и времену, о вредносним скалама људског веровања, о узрочно-последичним преливањима међу животним чињеницама у колоплету онога што се олако назива истином о свету и људима.

3. Узећемо да збир реалија од којих је саткан догађајни сплет у причи, и међуодноси тих реалија – заправо представљају њену

2 Исп. Јовановић 2007а. У штампи.

мотивску структуру³. Лако је уочити да она има један претприповедни део, нешто као експозицију, где се на изванредан начин идентификује тема; има средишњи део, у којем се у виду дијалога излажу 'догађаји', и завршни део, у дијалошком склопу, са извесном оценом, експлицитном бакином, и имплицитном, скривеном у бакиној реплици и резонувању, пишчевом. Али сваки од тих делова разгранана се у читаву лепезу вешто компонованих факата и разговора о њима.

3.1. Експозиција је вешто и истанчано компонована као сцена на којој се идентификују актери и сугерише мотивски оквир приче:

Чиновница оштинине ниши чу ниши видје кад су се ошворила вратиа (а канда није дријемала!). Сџази само како се у њезину канцеларију нечујно увуља црна бакица у новим жућим ојанцима и већ истоџ шрена јој у ушима зајубори добросџив мекан џлас и знане ријечи, незаборавна црашња њезиноџ рођеноџ дјешњсџива. Када је изражавање које се казује на другом нивоу нечујно, реч је о фиктивној индикацији, о показатељу да је испричана прича измишљена. Уколико приповедач⁴ инсистира на томе да казује ствари које су се заиста догодиле – какву улогу има експозиција приче, онда никада не може приказати мисли било ког актера осим сопствених. „Постоје две различите језичке ситуације – упозорава Бал (2000: 33): – језик о контакту између говорника и слушаоца – персонална језичка ситуација; и језик о трећем – имперсонална језичка ситуација када се оне преплићу, и када настаје текстуална интерференција“.

3.2. Средишњи део приче конципиран је као бакин покушај да слику света – угроженог социјалним незнањем и туђином урбане цивилизације у коју га је довео револуционарни преврат, – изгради освајањем духовних простора изван и изнад сурове стварности. Тај поступак – као бакино опредељење за алтернативну стварност – замишљен је и изведен у више приповедних дијалошких фаза, одра-

3 Према овој стоји, према данашњој терминологији, тзв. нарацијска структура (в. даље). Дихотомија потиче заправо од руског проучаваоца поетског текста Ејхенбаума (1969: 249). По њему су се у развоју руске романескне прозе појавила „два најтежа текућа проблема: проблем сижејне организације и проблем приповедања“. – В. и: Одинцов (1980: 208).

4 „У сваком тексту, дакле и у драмском тексту, поетском тексту, есеју итд., требало би претпоставити импликованог аутора. Тај појам припада теорији књижевности, најчешће теорији текста. Наратологија почиње тамо где почиње резултативни активности импликованог аутора: импликовани аутор поставља *нарацијсни текст* испред нас. Међутим, под приповедном инстанцом се не подразумева ни приповедач, видљиво, фиктивно 'ја' које се по сопственом нахођењу намеће у причи или као актер узима удела у радњи. Такав 'видљиви' приповедач је специфична *форма* коју приповедна инстанца, поред осталих могућих форми, може прихватити“ (Бал 2000: 19-20).

жавајући дихотомну структуру приче. Бакин свет и свет реалности нису коегзистентни. Вратити се у завичај, и још бити жив! – постаје грех и издаја. Насупрот таквом социјалном апсурду, баба Тривуна остаје одана завичају и крајишком човеку, заузимајући широкогрудни и снажно хуманистички став, као једини вид егзистенцијалног људског измирења. Бакине речи – *Што да смећам људима кад ме већ у књигама нема* – епилог су ове анегдотски исприповедане приче, и глас о томе да Ђопићева сатира није беспошtedна и радикална: у њој још увек опстајава нада да се свет може поправити и да се људи могу променити. Као одјек садржаја приче, тј. унутрашњег плана приповедања – поента представља својеврсни приповедачки извештај. Као поука у свом основном значењу – изражена је стилским антиципираним исказима, тј. стилским апликатима (Симић 2001: 205).

3.3. И док је поента мотивисана приповедачким разлозима, улога дијаложке приче јесте да допуни појам, да поткрепи и илуструје мисао и идеју поенте. Прича је само на први поглед слика ситуације, а у суштини је слика људског карактера који репрезентује бака својим понашањем. Тако бака постаје 'делатно лице', о чијим се поступцима и радњама приповеда, чије се речи непосредно наводе и то чак на начин који је карактеристичан за драмске форме – са битном разликом што се психолошке околности замењују животним у којима се одређена особина испољава (у односу на ту ситуацију).

3.4. Ако је прецизније дефинишемо после њеног расклапања и поновног склапања, мотивска структура ове приче саткана је од симптома бакиног отпора према бирократији, у ствари од њене митске биографије на прилазима бирократској ери. Дијалог – у који бака верује као у какав магијски чин – начин је обликовања гротескне приче, односно њене конфликтне ситуације која почива на изврнутој сижејној матрици. Унутар те ситуације остварује се пародијска негација бакиног права на пензију као права на постојање. Али овде се изокреће и цела социјално-морална стратификација, па се она може посматрати у ширем контексту смеховне народне културе: у којој се страшно преокреће у смешно. Основа ове стилске инверзије налази се у обредно-митском начину мишљења и понашања. Управо се хумором – етно-психолошком одредницом менталитета људи крајишког поднебља – баба Тривуна, тврдоглави народни митоман, супротставља послератној социјалној и бирократској јавности.

4. Расправа о језичком ткиву текста спада заправо у област нартологије, те ћемо се ми овде нашом причом бавити посматрајући

је са тога гледишта. Излагање грађе тече у два канала. Једно је ауторова нарација, и она заузима врло мали део наративног материјала: експозитивни део приче. Друго је реч његових јунака, што чини главнину приче. Обично се каже да је ауторски део текста монолог, а да је укрштен говор ликова – дијалог. Но нама се чини да ствари стоје мало друкчије.

4.1. Прави дијалог чини формални оквир приповетке – и главно је обележје реплика чиновнице, а говор човеков којим он 'гласно мисли' није заправо дијалог, већ монолог – и представља обгрљени садржај бакиних реплика. Добро би било ауторску реч назвати приповедањем, а реч јунака разговором, кад би се ова сводила на дијалог, и увек на размену реплика. Али видесмо да се, сем у дијалогу, реч јунака реализује и у облику монолога. Знамо да се јунак може умешати и у само приповедање, па је јасно да овим путем не можемо доћи до неке јасне сегментације текста. Зато нам ваља признати да и аутор и ликови могу водити говорну реч, могу приповедати, могу нешто објашњавати, тумачити, жалити се, претити итд. Текст је саткан од мноштва различитих појавних форми које наратологија тек треба да истражи⁵. Говорићемо о ауторској речи и говору ликова.

4.2. Као по правилу у сваком књижевном тексту, на почетку, у експозицији приче, аутор даје опис амбијента, ликова и сл., као и актера своје приповести. Овај део текста отпочиње нечим што би се могло назвати експликацијом, или наговештајем тумачења карактера бакиног. Следи затим дијалог којим аутор поткрепљује своју карактерологију. Рекли бисмо да је то приповедни пасаж, али ипак није прави, јер се конкретни догађаји сликају у импулсу бакиних покушаја да убеди и одобровољи чиновницу. То је уједно и главни део приче саткан од разговора бакиног са 'чиновницом општине', и од доказивања, са бакине стране, да је жива, и побијања те идеје, са стране чиновнице. Нема ауторових инсерта, нити упадица уз реплике. Сегмент је сав попуњен бакиним излагањем, и то излагање и у себи има изванредно добро уређену композицију: прво долази приступни исказ као обраћајна форма (*йиле бакино, душо, ћери, јагодо моја...*), следи бакина интимна и социјална историја иницирана интерогативним репликативним импулсима чиновнице, те у

5 Могу се овде поменути извесна истраживања извршена под другим дисциплинарним кишобранима, као нпр. Виноградовљево (1971) 'општење', 'саопштавање' и 'деловање', или Остин (1994)-Серлове (1991) перформативне функције: 'извештавање', 'наговарање', 'убеђивање' итд. У овом низу на памет нам падају још 'удварање', 'улизивање', па 'исмевање', 'изругивање', 'псовање', 'претња', онда 'молба', 'похвала', 'покуда', 'оговарање', 'дифамирање', 'шिकанирање' и др.

последњем исечку дијалога прича, како рекосмо, кулминира и доживљава расплет.

4.3. Постављањем дијалога у центар излагања – Ђопић је осетио потребу да га некако обликује, развије и раздели у неке самерљиве ритамске јединице. Но рекосмо да те јединице нису истородне ни истозначне, већ својом сталном варијацијом разбијају једноличност причања, чине га разноликим и тиме живљим. Али варијација се не тиче само дужине реплика, већ и линије ословљавања. Разговори јунака смењују се у извесном ритмичном следу, како протиче време о којем се приповеда. Одресци и пододресци времена обележени су временском полифонијом, где изразито место заузима перфекат, те приповедачки презент, футур и императив, као и аорист. У временском оквиру приче – који приказује општу слику догађања – поновљени догађаји варирају, образујући ту општу слику атмосфере. Догађаји из области општих манифестација прелазе у област конкретног догађања, драматичног и гротескног збивања. Сегментација не само да није праволинијска, већ се радијално разводи на дуже и краће временске размаке, испуњене важнијим и мање важним догађајима, тако да је ритам приповедања тиме веома оживљен. Епилог се уклапа у временски низ успостављен у главном делу приче, па би се по томе могао и укључити у њу. Но на тај начин само је ублажен прелаз, а није умањен значај завршног дела приче као највише смисаоне амплитуде нарације.

5. Материјал који сачињава фабулу приповетке може се поделити на фиксне и променљиве елементе или на објекте и процесе.

5.1. Под објектима овде мислимо не само на актере који су стабилни, већ и на место где се радња одвија. Процеси су промене које се дешавају у вези са објектима – тј. овде у вези са баком, чиме се наглашава идеја развоја, сукцесије, промене и међусобне повезаности појединачних догађаја. „Обе врсте елемената – објекти и процеси – неопходне су за формирање фабуле, и не могу постојати један без другог“ (Бал 2000: 142).

5.2. С друге стране, хронолошки је редослед теоријска реконструкција коју можемо направити на основу логичких закључака из стварности. Распоред у фабули мора се извести из експлицитних података или из индиректних наговаштаја⁶.

5.3. Простор у причи *Нейосџојећа бакица* није тематизован, он представља само оквир, место дешавања – *канцеларија ойшџине, Далмација, пред кућом, шамо-амо око Уне*, и због тога у потпуности

6 У приповедном тексту Бал (2000: 62-63) разликује двоструку линеарност: текстуалну, као низ реченица, и линеарност фабуле, као низ догађаја.

остаје непримећен. Изостављањем детаљне презентације, изостала је и његова конкретна слика: он није место које делује на радњу, не утиче на фабулу и не подређује је својој презентацији. *Канцеларија ојштинне* функционише као фиксирани оквир у којем се сукцесивно развија радња, тј. као стабилни и глобални простор⁷.

5.4. Количина времена фабуле могла би се упоредити са количином простора који сваки догађај заузима у тексту: количина реплика, исказа или речи. Брзина којом се различити догађаји презентују, тј. време приповедања, није међутим увек релевантно за интерпретацију текста. Количина текста која се утроши на догађај даје само увид у распоређивање пажње, што се пројектује на слику виђења фабуле. Пажња која се посвећује сваком елементу у причи може се анализирати (не као збрајање исказа, већ) једино у односу на пажњу која се посвећује осталим елементима, дакле успостављањем технике упоређивања (где је статистика само помоћно средство). „Дијалог и у принципу свака сцена, свака детаљна презентација догађаја која тежи исохронији – по речима Бала (2000: 83), функционише као тачка упоређивања“. Да би се дошло до анализе ритма приче – требало би, између осталог, направити глобални преглед протока⁸ времена фабуле. „Било да је пажња глобално подељена правилно или не, – запажа Бал (2000: 85) – увек ће постојати једна или друга форма смењивања између проширене и сажете презентације“.

6. Интегрална нарација, те и степенаста композиција, засенчена је сликом у којој се издваја она појединост која највише утиче на њену изградњу. Догађај се развија у неколико епизода да би се смисаоно нагласио завршетак, који добија карактер поенте. Морални тон поенте, даље, прикривен је хумористичким – па приповетка почиње личити на шаљиву причу у којој постепено градуирање радње уступа место редукцији.

7 „У оба случаја, и код оквирног и код тематизованог простора, простор може функционисати *стабилно* или *динамично*. Стабилни простор је фиксирани оквир, тематизован или не, у којем се догађаји одигравају. Простор који функционише динамично јесте фактор који омогућава кретање ликова. Уколико се простор презентује са даљине, обично се добија глобални преглед, без детаља. Обрнуто, простор који се презентује изблиза биће детаљније дат, али ће недостајати прегледност“ (Бал 2000: 113-118).

8 Ово смењивање Бал (2000: 91) сматра најбитнијим обележјем наративног жанра. У том смислу Женет (Genette 1980: 71) прави разлику између две форме – *сцене* и *резимеа* – и примећује да се ове релативне супротности могу довести до крајности. „С једне стране може се разликовати елипса, изостављањем једног дела фабуле у причи, с друге стране, можемо разликовати паузу – када се неки елемент који не заузима време фабуле детаљно презентује. Како сажимање тако и успоравање мора бити виђено као релативно, у њиховом међусобном односу“.

6.1. Експозицију, дијалошку причу и поенту Ђопић смешта у исту композициону раван. Због тога ублажава ону оштру граничну црту која одваја причу од оног што јој претходи или следи. С друге стране, неутралише границу између стварности која је у причи од стварности из које је прича произишла и(ли) којој прича припада. Ово постаје формула унутарњег средишта текста са којим су повезани сви појединачни искази, и из којег извиру све мисаоне, обликотворне и изражајне компоненте. Она нам открива унутрашње димензије приповетке. Тешко је разабрати који су елементи узети из једног а који из другог подручја, где престаје каузална вредност једних а почиње морална вредност других чињеница. Без обзира на композициону дискрецију, поменуте текстовне целине чине ономотолошко јединство, које се огледа у предметном идентитету денотата. Није то јест неоправдано сматрати их контекстуалним синонимима (Еко 1973: 62-63), и узајамно пројектујућим конотативима (Улман 1964: 101).

6.2. Својим правилним устројством – приповетка открива како су симетрија и хармонија у целини испољавања једног закона, да су етика и естетика укључене у општи детерминизам природе. За приповетку симетријска целина није само прост однос напореда постављених целина, при чему оне не би биле идентичне количином и каквоћом. Дескрипција је последица симетрије која се овде остварује као релација две различите, управо сасвим супротне композиције које, баш зато што су супротне, и не могу напореда постојати на неки равнодушан, само спољашњи начин. Хармонија је склопљена симетрија, и обрнуто: симетрија је изврнута, или, боље, расклопљена хармонија. Између њих је однос укрштања, што значи: и идентичност и разлика, и јединство и двојство. Својом суштином – ово је релационализам: основни скелет или најпростија архитектоника, калуп према којем се склапа и расклапа целина текста. „Без обзира на узајамно укрштање и прожимање, морамо претпоставити да сваки од слојева знаковне структуре допушта бар релативно, бар у извесној мери посебну обраду, тачније: парцијалну и у себи заобљену стилизацију“ (Симић 2000: 32).

1.2. *Стилска и прагматичка структура*

1. Полазимо⁹ од тога да у сваком књижевном тексту треба пазити пре свега на смисаоно језгро, то јест, оно што је битно тежиште исказивања, унутрашњег изражавања и комуникације; а према тој

9 Исп. Јовановић 2000, 2005 и 20076.

целини треба даље пратити однос делова којима се постиже уобличавање, као и значај средстава изражавања језика и његових вредности, којима се постиже реализација.

1.1. Полазну дистинкцију између исказа и текста дефинисаћемо као однос структуре према текстури. За све појаве из семантичког домена употребићемо једноставно термин тематика. И узећемо да је тема основна јединица лингвистичког садржаја – која у неком смислу одговара исказу.

1.2. Исказ је могуће дефинисати са два гледишта. Са гледишта испитивања његове индивидуалне природе – то је лингвистичка форма која је носилац минималног тематског садржаја: теме, сигнификата, денотата или сл. Са гледишта улоге његове у изградњи текстуре – исказ је могуће објаснити као минималну форму, као просту синтаксичку јединицу од које се састоје виши конструктивни облици.

1.3. Теорија уметничке речи, уместо тематским јединицама као елементима садржаја – оперише мотивима. Сматрајући мотив минималном јединицом овога реда, могли бисмо рећи да је тема сирова грађа, а да је мотивски слој уметничког текста или дискурса настао прерадом тематске грађе.

1.4. Према току мишљења, који је у директној зависности од постављене теме текста, – аутор прилагођава даље средства према материјалу и циљу комуникације. И уопште, изградња текста може бити условљена симултано или сукцесивно датим елементима запажања или утисака.

2. Несумњива је органска повезаност општејезичких законитости и специфичне уметничко-језичке проблематике. На овај се начин истиче јединство свих језичких манифестација.

2.1. Емоционалност, односно афективност није једина дефинитивна ознака песничког језика, али је песнички језик на основи емоционално-афективног говорног реализовања вишег изражава усмерен многоструким психичким појавама, а условљен је језичким средствима.

2.2. Емотивна (експресивна, експонативна) функција језика у Ђопићевом тексту јасно указује да је усредсређење на пошиљаоца, тј. има за сврху директно изражавање говорниковог става према ономе о чему говори; поред, разуме се, примарног усмерења на 'поруку'. Она показује тенденцију произвођења утиска о извесној емоцији, била она истинска или симулирана. То су, другим речима, ауторове мисли и ставови, и њима условљени искази.

3. Као год у говору, тако и у писању, у књижевном језику уопште, нема једнакости у смислу униформисања израза, – све је индивидуално и у исто време изазвано или усмерено спољашњим условима, ситуацијама; све је у зависности од могућности и форме и изражаја, од језичких средстава.

3.1. Наглашавањем реалитета и реалистичког значаја психичких доживљаја и процеса свести и подсвести актера у прозном тексту – писац открива и своје тајне, скривене, неречене особине, као и своје стваралачке путеве, али и средину и све услове који стимулирају интуицију и диригују стварањем.

3.2. Најзад, ситуација пишевог доживљавања у ствари уноси диференцијацију у ритмичко и језичко реализовање. Она као 'усмеравање' даје дефинитивни импулс прагматичком и стилистичком изражају, не запостављајући значај језичких средстава чији је задатак да га конкретизују. Очигледно је да обликујућа сила текста произлази из сложених компоненти субјекта који врши избор језичких средстава и њихову организацију у исказе, тј. у текстовну целину.

4. Рекли смо да је прича изграђена у облику контраста¹⁰ између бирократских навика новог доба и њиховог схватања од бакине стране. Очекивали бисмо да се контраст заострава према кулминационој тачки, но међутим као да се дешава сасвим супротно: бака одустаје од потраге за потврдом, понаша се као да је поражена у својим погледима. И то је на први поглед стварно разрешење заплета у причи. Ипак, аутор води читаоца у заблуду, а онда на самом крају открива бакине праве намере, и врло ефектним обртом доводи причу до неочекиваног завршетка. Ово је у складу са једним од темељних естетских начела приповетке 'Нейосіојећа бакица': откривање и намерно истицање дисхармоније унутар једне ситуације. Ђопићев критички дух намерно користи гротеску и пародију да би с једне стране показао ту дисхармонију, и, с друге, да би наговестио да национална свест у време бирократизације друштва, као његове модернизације, треба да тражи другу грађу свог идентитета.

5. Друго на што ваља указати, јесте Ђопићева склоност ка 'понародњавању' текста, што нама каткад личи на вулгаризацију. Вулгаризација је често схваћена као средство да се разбије дојам сладуњавости, управо у лирским пасажима. Али каткада она није ни потребна ни на месту. Хоћемо рећи да вулгаризација у ауторовој

¹⁰ Виготски (Выготский 1968: 208) пише да је „у уметничком делу увек импостирано некакво противуречје... аутор као да сабира посебно тешку, међусобно супротстављену грађу, такву која својим особинама упућује на контраст...“.

речи није увек добродошла. Нешто друкчије ствар стоји у разговору, где начин говора може имати улогу карактерисања ликова. Посебно је упечатљив бакин начин изражавања. Псевдовулгаризми у ословљавању 'лопов' и 'овчица' одјек су заштитне функције таквих речи, које су у прошлости чешће биле у употреби, нпр. кад је неко говорио о деци, морао је у опису употребљавати ружне и покудне речи 'да не чује зло', о болесноме и невољноме само призивајући Бога и добру срећу итд.

6. И као што материја архитектуре, сликарства, музике, тако и материја песничког језика и уопште естетика језика мора бити одређена, прецизна, без грешака, – осим ако се 'грешкама' приказује извештан реалитет или извесно специфично стање. У стилистици текста (Одинцов 1980: 202) говори се каткад о 'природним' и 'уметним', дакле вештачким елементима. Ови други као да 'драматизују' и 'понародњавају' причу. Мислимо да су они допуштени само онда када је вештина излагања таква да чува текст да не пређе у праву извештаченост. Иначе се мора сматрати слабошћу.

2. *Стилска анализа приповећке* *'Неиспојећа бакица' Б. Ђојића*

2.1. *Темајска и композициона слика приповећке*

1. На плану 'стилисткие грађе', одн. 'унутрашњег стила' или стила мотивских структура, Ђојић показује јаку склоност ка објективном, реалистичком мишљењу и реалистичком обликовању тематског материјала. У сфери обликовања приповедног света, Ђојић се често ослања на дијалог, те се личности овде јављају као сведоци и очевици догађаја о којима приповеда. Привидно, функција пишчева састоји се само у томе да запише шта му је тај 'сведок' тај 'очевидац' испричао; писац је само његово 'перо', његов 'писар'.

1.1. Пред нама је један дијалог – духовит и са уздржаном иронијом. Испричан с великом озбиљношћу, као да је од судбинске важности и по људе који га воде и по читаоце који га прате, – овај нам се разговор може учинити дугим а реплике механичким и конвенционалним, а у ствари долазимо до друкчијег закључка: – речити људи у својој говорљивости постају истовремено и сиромашни и симпатични, те и њихове реплике нису никад досадне.

1.2. Дијалогска тенденција јавља се у видљивом облику, тј. као граматичка категорија управног говора. Успостављена комуникативном аналогијом, веза између реплика чисто је функционална. Ова правилност не ништи слободу обликовања исказних форми,

напротив: њоме се постиже већи склад међу њима и већи степен ефицијентности израза уопште. Дијалогизација мисли као поступак у излагању идеја постаје пресудни чинилац на плану практичног мишљења и филозофске критике стварности. Управни је говор с друге стране објекат језичког чина, и због тога представља догађај сам по себи. „Иако је емоција која се саопштава део фабуле – запажа Бал (2000: 31), изражавање те емоције није, па и догађај није само језички чин којим се љутња изражава, већ и сама љутња представља догађај“. Пољски филозоф Ајдукјевич (1974: 13) тврди да је једна од темељних функција¹¹ језика у томе што „он служи за транспорт, тј. за комуникацију мисли говорника онима који га слушају“.

1.3. Ослањајући се на дијалог, Ћопић у ствари ствара илузију да се плаши ауторске одговорности, да не воли ’измишљене приче’ и да се клони стваралачке субјективности, па на тај начин својој прози појачава драж животне непосредности и аутентичности. Аутор на сцену изводи – и у дијалог уводи – лица која сама запажају и описују; те повлачећи се пред њима – своју стваралачку улогу претвара у записивачку. На ово се, међутим, не може гледати само формално, нити се пак може верификовати ванестетским чињеницама. Реч је о томе да Ћопић овим поступком појачава сугестију о изворности, конкретности и емпиријској мотивисаности свог текста.

1.4. Управо ово ’сценско представљање’ у Ћопића поприма особине композиционог закона, у виду следећих особина. Прва од њих је адекватност, хоћемо рећи да сазнајна и описна структура одговарају реалним чињеницама, и да се налазе у односу међусобног ’одражавања’. Налазећи се свака у свом положају, свака у мрежи сопствених дистинкција, две појаве – ознака и означени садржај – сусрећу се у свести човека тако да једна на другу упућују сличношћу ’позиција’, или правилима за активирање својих дистинкција. Друге две су конзистентност, тј. усклађивање описа са сазнајном структуром, и економичност, тј. остваривање описа као једноставног и јасног.

2. Онда нам постаје јасно како поменуте особине Ћопићевог ’сценског представљања’ свој природни и обједињујући амбијент најлакше налазе у дијалогској форми. Реплике бабе Тривуне и младе чиновнице обједињене су јединственим тематским садржајем: пародијском негацијом бакиног постојања. Искази у дијалогу имају, сваки појединачно, статус сцене – да би се на крају разумевање све-

¹¹ „У ствари, када извесна особа А обликује исказ који чује особа В, А обично снабдева В извесним чињеницама да претпостави шта А у томе тренутку мисли“ (Ајдукјевич 1974: 14).

ло на наслућивање архетипа 'сцене'. Тако се комбинује исказано са неисказаним и алузивним, синтетички се изручују језичке, мисаоне, психолошке и реалне димензије исказа.

2.1. Како језгро дијалога расте из гротескне концепције приче, дакле – пародијским осветљењем атмосфере и ликова, не поставља се питање ко је главни јунак, него какве ефекте апсурда омогућава тај лик писцу.

2.2. Ђопићева психологија ликова је поетична, али није 'лажљива'; логика његових ликова, као и њихов говор, поступци и покрети, – све је до краја убедљиво. Ни у њиховим мислима ни у репликама нема туђег звука.

2.3. Наравно, ми 'туђим' не сматрамо преношење дијалога као излагање догађаја, јер писац је свему томе давао боју свога причања, појачавао интензитет догађаја, преливао причање својим емоционалним тоновима. Однос између грађе коју је пружао живот (или његова слика примитивно већ обрађена у усменој нарацији) и пищевог стваралачког удела у дијалогу – у ствари је питање особеног стилског поступка.

2.4. Дубина пищеве меморије, креативност инвенције и живописност дијалога зачињени су лакоћом изражавања. Иако многобројне, реплике нису комерцијализоване; иако богате детаљима, нису преоптерећене њима: – оне су просто пропорционално уравнотежене. Изузетна моћ запажања људских духовних особина претвара свакидање слике у визије, виђене ствари у невиђене, непознате људе у познате. Дијалог је тако жив да и не очекујемо догађаје, па нам се чини да догађаји нису ни потребни, да је доста само гледати и слушати људе које је писац извео пред нас.

3. Иако нема догађаја, с правом се може рећи, а то је већ и напоменуто, да овај дијалог има радњу – драмски градуирану, чврсто и пропорционално повезану.

3.1. Чиновница је иницијатор дијалога и његова динамичка полуга: она енергично поставља акценат на драмске моменте, те њени искази имају наративно покретачки карактер. Баба Тривуна својим репликама подржава ове моменте, и интензивне силе језичког материјала претвара у екстензивне: она прича и развија радњу, заплиће њезин ток и психологизира. Свака реплика иницира ново питање чиновнице. Баба Тривуна не прича, него реферише, и не слика живот, већ га објашњава. Исти је однос читљив и у обрнутом смеру, ретроактивно. На тај начин открива нам се Ђопићева нарација као линеарно-повратна стратегија. И поред тога, дијалог има успорен пулс причања и одмерен ток догађаја.

3.2. Као што је у свакодневном језику, тј. у референцијалној функцији, начелом еквиваленције регулисана селекција на плану парадигматских резерви, а синтагматски распоред зависи од контингитета приказаних тематских целина, – тако је у поетском језику закон сличности наметнут секвенци на синтагматском нивоу. Фузија ових двају начела врло је значајна по последицима које изазива у знаковној структури овог дијалога, јер за собом повлачи још једну конфигуративну осу: ону која спаја формалну страну реплике као ознаку са њеним садржајем као означеном структуром.

3.3. Основни облик у којем се дијалогска форма остварује у овој тексту јесте тзв. некоментарисани облик. Реплике чиновнице и бабе Тривуне углавном нису праћене објашњењима аутора; упадљив је, међутим, уводни монолошки израз на почетку дијалога

– Чиновница оишиине ниши чу ниши видје кад су се отворила враиша (а канда није дријемала!). Сјази само како се у њезину канцеларију нечујно увуља црна бакица у новим жутиим ојаницима и већ истиоџ ширена јој у ушима зајубори добросиив мекан глас и знане ријечи, незаборавна праиша њезиноџ рођеноџ дјетињства.

Преостали део текста изграђен је од реплика које активно утичу на карактер приповетке као целине.

3.4. Синтаксички посматрано – директни говор је исказ, или скуп исказа, којим говорник или писац преноси нечије речи у облику у којем су изговорене или написане. У овој тексту директни говор има још једно обележје: он нема класичну форму – уводницу и допуну. У главнини приповетке изостаје уводница – реченица којом се најављују туђе речи, и цео дијалог базиран је на допунама. У свим случајевима допуне имају различите облике синтаксичке организације: то су предикативни и полипредикативни искази, или конструкције од већег броја засебних исказа.

4. Ако на композиционом нивоу на пример утврдимо да постоји полазна микроструктура, тј. горе установљена тема: *аисурдни покушај бабе Тривуне да докаже своје постојање*, – онда је њена дијалогска реализација уједно и њено варирање и амплификација, по свој прилици и ради повишења ефицијентности.

4.1. Импостацијом додатних реплика композициони оквир не само да бива проширен, већ и реорганизован, јер се врши нова прерасподела комуникативних и стилских функција. Одложен расплет, тј. развијање постпоља, ствара наравно сасвим нову атмосферу у композицији текста. То само наизглед ствара извесну структурну неравнотежу, а у ствари: измештање комуникативног тежишта из

првобитног положаја према крају композиције овде није питање структурне (не)равнотеже, већ линеарне прогресије и екстензије.

4.2. Репликативне форме стварају утисак репетиције, али тематски оквир текста растерећује такву тенденцију дијалога: хоћемо рећи да репетиција под тематским притиском уступа место супституцији. И овде се срећемо са појмом оптималности израза, који несумњиво спада у домен вредносних категорија, дакле (стилско-) прагматичких. Даље, ту је појам количине употребљеног језичког материјала – дакле у овом случају његове уштеде. Језичка економија, и поред тога што долази у ред познатих лингвистичких открића – има такође и своју вредносну страну, којом такође сеже у домен стилистике и прагматике. Затим смо суочени са проблемом узрока инсуфицијенције: да ли се то чини принудно, да ли игром случаја, да ли је део говорне стратегије усмерене на комуникативни учинак, или су пак мотиви естетске или стилистичке природе.

4.3. Сви примери реплика чиновнице у овоме тексту недвосмислено упућују на контекст као главни извор притиска на форму, и сужавања експликацијских могућности грађе потребне за њено оптимално уобличење. Ако на ову појаву гледамо из другог правца, из правца уобличења текста или дискурса као целине – онда усклађивање форми, односно узајамно прилагођавање, отвара поље за флексибилно и врло разноврсно оформљење говора, између осталог и у циљу повишења његове ефицијенције, тј. и актуализације.

4.4. Ово је скопчано са још двема појавама у језику: са аутоматизацијом и говорним актом. Што се тиче првога, реч је о нарочитој употреби језичких јединица и њиховом прилагођавању конвенционалном општењу у разним доменима живота. Када је реч о говорном акту (чину) – ослањамо се на три врсте критеријума: комуникацијски, интеракцијски и језички – тј. асертиве, директиве и интерогативе (што не иде даље од традиционалне поделе реченица по 'садржају' или 'смислу', која такође има функционални карактер).

5. Још једну значајну појаву поменућемо која је у вези са дијалогским склопом текстовне структуре. Ради се о економичности.

5.1. Економичност се по правилу не тиче целокупности приповедног процеса, већ практично само израза – дискурса и текста. Ово се начело формулише као потреба за јасношћу. На реплике у овоме тексту може се гледати као на 'ехо' према 'инспирацији' који заједно улазе у процес 'комплетизације'. На тај начин се јасно открива правац инкорпорирања колоквијалног стила у поетски. Нарочито ако се узме у обзир да су многи искази у овоме тексту

демонстративног карактера: и са становишта свога квантитета (елиптичност) и са становишта квалитета (ономатопеичност). То је најједноставнији принцип сликања у говору и песничком језику – принцип подражавања, тј. имитовања, односно изоморфизма.

5.2. У том смислу речено, у поетском стилу – ономатопеје, засноване на подржавању природних звукова, несумњиво имају велики значај. И не само оне, већ многи од фигуративних начина казивања очигледно су типа сликовитога изражавања.

5.2.1. Као што видимо, у овоме тексту неке речце, нарочито демонстративне, и узвици, пре свега, преузимају улогу гестовног говора; исп.: *Е-е, Е, Ајме, Ајме мени, Куку мени, О, А, Зар шако, Ево*. Сматра се да гестовни говор има статус споредног, пратећег елемента, и да углавном није ангажован у споразумевању. У афекту, међутим, гестовни материјал преузима функцију фонијске еманације, супституишући је, и постаје самостална јединица или структура у комуникацијском акту. Ови су психо-емотивни одрази утолико адекватнији, уколико је сазнање верније; они су у својим структурама и хијерархични – неки су битнији, други мање битни. Хијерархија одраза по правилу је еквивалентна хијерархији одражених својстава.

5.2.2. Узвици и речце постају носиоци сопствене аутономне идеје, битне за исход комуникације, и аутор сматра да свака од ових речи заслужује да буде посебно истакнута, тј. засебно изговорена (записана) и одељена од других.

5.3. Гест је на неки начин говор у ситним целинама, лако појмљивим и растресито укомпонованим у глобални текст, његов садржај не поставља веће концептуалне захтеве, већ одсликава емоције и опште ставове адресата. Према томе, гест је легитимни пратилац усменог говора у свим приликама, кад слабије, а када јаче заступљен, али каткада и замењујући његове елементе. Његова је улога у овоме тексту, међутим, додатно мотивисана – поетски. Њопић га употребљава као непосредни утисак, као животно аутентични податак 'са лица места'.

6. Изражену естетску функцију и функцију деловања имају и ономатопејским и метафоричким процесом захваћени глаголи, те и путем њих и читави искази: 'увуљати се' – *увуља се црна бакица*; 'зажуборити' – *и већ исџоџ џирена јој у ушима зажубори добросџив мекан џлас и знане ријечи*; 'исконтати' – *лакше ћу јој исконџиџи своју муку*; 'ударити' – *на иџиџа сам ударила џод сџаре дане*; 'згодити' – *џа ћу џиџи, онако с ноге на ногу, зџодиџи некуд чак у Далмацију*; 'спапоњати' – *џа џиџи џу, крај мора, моју кукавну бакицу сџаџоњају*

другови; 'сјавити' – превезу преко воде и сјаве у један шор у некаквој фабрици; 'збенавити' – сасвим сам се збенавила; 'шмрћнути' – да шмрћнем у најдубљи вир; 'подмазати' – носила сам и кокицу да кога пошћилашим и подмажем; 'пљуснути' – пљуснух ја рукама; 'запнем' – онда је најбоље да зајнем одавле па право на Уну.

6.1. Ђопић је на овај начин тежиште стављао на упечатљивом представљању онога што се описује. Употребом глагола у пренесеном значењу – тј. активирањем односа у наговештају, асоцијацији – остваривао је сликовитост казивања. Једна од израженијих лексичких група подвргнутих метафоризацији у приповеци јесу глаголи који означавају кретање, динамизирану статистику (метафоре базиране на аудитивним асоцијацијама из природе и синестезији), бакино психо-физичко стање (изражено различитим семантичким трансформацијама), као и понашање бакино и њене поступке.

6.2. У Ђопића је глагол основни исказни чин остваривања естетског искуства, тачка узајамног преплитања различитих односа и активности у спознајном и трансформационом процесу 'баба Тривуна – природа' и у друштвено-психолошком систему 'баба Тривуна – друштво'.

а) Глаголи у приповеци показују и исконску тежњу за поређењем човека са природом. Као и у бројних народних поређења, и овде налазимо хиперболом актуализовано поређење: - *Долазим ја из бјезаније... кад пред мојом кућом сшоји золема баба, колик иласи*. Објекат естетског односа овде чине природна својства и својства стварности, а суштина односа схвата се као духовна веза између субјекта и објекта – у којој човек разоткрива и налази меру целовитости ситуација објективног света, очовеченог света.

б) Дезаутоматизација израза на линији 'дословно – пренесено' заснована је на зеугмичним ефектима глагола у изградњи симултане иреверзибилне стилске перцепције: - *Шта је, бако, каква је шебе невоља доћерала? - Ђерам ја, душо, њу, иензију, невољу золему; - А ја остиадо илачући и за њом и за собом; - Давно је Аустрија оишишла... - Па куд је оишишла, боџ је видио; - Носила сам и кокицу да кога пошћилашим и подмажем*. У основи овакве стилизације исказа присутна је бакина тежња за хуманизовањем света, односно за стварањем једне нове реалности, којом она осмишљава и себе и амбијент у којем живи, односно: потврђује своје живљење. Из уметничког преламања стварности проистиче дисперзија многобројних схватања, стварају се различити односи између две основне компоненте естетске реалности: објективне стварности и бакиног сензибилитета.

7. У начину на који нам писац саопштава те објективне и психолошке чињенице осећа се оријентација на усмени израз. Топић се у организацији исказа води моделом говорног језика са тежњом да у писани текст верно пренесе пре свега говорну интонацију. Снага ових исказа несумњиво потиче из једноставности и чврсте повезаности са искуством људи са села.

7.1. Упечатљива је употреба другог лица императива – *причај, не буди лијен, немој се шалићи, немој бити досадна, не шали се, хајде, сеси́ро, хајде, болан, ма, чекај*, – колоквијалних обрта и сермоницијских исказа – *Куку мени! Нужда наћерала! Бољ ће иићи ко си ти! Бољ је видио! Цабе ти је! Исиаметише ме!* и сл. – као и општи приповодачки тон наведених примера. Овим средствима аутор успоставља комуникацију са широком публиком.

7.2. Посебно место у приповедном ткиву заузимају различите форме обраћања. Оне се могу пратити на седам персоналних релација, и на синонимској линији варијације изрза.

(а) Релација 'бака – чиновница': *и́ле бакино, душо, ћери, јагодо моја, овчице, сунаице моје оґријано, кокице моја ћубаси́а, кућо моја рођена, оченашу мој, кућо бакина, сеси́ро, мјесече мој, душо, кућо моја, разговоре мој, око бакино, облаче бакин.* Према сфери употребе дате лексеме разврставају се на психолошку, материјалну, биолошку, космичку и религијску сферу. На семантичком плану ваља запазити учесталу употребу деминутива и хипокористика¹².

(б) Релација 'бака – друга бака': - *Одакле теби, велим женска главо, шај каиуи?* - *Од мољ покојнољ Дане, каже она.* - *Куку мени јадној, зар мој Дане умро, иљуснух ја рукама.* - *Умро, сеси́ро, оилакала сам га и сахранила, како сам најљеише знала и умјела.*

(в) Релација 'бака – Дане': *чемерни Дане, кукавац, мој Дане, наш Дане.*

(г) Релација 'бака – чиновник': - *Па видиш ли, синко, да сам жива?*

(д) Релација 'бака – обезличени чиновник': - *Немој, вели, баба бити досадна.* - *Ево књиђе, веле они.*

12 Сви забележени хипокористички – изузев *бакица* и *цурица* – смештени су управо у баба Тривуниним обраћајним формама: *и́ле, овчица, сунаице* и *кокица*. Лексема *бака* једини је вокатив у обраћајним формама чиновнице: - *Ши́а је, бако, каква је тебе невоља доћерала?* - *А око чега је зайело, бако?* - *Причај, бако, причај.* - *Па шо ће бити код мајичара, бако.* - *Како сад шо, бако?* - *До мора, бако?* - *Да шо неће бити у Африци, бако, у Ел Шаиу?* - *Па како се с њом дружом расправу, бако?* - *О, бако, бако.* - *Па шита си урадила, бако?* - *Ма зар шако, бако?* - *Хајде, болан, бако, не шали се.* - *Ма чекај, бако, да нешто смислимо?* Насупрот њима, налазимо два аугментатива: *бабешина* и *мушкаћина*, оба са пејоративним призвуком.

(ђ) Релација 'бака – бака', самообраћање и приповедање о себи као о трећем лицу: - *Е, Тривуна, Тривуна, можда си ти заиста и погинула, а ово се некаква друга баба приповраћила из те проклетне Аџабрике, па сад с тобом мртвом сирдњу ћера и хоће да се дочепа Данине пензије. - Па ти шу, крај мора, моју кукавну бакицу сапоњају другови..., превезу преко воде и сјаве у један шор у некаквој фабрици. - Онда ће бака полагацко низ Уну. - Хајде, сестиро, низ Уну, доспа си ти намучила ситару Тривуну и дала је на комедију да јој се руђа и кус и рејаш.*

(е) Релација 'бака – чиновница', форме етичког датива: *јадна ти сам; па ћу ти, онако с ноге на ногу, згоди ти некуд чак у Далмацију; шу ти се онда нас двије зазрлимо.* Настојећи да прича језиком свога времена и свога краја – Ђопић гради исказе који претендују да постану сведочанство навика, понашања и схватања.

7.3. Честим преплитањем личних релација Ђопић у врло кратким приповедним захватима води радњу преко више субјективних, објективних и психолошких ослонаца. Друго лице користи као доминантну персоналну позицију помоћу које се лако активира треће лице и успоставља се природна веза са првим. Дијалогско-монологске сплетове Ђопић уме врло успешно саткати: ова форма омогућава нагла претакања различитих облика изражавања – говорење лица нагло прераста у унутрашњи монолог, док унутрашњи монолог прераста у самоговор или пак гласно обраћање неком. И монолог се, дакле, јавља као врста дијалога – са идентификованим или неидентификованим сабеседником, или као интровертни говор.

8. Због бинарне структуре приповетке, тј. монологског и дијалогског говора – укрштају се и временски планови. Временска полифонија у исказима чини да је временски однос према приказиваним ликовима и догађајима близак и непосредан. Уопште узев – Ђопићевом стваралачком темпераменту највише одговара глагол као доминантна реч, која открива своје изражајне могућности у исказу. У наративном ходу реплика, те у описивању прошлих радњи – посебно је дошла до изражаја транспозитивност глаголских облика. Ђопић је отворио стилистички простор да се једно време појављује у значењу другог. На тај начин је увећао валенцу временских планова: у стилистички оскудном морфолошком потенцијалу глаголски облици се овде почињу узајамно испомагати.

а) Најзначајније место међу претериталним облицима заузима перфекат: *погодила сам, доћерала је, нијесам се макла, ишла сам,*

*ударила сам, умрла си, пријавио је, бјежала сам и сл*¹³. Разлог за доминацију прошлог времена лежи у природи самог приповедног кода: баба Тривуна, то јест, казује о нечему што се десило. Превладавање прошлог времена у приповедној прози као конкретнијег Кожина објашњава (1972: 157) „тежњом ка максималној конкретности онога што се слика (пошто се овде и уопштавање даје у сликовитој форми) и условљено је специфичношћу поетског мишљења“.

б) Са готово једнаком учесталашћу заступљен је и приповедачки презент: *ћерам, дерем, ифраже, не помаже, изгубим се, јадна сам, сјапоњају, превезу, сјаве, доведе, долазим, сјаоји, велим* итд¹⁴. Ово је објашњиво тиме што у већем делу приповедања баба Тривуна описује свој живот: ради се о монологу једног човека из народа, монологу датом у форми сказа. Тако приповедачки презент у приповеци остварује значење прошле уобичајене радње, значење радње која се понављала и смењивала, затим значење тзв. сценског перфективног презента, као и презента са аорисним значењем.

в) Аористом употребљеним у значењу перфекта Ђопић остварује изразиту живост у приповедању: *чу, видје, увуља се, зајубори, оде, пријави, пресекох се, иљуснух, расирави, осјаде, дочекаше, извади, исјаменташе*. Као граматичка категорија стилски релевантна у српском језику, аорист у Ђопићеву језику добија и додатну контекстуалну вредност. Тако се приповедач њиме служи у описима динамичких радњи и уопште у приповедању оних догађаја чија је жива динамика још за говорника непосредно присутна.

г) У приповеци налазимо и приповедачки футур: *ћу исконшаиши, помислићеш, нећеш вјеровати, ћу згодити, хоће довести, ћеш чути, ћеш итражити, ћу судити, неће поиврдити, ће зајмуриши, иричекаћу*.

д) На транспозитивном плану заповедни начин улази у сферу претериталности и служи за изражавање радње која је трајала у прошлости, која се по навици вршила или која је имала уобичајено трајање: *иричај; не буди лијен; немој се шалиши; немој биши досадна, не шали се; хајде, сестиро; хајде, болан; ма, чекај*. Трајање радње Ђопић често потенцира употребом више императивних облика.

13 Исп. још: *није дочекала, погинула сам, наумио је, довео је, разболио се, сахранила сам, знала сам, пријовиједале смо, илакале смо, прогласили су, збенавила сам се, родила си се, оишишла је, изгубљене су, видео је, говорила сам, осјаовио ме је, преварио ме је, носила сам, родила се, приповрашила се, дала је, намучила се*.

14 Исп. још: *велим, каже, зајрлимо се, пољубимо се, зајлачемо, одемо, најлачемо се, подијелимо, поклоним, пођем, видиш, жива сам, пише, сјаоји, јадна сам, зајнем, шмрћнем, ходам, не знам, осјаављаш ме, поишлайим, подмажем, вичем, вјерује, немаш, мислим, ћера, хоће, не шалим се, чини ми се, руѓа се, смислимо, ођрадим, сметам*.

Приповедачким императивом остварена је живост казивања и сликовитост у описивању догађаја.

9. Посебна врста сликовитости описа остварује се пародијско-алегоријским и контрастним поступком – иронијом и хумором. Оне се као естетски однос налазе у основи глобалних дијалошко-наративних поступака у приповеци – као ситуативни хумор, на тематском плану посматран; али и у основи ужих, исказних, поступака у репликама – као вербални хумор, на мотивском плану посматран.

а) Пародијско-алегоријски индуковани хумор реализује се на нивоу дијалошке композиције текста као глобална стилска операција, тј. као дезаутоматизација актуелног и потенцираног значења или као актуализација, деформација, деградација, искривљавање и нарушавање смисла. Поступци гротескног, који вешто спајају трагичне и комичне елементе као алогичне, формирају семантички слој приповетке који садржи карикатуралну слику стварног света. Када се овоме дода традиција смеха, богата и национално специфична, постаје јасно да је ова Ђопићева приповетка нека врста провере 'читалачке наивности'. Уосталом, естетски феномен комичног и афективног претпоставља емпатичку функцију смеха у његовом доживљавању и вредновању.

б) Контрастом индуковани хумор реализује се као супстанцијални поступак на нивоу исказних целина, а у оквиру одређених реплика. У те сврхе упослени су или одређени смисаоно редундантни исказни елементи, или економични, или, пак, пермутационо-супстантивни: којима се смислу нити шта додаје нити одузима, већ се врши премештање, замена елемената глобалног смисла исказа: - Умро? Баш умро, намршво, кућо бакина; - Па видиш ли, синко, да сам жива? - А видиш ли ти, баба, штиа у књигама тише? - Одем да видим кришеницу, а они шамо одмахнуше руком: баба, нема од шога ништиа, ти си се родила још под Аустријом, а давно је Аустрија отишла... - Па куд је отишла, бог је видио, штиа ћу сад? - Да је иражим, а? - Цабе ти је, вели, иражити, нема је више. - Нема, каже ти? - Онда је најбоље да зайнем одавле ја право на Уну, да имрћнем у најдубљи вир; - Немој, вели, баба, бити досадна, тебе нема тиер нема: камо ти најисмено кад си се родила, гдје си се родила? Ево књиге, веле они. Ево и мене, вичем ја; - Е, Тривуна, Тривуна, можда си ти заиста и погинула, а ово се некаква друга баба ириоврашила из те проклете Афабрике, ја сад с тобом мршвом срдњу ћера и хоће да се дочета Данине пензије... Све ми се чини да је ово у мојим ојанцима некаква друга бабетина, ја ћу ја једног јуира

лијепо зажмириши и ђурнуши је у најдубљи вир: хајде, сестро, низ Уну, доста си намучила сџару Тривуну и дала је на комедију да јој се руѓа и кус и рејати... Шио да сметам људима кад ме већ нема у књиџама.

Разматрање дистрибуције хумористичких сегмената у оквиру дијалогског наратива посебно је важно питање и за стилистику и за проучавање технике приповедања, пошто неке теорије хумора узимају контраст два сценарија (ликова, окружења, активности, предмета итд.) као најважнију когнитивну компоненту у стварању хумора уопште. Важно је и с тог разлога што се тек на микроплану композиције хумористичка грађа разоткрива као специфична загонетка комике у језику.

10. Ђопић је, да закључимо, у овоме дијалогу постигао баланс између целине и делова, успоставио је важне трансверзале којима се крећу мисли јунака, то јест рашчланио је текст, раслојио га је по мерилима уметности речи и успоставио хијерархију међу елементима. Све је то онда писац разместио у простору тако да дијалогски ток буде примерен интенцији његових јунака, а разуме се, у суштини – сопственој интенцији.

2.2. Језичка и сџилска слика приповејке

2.2.1. Питање језичке нормативности приповетке

1. Зависност од система (кода, канона) омета стилску промоцију предметне и/или знаковне структуре. Свакако и језичке у том контексту. Најважнија и најтемељнија разлика језичког система и математичког кода јесте у томе што језички систем није хомоген.

1.1. Хомогеност подразумева уједначеност језичког система по саставу, тј. да је састављен од истородних јединица. Хетерогеност не потиче само од вањских утицаја, што је у језику уобичајен случај, већ и од неусаглашених унутрашњих односа. Фонолошки, морфолошки и други подсистеми језика развијају се углавном сваки по својој логици, те распарчавају језик на секторе. Језички систем је – може се устврдити – сувише порозан да би могао владати изразом.

1.2. Уз то – цео систем језика почива на нерационалном начелу произвољности знака, начелу које би, када би било примењено без ограничења, довело до крајње замршености. Међутим, како дух успева да унесе у извесне делове масе знакова извесно начело реда и правилности, значајну улогу у животу језика има и тзв. 'релативна мотивисаност'.

2. Ако идући за Вуком кажемо да је 'чистота' језика највиши идеал, као и услов и први критеријум за оцену вредности не само језика свакодневице, науке итд., већ и поетског језика, па и поетске речи у целини – на дијалекат се са овога становишта мора гледати као на један комплексни феномен. А то је у суштини питање његове ефицијентности (које ћемо аналитички даље разлагати у следећим тачкама нашег рада). Језичка 'правилност' је следеће важно питање скопчано са језичком 'чистотом'. Идући опет за Вуком, рећи ћемо да је овде реч о проблему језичког 'савршенства'; а језичко 'савршенство' се постиже зналачком употребом језичких ресурса, и свакако укусом. Језичка правилност јесте усклађеност израза са захтевима језичког система: у морфологији и синтакси пре свега.

3. Није тешко приметити да је Ћопић имао дара не само да се уживи у амбијент у коме живи старовремски свет, него и у провинцијски, специфични говор тог света. Баба Тривуна говори језиком свога подгрмечког завичаја, који њеним речима даје бујност колорита и који, наравно, доприноси оригиналности, живописности и типском рељефу. Па и хумор који извире из реплика има своју посебну чар и у сочности, боји, изворно архаичној пластичности бакиних речи, у њиховој примитивној, старинско оријенталној мелодији, у речи – која је и у свом колориту непосредан израз распричаног крајишког темперамента.

4. Ћопић је разголићавао језик. Он се као писац најчешће изражава преко конкретне слике неког предмета, ситуације и личности. Имао је необично изоштрен посматрачки дар: његово проницљиво око запажало је у маси животних појединости, појава и људи оно што је типично, што одређује једну средину, моменат или менталитет.

4.1. Из тежње да што реалније дочара амбијент, Ћопић је у свој дијалог уносио дијалектизме и архаизме, али није отишао у сувишно удаљавање од књижевног језика. Ни дијалекат ни хумор нису обично регистровање виђеног или једноставно пресликавање чињеничког стања, већ су комбиновање, потенцирање и специфично уобличавање животне стварности. Кад је живот посматрао из средине својих ликова, с те исте животне хоризонтале, на истој изохипси, а не с неке више коте, – Ћопић је хумору придавао релативно кратак интензитет.

4.2. Са тога становишта, а и са осталих језичко-стилских становишта – треба скренути пажњу на важне правце и принципе парцелације овога текста. Текст је наиме испарцелисан трима језичко-стилским трансверзалама: дијахронијском, дијатопијском и

дијастратском. На половима прве разликујемо неологизме и архаизме, на половима друге – стандардне облике и дијалекатске, домаће речи и туђице, а на половима треће – различито социјално маркиране форме, од којих су најизраженији колоквијализми.

4.3. Специфичност ових колоквијализама јесте да носе обележје подрмечког говора, да су дијалекатски тактирани, те и да већина њих својом формом у целини или неким својим деловима представљају и примере народне фразеологије:

- Каква је шебе невоља доћерала? - Ево већ друже ојанке дерем; - ојей се нијесам с мјестиа макла; - помислићеш да је бака сишла с памети; - Око чега је зајело? - Куку мени, на шиа сам ударила под сшаре дане; - ња ћу ши, онако с ноге на ногу; - ња љуљ-шамо, љуљ-вамо; - А мој чемерни Дане, не буди лијен; - нема га ко шријебиши, шрекшлати, нужда наћерала; - Одакле шеби, велим женска главо, шјај кауши? - ња се и ши, код нашег Дане, сише најлачемо; - они ме дочекаше ко на сабљу; - Бош ше шииа ко си ши; - Овдје сшоји црно на бијело; - А они шамо одмахнуше руком; - Баба, нема од шога нишиа; - Па куд је ошиила, бош је видио? - Цабе ши је, вели, шражиши; - Да зајнем одавле ња шраво на Уну; - Немој се шалиши главом да ме саму ошављаиш; - Носила сам и кокицу да гога шиилашим и шодмажем; - Ишаметиши ме начистио; - ња сад с шобом мршвом шрдњу ћера; - дала је на комедију да јој се руга и кус и реиаш; - ходам шамо-амо.

У неколико наведених примера налазимо метаплазматично померање форме олично у необичавању реда речи, у другима – искази се стилски маркирају архаизацијом, а највише њих пажњу привлаче као аутоматизоване говорне форме, архаичне са становишта савременог књижевног језика, али врло живе у дијалекту.

5. У пресеку језичке грађе последња поменута трансверзала излази као споредна, али управо она оцртава орбите језика као говорног, са доминацијом индигених речи у односу на архаизме и туђице: *канда није дријемала, исконшати, доћерала, сшайоњају, наћерала, ћерам, збенавила, одавле, корим, камо ши, мушкаћина*. Постаје јасније какво је дијалекатско сондирање и секундарно ознаковљење језичког материјала Ћопић спровео. Овоме се придружују и честе паузе, које зависе од смисла исказа, и на њега утичу, – али оне нису нити дијалекатски нити стилски релевантан факат. Паузама, међутим, Ћопић обележава додатне моменте у дијалогу: емоционално-естетске – варирање ритма и темпа. Аутор им, дакле, придаје стилски карактер.

6. Јасно је онда како у Ћопићевом језику има свежине какве нема и не може бити у бираном речнику: ни новинарски конвенционалан, ни малограђански баналан, тај језик је изузетно лак и жи-

вописан. Пишући о 'обичном' свету и служећи се, природно, 'обичним' речником – аутор није дозвољавао да 'језичка профаност' пређе на мисли и осећања јунака у приповеци, а још мање на њега самог.

7. Закључујемо да је језички систем, тј., да је језичка регулатива – основица 'правилне' употребе речи и уопште изградње језичких структура, а да је за испуњење виших захтева потребно имати додатне критерије. Ти додатни критерији чине језичку норму.

2.2.2. Питање стилске нормативности текста

1. Језичко 'савршенство' како га Вук дефинише ипак далеко превазилази граматичку правилност. Оно укључује „и све танкости језика, граматике и штила“.

1.1. Сада је то заправо 'стилска' норма, која у себи на неки начин обухвата и језичку. Језичка норма у ствари чини основицу стилске норме, јер је језичка правилност нулти степен стилистичности језика. Стилска норма усмерена је на најтананије корелације семантичког и експресивно-стилистичког карактера, које постоје између разних друштвено-условљених видова говорног и писаног језика.

1.2. Другим речима – она истражује вредносна обележја језичких јединица у систему и језичког система као целине. Имали смо прилике да посматрамо језичку грађу и да јој придодајемо вредносне квалификације: па смо неким јединицама придружили статус 'књижевно', а другим 'дијалекатско', 'провинцијско' или 'варваризам', ако долазе са стране; или у најбољу руку 'фолклорно', уколико су 'народске', 'разговорне' и сл. по пореклу.

2. 'Правилност' је у језику граматичка, а 'исправност' нормативна категорија. Последња се тиче оних вредности јединица које су израз хијерархијских односа у нехомогеном систему.

2.1. У језику је 'савршенство' највиши ступањ нормативно-стилске вредности. Савршенство језика крије се у еластичитету његове грађе, снази инспирације и вештини обраде. Еластичитет је супротан 'стабилности' система са његовим утврђеним правилима. Према томе, стилистичке вредности језика нису практична негација лингвистичких, већ су им супротстављене у оквирима које поставља систем.

2.2. Уосталом, квалитет свакога људског дела – било да је реч о материјалном или духовном – нема сумње да је резултат двају темељних фактора: квалитета 'материјала' и квалитета 'рада'. У томе се од осталих облика не разликују ни 'производи језичке делатности'. Јасно је да су својеврсној контроли подвргнути производња 'сми-

слова, као и квалитет исказних форми посматраних са различитих гледишта, а са 'ефицијенцијског', тј. стилистичког – пре свега.

3. Управо са тога гледишта можемо устврдити да је Ћопић свој речник бирао, и свој стил тражио.

3.1. Стил код њега изгледа као језички облик везан искључиво за описане личности, при чему лингвистички аспект скоро потпуно ишчезава, тако као да се стил тиче друштвеног статуса и психолошког стања говорника – који онда одређују врсту језичке материје што је у говору употребљена.

3.2. Исправније би можда било говорити о говорној прагматици до које је Ћопићу било стало. Аутор заиста – на духовном плану – полази од језичке моћи и с њом повезује снагу мисли, а онда – на практичном плану – усклађује обим, разноврсност и квалитет ангажованих језичких структура са мисаоним структурама; и коначно – води рачуна колико су сви ти фактори прилагођени приликама и друштвеном контексту у које 'ставља' свој дијалог.

4. Казујући га из уста својих јунака, и то са лакоћом и живошћу какву може имати само инвентивни разговорни облик комуникације, – Ћопић је свој дијалог опремио додатним 'стилским реквизицима'.

4.1. То како чиновница и баба Тривуна причају више је усмено казивање него књижевни запис, те је њихов дијалог више духовита анегдота него уметничка проза. И отуда, али и из фолклорног врела као позадине, потичу поређења и узречице које као муње осветљавају сцену и запаљују реплике. Народски, жустар ток реченица и сликовит израз, а не радња, дају ритам овој приповеци.

4.2. Ћопићев 'метод рада', како излази, заснован је на транспоновану туђег казивања – са акцентом на директном запажању, личном осећању и креацији сопствене маште. 'Туђи' елементи у његову приповедном миљеу нису међусобно неповезане појединости, разбацани каменчићи иза којих није могуће назрети будући мозаик, него су више или мање заокружене целине са јасним стилским идентитетом. Поетски инкорпорирани у дијалогско ткиво дијалога – ти се елементи мобилишу са јасно израженом ефицијенцијском вредношћу – стилизација поруке.

5. Ефективност структуре Ћопићевог саопштења није заснована у првом реду на усклађености говорне речи са језичком регулативом – већ на начину артикулисања, тј. рашчлањавања ауторове идеје и на уобличењу семантичких склопова. Једном речи – ефективност овог дијалога заснива се на довођењу форме и садржаја у међусобни склад. Аутор је то остварио следећим поступком – до-

бро одабране идеје за свој дијалог сврсисходно је распоредио, а потом их је 'обукао' у добро усклађену језичку грађу. Као резултат тога стилистичког поступка налазимо пропорционално димензиониране и у равнотежени међуоднос постављене исказне целине.

6. Подвргнувши укупност догађаја редукцији, Ђопићу као сводљива величина преостаје материјални свет и духовни принцип. Одлучује се за једначење стварности и поетске слике, располажући аргументима којима се прича разоткрива као пуноважна истина. Овде се може препознати одјек филозофије језика Вилхелма фон Хумболта (1998: 74), за кога је језик спољашњи израз 'унутрашње форме', при чему се под формом мисли на менталну структуру припадника неке одређене језичке заједнице. А то значи да у језику, поред ствари долази до израза и поглед који се о њој има, и да једна реч, на тај начин, двоструко досеже: с једне стране повезана је с предметним светом, али је, с друге, утемељена и у одређеном погледу на свет. Једна симетријска и хармонијски строго саздана структура, дакле као нешто што је у целини правилно и законито обликовано.

3. Закључак

Тема приповетке 'Непостојећа бакица' – у првој инстанци посматрана – јесте бакина историја са 'уверењем' да није жива, те уверавањем да јесте. У другој пак инстанци – прича има много дубљи смисао: њена мотивација долази од бакиног карактера, боље од њених схватања о животу и свету. У та се морална и здраворазумска схватања не уклапају бирократски постулати новог доба.

Бака – иако је њен неспоразум са савременим светом велик и снажан – није приказана као смешна фигура. Смешном је приказана ситуација у којој се нашла. И апсурдном. Чисте душе и бистре памети – баба Тривуна, с мирноћом мудраца и скромношћу крајишког сељака, оставља време с којим је у неспоразуму, и одлази у свој митски свет.

3.1. О мошћивској и нарацијској структури

1. У приповеци *Непостојећа бакица* радња је приказана у процесу свог збивања; она је драматизована и дијалогизована. Сваки моменат радње рефлектује се у дијалогу, тако да је дијалог главно средство развијања радње и уједно онај структурни елемент који је највише допринео да се проширује обим приче. Утицао је такође на конкретизацију радње. Тај моменат допуњен је једном поједино-

шћу која расплет приче помера из сфере конкретног, могло би се рећи натуралистичког – у сферу алегоријског.

2. Са неколико сликовитих појединости Ђопић у приповеци *Нејосџојећа бакица* описује ситуацију егзистенцијалне угрожености бакине у морално стешњеном свету, а затим у епилогу приче – износи моралну опомену или епимитију.

2.1. Тако нам се структурална дихотомија приповетке предочава као прича–поука, те се могу истраживати димензије и облици који је карактеришу. Она се може посматрати и као резултат одређене, специфичне комбинације информације. Прича и поента – посебно гледано – саставни су део веће интегралне целине. Са становишта текстуалне димензије (исп.: Грема 1966; Гробет 2001; Далгрен 2005; Долежел 1973; Нол 1975) – прича представља врло сложену текстуалну интервенцију, састављену од неколико интервенција нижег ранга, различите како по месту и функцији унутар текстуалне интервенције чији су саставни део, тако и по комбинацијама информација које их карактеришу.

2.2. Са становишта фабуне о причи се може говорити као о наративном циклусу по којем се групишу низови догађаја. Фабула као целина формира процес, а сваки догађај по себи може исто тако бити процес или бар део тога. „У сваком процесу се могу разликовати три фазе – запажа Бал (2000: 151): могућност (стварност), сам догађај (реализација) и резултат (закључак) процеса. Али ниједна од ових фаза није неопходна“. Процеси се могу појављивати један за другим, и у том случају је резултат првог процеса стално отварање новог. Процеси исто тако могу бити уклопљени у неке друге процесе, на пример: када једна могућност отвара другу, или када једна реализација отвара другу могућност¹⁵. „Различити процеси побољшања или погоршања, груписани у одређеним комбинацијама, заједно формирају – закључује Бал (2000: 152) – један наративни циклус“.

2.3. Са становишта хијерархијске текстуалне структуре, можемо говорити о конституентима приче на различитим ралинама, тј. о размени, текстуалној интервенцији и текстуалном акту или чину. Овај аспект организације текста – заједно са синтаксичким и рефе-

15 Исход фабуне тада показује процес промене по одређеном обрасцу, води до крајњег резултата, побољшања или погоршања у односу на почетну ситуацију. „Селектовани догађаји могу бити доведени у међусобну везу на разне начине. Тада не би требало говорити о структури фабуне, већ о некој новој структури, која може бити конструисана на основу података, а односи између података и онога што тиме чинимо морају бити експлицитно приказани и морају поседовати релевантност“ (Бал 2000: 154-155).

ренцијалним (контекстуалним) – заузима значајно место у његовој анализи.

2.4. С друге стране, приповетку – као актовку, тј. драму једночинку – можемо поделити на четири целине. Прва три дела припадају причи (разговор са чиновником, разговор са матичарем, разговор са 'големом бабом'), а четврти – поенти. Иако се у првом делу приче одвија главнина радње, можемо рећи да у односу на целину приповетке представља баритонирани део. Други и трећи део приче – само у односу на њену целину – представља окситонирани део. У односу на прва три, четврти део – као прагматичко уопштавање – представља адхортативни део приповетке. Ствар је логичке операције да се између већ оцртаних крајности спретно повуче један објективан, коначно важећи суд.

3. Рашчлањени текст приче на минималне текстуалне јединице или текстуалне акте, омогућава да се прати начин њихова повезивања у веће целине, прелазне текстуалне јединице или интервенције, те њихово место у оквиру највеће текстуалне јединице, размене. Комбиновањем информација везаних за ове конституенте текстуалне структуре са информацијама лексичке, синтаксичке, референцијалне и интеракцијске природе стиче се увид у релацијску, енонцијативну (полифонијску) и информацијску (топикалну) организацију приче. „Успостављање склада између појединих слојева књижевног дела – запажа Симић (2000: 32) – посао је врло сложен и тежак, и то управо јесте централни план његове структуре, у којем се сучичу стилизацијски поступци. И из њега извире смисао дела. Значење употребљене структуре зависи од начина на који је она изграђена, на који је – можемо рећи – структурирана“.

3.2. *О стилској и композиционој структури*

1. Стваралачки процес Б. Ђопића полази од стварног доживљаја и аутентичних података, што резултира панорамски сагледаваном стварношћу – али без дигресија, медитирања и моралисања. У његовој приповеци све настаје из народне приповедачке традиције и епског романсијерског искуства: хумор је близак хумору усменог народног приповедања, а јунаци у приповеци, као и сам писац, имају наслеђено осећање ведрине.

2. У процесу стилизације језичке грађе као целовитог комплекса, Ђопић се није безусловно покораво системским и нормативним механизмима. Стилизацију је усмеравао у другим правцима: у правцу мисаоне и говорне активности 'произвођача' исказа; у правцу активирања, перспективирања и обраде дијалекатске и

фолклорне језичке грађе, те и у њиховом сређивању у конзистентну дијалогску структуру. На тај начин је Ђопић усложњавао своју грађу и умножавао механизме њене артикулације. Колико је год то отежавало усклађивање – исто толико је отварало аутору различите могућности за стилску презентацију садржаја и форме.

2.1. Вештом употребом народних језичких ресурса, Ђопић је постигао склад међу различитим језичким елементима и висок степен ефицијентности израза. Хоћемо рећи да је Ђопић спровео секундарно ознаковљење језичке грађе – тј. стилизацију. Језичке и културолошке обрасце аутор је довео у координирано садејство да би показао како су с подједнаком снагом прожели духовни живот бабе Тривуне.

2.2. Тек признајући слободу људској јединки да се колективним искуством служи у мери у којој то захтева пракса и прихвата разум (и свакако 'укус'), стичемо јаснију представу о односу између колективног и индивидуалног момента у самој норми. Зато када говоримо о нормативности естетских и стилских вредности, не смемо сметнути с ума да она није једини фактор који те вредности конституише, већ један од више конститутивних чинилаца.

3. Стил, како се може закључити, није само креативни модалитет производног процеса, већ и она идеја која тим процесом руководи, која се у њега уграђује, која га каналише и доводи до испуњења у креираној хармонији.

Литература

Бал 2000: М. Bal, *Naratologija*, Београд: Народна knjiga.

Барт 1977: R. Barthes, *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, Image-Music-Text, London: Fontana.

Бахтин 1980: М. Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, Београд: Нолит.

Бремон 1978: С. Bremond, *Story and Discourse*, Ithaca: Cornell University Press.

Виготски 1968: Л. С. Выготский, *Психологија искуства*, Москва.

Виноградов 1971: В. Виноградов, *Стилистика и поетика*, Сарајево.

Долежел 1973: L. Dolezel, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto: University of Toronto Press.

Дикро и др. 1980: O. Ducrot, et al., *Les mots du discours*, Paris: Les Editions de Minuit.

Дикро 1984: O. Ducrot, *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in: *Le Dire et le Dit*, Paris: Les Editions de Minuit, 171-233.

Женет 1980: G. Genette, *Narrative Discourse*, Ithaca: Cornell University Press.

- Ејхенбаум 1969: Б. М. Ејхенбаум, *О прозе*, Ленинград.
- Еко 1973: У. Еко, *Култура, информација, комуникација*, Београд: Нолит.
- Јакобсон 1966: Р. Јакобсон, *Лингвистика и поезика*, Београд.
- Јовановић 2000: Ј. Јовановић, *Три аспекта анализе исказа (Исказне форме у роману 'Корени' Добрице Ђосића)*, Београд: Српски језик V/1-2, 641-677.
- Јовановић 2003: Ј. Јовановић, *О природи исказних форми као језичких јединица*, Београд: Српски језик VIII/1-2, 513-531.
- Јовановић 2005: Ј. Јовановић, *Грамађичка и стилска норма (На примеру одломка из 'Зоне Замфирове' С. Сремца)*, Београд: Књижевност и језик LII, 1-2, 143-156.
- Јовановић 2007а: Ј. Јовановић, *Приповећка Чудесна справа Б. Ђосића – стилска анализа*, Узданица – часопис за језик, књижевност, уметност и педагошке науке, Нова серија, 2007; год 4, бр.1-2, Педагошки факултет у Јагодина, 1-14. – У штампи.
- Јовановић 2007б: Ј. Јовановић, *Стилска структура басне (Д. Обрадовић, 'Жаба и јунац')*, Међуинституционални научни скуп – Савремене тенденције у настави језика и књижевности, Филолошки факултет Универзитета у Београду и Амерички савет за међународно образовање, 7-8. априла, Београд 2006, Зборник радова Филолошког факултета, 353-361.
- Кожина 1972: М. Н. Кожина, *До основ функционалне стилистики*, 'Теоретичке проблеме лингвистичке стилистики', Киев: Наукова думка.
- Лотман 1976: Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд: 'Књижевност и цивилизација'.
- Лотман 1999: Ј. Лотман: *Култура и експлозија*, Варшава: Жилко.
- Нол 1975: Th. Noel, *Theories of the Fable in the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Одинцов 1980: В. В. Одинцов, *Стилистика текста*, Москва: Наука.
- Остин 1994: Џ. Остин, *Како деловати речима*, Нови Сад: МС.
- Рулет 1999: E. Roulet, *La description de l'organisation du discours: du dialogue au texte*, Paris: Didier.
- Рулет 2001: E. Roulet, *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours, La dimension hiérarchique*, in: Roulet, Eddy, Filliettaz, Laurent, Grobet, Anne, Berne: Lang.
- Рулет 2002: E. Roulet, *De la nécessité de distinguer des relations de discours sémantiques, textuelles et praxéologiques*, in: Andersen, Hanne Leth; Nîlke, Henning (éds), *Macro-syntaxe et macro-sémantique: actes du colloque international d'Arhus, 17-19 mai 2001*, Berne: Lang.
- Рулет 2004: E. Roulet, *The description of text relation markers in the Geneva model of discourse analysis*, in: Fischer, Kerstin (ed.), *Approaches to Discourse Particles*, Amsterdam: Elsevier.
- Серл 1991: Џ. Серл, *Говорни чиновни*, Београд: Нолит.

- Симић 1997: Р. Симић, *Увод у филозофију сти́ла*, Београд: Универзитет у Београду.
- Симић 2000: Р. Симић, *Сти́листика српског језика I*, Београд: НДСЈ.
- Симић 2001: Р. Симић, *Опши́та сти́листика*, Београд: НДСЈ и Јасен Нишкић.
- Симић–Јовановић 2002а: Р. Симић и Ј. Јовановић, *Основи теорије функционалних сти́лова*, Београд: НДСЈ – Јасен.
- Симић–Јовановић 2002б: Р. Симић и Ј. Јовановић, *Српска синта́кса II*, Београд: НДСЈ – Јасен.
- Томашевски 1972: Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, Београд: СКЗ, Књижевна мисао.
- Улман 1964: St. Ullman, *Language and Style*, Oxford: Basil Blackwell and Matl Ltd.
- Флудерник 1995: M. Fludernik, *Linguistics and Literature: prospects and horizons in the study of prose*. *Journal of Pragmatics* 26, 583-611.
- Хегел 1975: Г. В. Ф. Хегел, *Естетика II*, Београд: БИГЗ, Филозофска библиотека.
- Хумболт 1988: В. фон Хумболт, *Увод у дело о кави језику и дру́ги о́гледи*, Нови Сад: Дневник, Књижевна заједница Новог Сада, Theoria.
- Чејф 1994: W. Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time*, Chicago: Chicago University Press.
- Шимунић 2005: Zr. Šimunić, *Modularni pristup kompleksnosti organizacije diskursa*, Zagreb: Rasprave instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, knj. 31, 277-328.
- Штанцл 1971: Fr. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington: Indiana University Press.

Jelena Jovanović

**SEMANTIC AND STYLISTIC ANALYSIS OF THE STORY
„NON-EXISTING GRANDMA“ FROM THE „MALLOW-
COLOURED GARDEN“ BY BRANKO COPIC**

Summary

In the work the thematic and narrative structure is analyzed and the stylistic characteristics of the story „Non-existing grandma“ from the „Mallow-coloured Garden“ by Branko Copic are defined.