



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена Р. Китановић

ОНОМАТОПЕЈА У СТРИПУ И ДРУГИМ ЖАНРОВИМА

докторска дисертација

Крагујевац, 2025



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Jelena R. Kitanović

ONOMATOPOEIA IN COMICS AND OTHER GENRES

Doctoral Dissertation

Kragujevac, 2025

Аутор
Име и презиме: Јелена Р. Китановић
Датум и место рођења: 21. 5. 1993, Краљево
Садашње запослење: истраживач-сарадник, Центар за научноистраживачки рад, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Докторска дисертација
Наслов: Ономатопеја у стрипу и другим жанровима
Број страница: 231
Број слика: 63
Број библиографских података: 210
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Научна област (УДК): србистика/романистика
Ментор: проф. др Милош Ковачевић, редовни професор на Филолошко-уметничком факултету, Универзитет у Крагујевцу
Број и датум одлуке Већа универзитета о прихватању теме докторске дисертације:
IV-02-770-13 од 13.10.2021.

Захвалница

По окончању овако захтевног рада, у најмању руку, изазовно је приписати заслуге за пружену подршку на одговарајући начин, будући да је значајан део тих охрабрења стигао заобилазним путем.

Желим да искажем искрену, а уједно и највећу захвалност, мом ментору, проф. др Милошу Ковачевићу, који је од самог почетка веровао у научну вредност и оригиналност ове докторске дисертације. Ваши мудри савети и непроцењиве сугестије били су не само путоказ кроз моје истраживање, већ и потврда да сам на правом путу. Без Ваше вере у мене и у ову научну идеју, било би немогуће изградити овај докторат. Свака мисао уткана у ово писање носи печат Ваше подршке и знања, док су Ваше речи биле, и биће, светионик на мом научном путу.

Хвала мојој породици, која ми је пружила неизмерну подршку кроз све изазове које је ово писање носило. Посебну захвалност дугујем својој мајци, јер је својом љубављу према књигама и знању у мени подстакла радозналост и страст за учењем, која ме је, заузврат, довела до овог тренутка.

Желела бих да се захвалим и свом оцу, чији ме је животни став водио кроз сваки корак овога пута. Његова вера у мене и моје способности обликовала је не само овај рад, већ и мене као личност.

Докторат посвећујем својим родитељима, Љиљани и Радомиру – њихова љубав и подршка били тихи ветар у једрима овог подвига. Заједно са мном, исписали сте свако слово овог доктората и на томе сам вам вечно захвална.

Вама које волим, поклањам део своје душе јер ви сте тишина у којој растем.

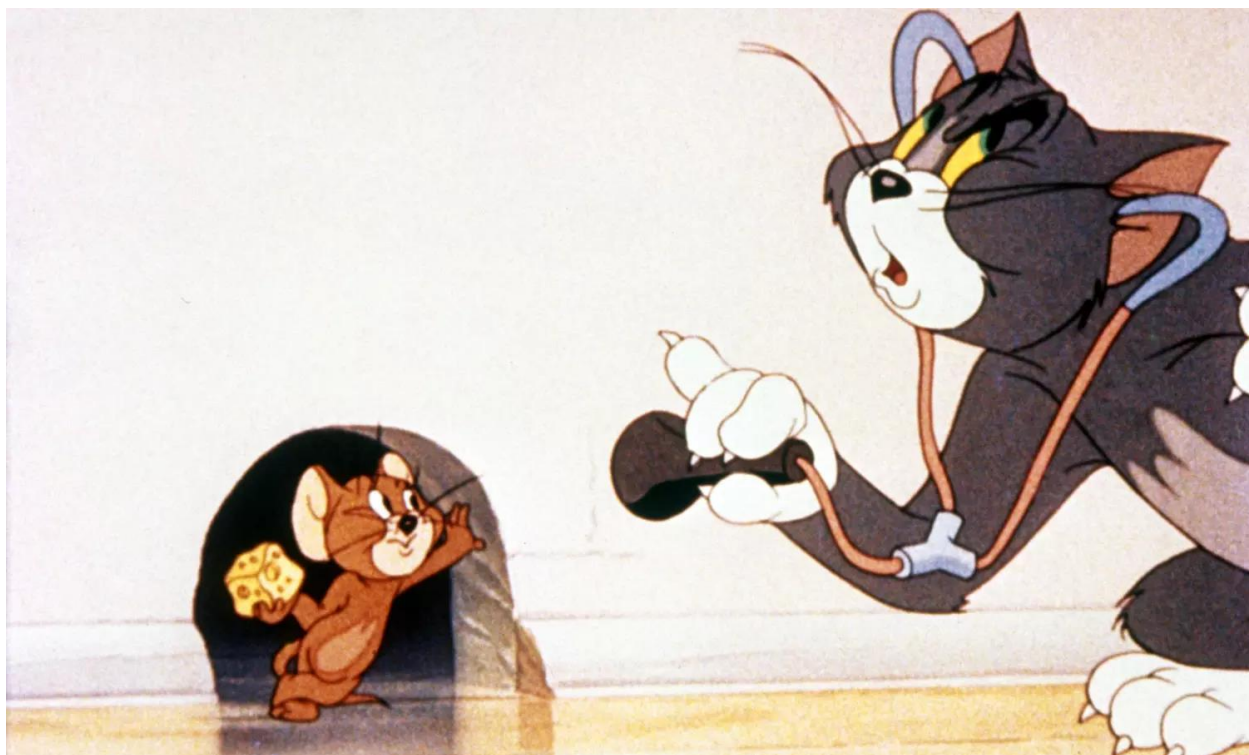
Занима је које су звуке снимили за ванземаљце.
Проналазим списак звучних записа и читам јој га.

Музика сфера,
вулкани, земљотрес, грмљавина,
блатни врели извори,
ветар, киша, разбијање таласа о стење,
цврчци, жабе,
птице, хијена, слон,
песма китова,
шимпанза,
дивљи пас,
кораци, откуцаји срца, смех,
прва оруђа,
питом пас,
стадо оваца, песма птица, ковач, шиваћа машина,
пиштољ за закивке,
Морзеова азбука, бродска сирена,
коњ и запрежна кола,
воз,
трактор, аутобус, аутомобил,
пролетање суперсоничног авиона, узлетање Сатурна 5,
пољубац, мајка и дете,
знаци живота, пулсар.

(Џени Офил, *Завод за нагађање*)

Прави мир налазимо у тишини ослобођеној човекове буке, која нас враћа природи, нашим прадавним коренима и самима себи. Природа је краљевство звучних пејзажа, у којима ослушкујемо Земљу. Све што нас окружује има свој глас, јер ономатопеја је звук планете Земље и поезије наших чула.

Аутор



Том и Џери ® Warner Bros¹

¹ Употреба свих преузетих слика ограничена је на минималан број неопходан за илустрацију и анализу, при чему се доследно поштују ауторска права, а сви извори су пажљиво наведени у складу са важећим законским прописима и стандардима академске и стручне етике. Циљ је да се осигура праведна употреба материјала без нарушавања права оригиналних аутора и власника садржаја.

АПСТРАКТ

Предмет анализе ове докторске дисертације јесте истраживање језичко-стилских особености семантичких структура ономатопејских јединица и преводачких поступака, који се примењују у савременом српском језику. Истраживачки корпус обухвата оригиналне француске стрипове, као што су *Astérix*, *Tintin*, *Iznogoud*, *Lucky Luke* и *Les Schtroumpfs* и њихове српске преводе. Уз ово, анализирани су и пажљиво одабрани прозни текстови домаћих и страних писаца, што нам је омогућило упоредну анализу стилских особености ономатопеја у различитим жанровским контекстима.

Методолошки оквир ове дисертације заснован је на четвороаспекатском приступу, који подразумева фонолошки, графолошки, семантичко-прагматички и стилистички аспект истраживања. Посебна пажња посвећена је односу између звучних и визуелних компонената у стрипу, будући да ономатопеје у оквиру овог медија делују као симбиоза лексичког и графичког слоја, што као последицу има специфичну форму иконичности, коју прозни жанрови не могу у потпуности пренети.

Систематична семантичка анализа омогућила је издвајање једанаест подтипова ономатопеја према примарном произвођачу звука, у оквиру постојеће класификације свих модела и подмодела управног и неуправног говора, што додатно олакшава праћење њихове стилске употребе и прагматичког потенцијала.

Анализа преводачких поступака указала је на технику транскодирања као доминантну стратегију, уз значајне фонолошке и графичке адаптације.

У оквиру дисертације, емпиријски су потврђене све полазне хипотезе. Доказано је да је разграничење ономатопеја у односу на узвике најпоузданији критеријум њихове лингвистичке класификације, као и да ономатопеје често представљају важну компоненту индивидуалног стила појединих аутора. Такође, контрастивном анализом је потврђено да српски преводи стрипова садрже знатно богатији и разноврснији ономатопејски фонд од француских оригинала. Иако културолошка условљеност звукова ограничава универзално превођење, она истовремено подстиче преводиоце на креативне и оригиналне адаптације.

Ово истраживање пружа значајан допринос бољем разумевању звучно-визуелне иконичности ономатопејских јединица и проширује постојећа знања у области лингвистике стрипа. Поред тога, отвара простор за будуће мултимодалне и преводачке анализе, указујући на потребу за дубљим разумевањем улоге ономатопеја у динамичном контексту савремене комуникације.

Кључне речи: лингвистика, стилистика, семантика, превођење, стрип, графички роман, управни говор, неуправни говор, узвик, ономатопеја

ABSTRACT

The subject of this doctoral dissertation is the analysis of linguistic and stylistic features, semantic structures of onomatopoeic units, and translation procedures applied in contemporary Serbian language. The research corpus includes original French comics such as *Astérix*, *Tintin*, *Iznogoud*, *Lucky Luke*, and *Les Schtroumpfs*, alongside their Serbian translations. Additionally, selected prose texts by domestic and foreign authors were analyzed allowing for a comparative examination of stylistic characteristics of onomatopoeia within different genre contexts.

The methodological framework of this dissertation is based on four-aspect approach, encompassing phonological, graphological, semantic-pragmatic, and stylistic dimensions. Special attention is given to the relationship between acoustic and visual components within comics, considering that in this medium, onomatopoeia functions as a symbiosis of lexical and graphic layers, resulting in a specific form of iconicity which prose genres cannot fully replicate.

Systematic semantic analysis enabled the identification of eleven subtypes of onomatopoeia, classified according to the primary sound producer, within the existing classification of all models and submodels of direct and indirect speech, facilitating further tracking of their stylistic usage and pragmatic potential.

The analysis of translation procedures identified transcoding as the dominant strategy, accompanied by significant phonological and graphic adaptations.

Within this dissertation, all initial hypotheses were empirically verified. It was demonstrated that the distinction between onomatopoeia and interjections represents the most reliable criterion for linguistic classification, and that onomatopoeias frequently constitute a significant component of individual authors' styles. Contrastive analysis further confirmed that Serbian translations of comics possess a considerably richer and more diverse inventory of onomatopoeias compared to the French originals. Although the cultural conditioning of sounds limits universal translatability, it simultaneously encourages translators towards creative and original adaptations.

This research significantly contributes to a deeper understanding of the sound-visual iconicity of onomatopoeic units and expands existing knowledge in the field of comics linguistics. Moreover, it opens up opportunities for future multimodal and translation analyses, highlighting the necessity for deeper comprehension of the role of onomatopoeia within the dynamic context of contemporary communication.

Keywords: linguistics, stylistics, semantics, translation, direct speech, indirect speech, graphic novel, comic, interjection, onomatopoeia

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
1. 2. Структура рада.....	2
2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР РАДА.....	5
2.1. Методолошка основа рада.....	6
2.2. Предмет.....	6
2.3. Циљеви.....	7
2.4. Хипотезе.....	8
2.5. Методе.....	9
2.6. Критеријуми.....	9
2.7. Ономатопеја као стилска фигура.....	10
2.8. Опис корпуса.....	13
2.8.1. Ономатопеја у стрипу.....	13
2.8.2. Ономатопеја у преводу.....	14
2.8.3. Ономатопеја у другим жанровима.....	15
2.8.4. Ономатопеја у графичком роману.....	16
3. ЕКСКЛАМАТИВНИ СПЕКТАР ЈЕЗИЧКЕ ДИНАМИКЕ.....	17
3.1. Усклици, интерјекције или узвици.....	17
3.2. Приступ четирима аспектима у анализи екскламативних конструкција.....	23
3.3. (Не)предикативне екскламативне форме.....	26
3.3.1. Вокатив дозивања.....	26
3.3.2. Семантички испражњен вокатив.....	27
3.4. Прагматичке могућности екскламативних конструкција са узвиком.....	27
3.5. Екскламација као стилско средство.....	30
4. СТИЛИСТИЧКЕ (ПОД)ДИСЦИПЛИНЕ.....	31
4.1. Графостилеми.....	34
4.2. Фоностилеме.....	44
5. РЕАЛИЗАЦИЈА ОНОМАТОПЕЈСКИХ ЈЕДИНИЦА У СТРИПУ.....	54
5.1. Кратка историја стрипа.....	55
5.2. Стрип као наратив.....	58

5.3. Језик у стрипу.....	65
5.3.1. Панели	69
5.3.2. Облачићи	72
5.3.3. Визуелни и звучни ефекти	80
5.4. Графички роман	89
6. ОНОМАТОПЕЈЕ У ПРЕВОДУ СА ФРАНЦУСКОГ НА СРПСКИ ЈЕЗИК	92
6.1. Проблем превода ономатопеја.....	93
6.2. Начелне праксе у преводу.....	94
6.3. Утицај форме на превод ономатопеје.....	95
6.4. Примењени поступци у преводу са француског на српски језик	96
6.4.1. Задржавање ономатопеје из оригинала	96
6.4.2. Списак ономатопеја 1.....	97
6.4.3. Модификација одређених аспеката ономатопеје	104
6.4.4. Преиначење сугласничких група	104
6.4.5. Неприлика немог h	105
6.4.6. Интерпункцијске трансформације	105
6.4.7. Супституција акценатске дужине мултипликацијом слова	106
6.4.8. Промена самогласника.....	106
6.4.9. Преобразба сугласника	106
6.4.10. Нестајање засебних карактера.....	106
6.4.11. Списак ономатопеја 2.....	107
6.4.12. Уклањање ономатопеја у преводу	113
6.4.13. Списак ономатопеја 3.....	114
6.4.14. Установљен преводни еквивалент у српском	117
6.4.15. Списак ономатопеја 4.....	118
7. РЕАЛИЗАЦИЈА ОНОМАТОПЕЈСКИХ ЈЕДИНИЦА У КЊИЖЕВНОУМЕТНИЧ КОМ СТИЛУ	132
7.1. Ономатопеја као језичко-стваралачко средство.....	133
7.2. Подела ономатопејских јединица: семантичка поткласификација.....	134
7.3. Подела према типовима и подтиповима туђег говора	135
7.4. Машински и механички звуци	137
7.4.1. Управни говор.....	138

7.4.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор	138
7.4.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор	139
7.4.4. Изречени управни говор	139
7.4.5. Слободни неуправни говор	140
7.5. Музички и инструментални звуци	140
7.5.1. Управни говор	141
7.5.2. Неуправни говор	142
7.6. Звуци специфичних феномена	142
7.6.1. Управни говор	143
7.7. Звуци покрета и мицања	144
7.7.1. Управни говор	145
7.7.2. Неуправни говор	145
7.8. Звуци течности и водених површина	146
7.8.1. Управни говор	147
7.8.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор	147
7.8.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор	148
7.8.4. Неуведени слободни управни говор	148
7.8.5. Уведени слободни управни говор	149
7.8.6. Неуправни говор	149
7.8.7. Слободни неуправни говор	149
7.9. Звуци природних појава	150
7.9.1. Управни говор	151
7.9.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор	151
7.9.3. Изречени управни говор	152
7.9.4. Неуведени слободни управни говор	152
7.9.5. Уведени слободни управни говор	153
7.9.6. Неуправни говор	153
7.9.7. Полууправни говор	154
7.9.8. Експресивни неуправни говор	154
7.10. Звуци људског тела	155
7.10.1. Управни говор	156
7.10.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор	157

7.10.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор.....	157
7.10.4. Изречени управни говор.....	158
7.10.5. Неуведени слободни управни говор.....	158
7.10.6. Експресивни неуправни говор.....	159
7.11. Звуци животињског оглашавања.....	159
7.11.1. Управни говор.....	162
7.11.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор.....	163
7.11.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор.....	163
7.11.4. Изречени управни говор.....	164
7.11.5. Неуведени слободни управни говор.....	164
7.11.6. Уведени слободни управни говор.....	165
7.11.7. Неуправни говор.....	165
7.11.8. Експресивни неуправни говор.....	165
7.11.9. Слободни неуправни говор.....	166
7.12. Звуци различитих објеката и материјала.....	167
7.12.1. Управни говор.....	172
7.12.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор.....	172
7.12.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор.....	173
7.12.4. Изречени управни говор.....	173
7.12.5. Неуведени слободни управни говор.....	173
7.12.6. Уведени слободни управни говор.....	174
7.12.7. Неуправни говор.....	174
7.12.8. Неконекторски неуправни говор.....	174
7.12.9. Слободни неуправни говор.....	175
7.13. Звуци који одражавају психофизичка стања.....	175
7.13.1. Управни говор.....	179
7.13.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор.....	179
7.13.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор.....	180
7.13.4. Изречени управни говор.....	180
7.13.5. Неуведени слободни управни говор.....	181
7.13.6. Уведени слободни управни говор.....	181
7.13.7. Неуправни говор.....	182

7.13.8. Полууправни говор.....	182
7.13.10. Слободни неуправни говор.....	183
7.14. Звуци удара и прасака.....	184
7.14.1. Управни говор	187
7.14.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор.....	187
7.14.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор.....	188
7.14.4. Изречени управни говор.....	188
7.14.5. Неизречени управни говор	189
7.14.6. Неуведени слободни управни говор	189
7.14.7. Неуправни говор	189
7.14.8. Полууправни говор.....	190
7.14.9. Експресивни неуправни говор	190
8. ЗАКЉУЧАК.....	192
ИЗВОРИ	197
ЛИТЕРАТУРА	218
ПРИЛОГ А.....	229
БИОГРАФИЈА.....	231

1. УВОД

Ономатопејске речи незаобилазне су јединице на које се упућује у речницима и приручницима стилских (реторичких) фигура још од античких времена. Међутим, мимо речника о ономатопејама није много писано. Премда је интересовање за ономатопејске речи у данашњој (не)србистичкој лингвистици у порасту, досадашња истраживања у српском језику своде се на појединачне, изоловане радове и помињања при опису стилских (реторичких) фигура. Ономатопејске речи су у досадашњим истраживањима биле неоправдано запостављене, слабо испитиване, и то на прилично уопштен начин.

Употреба ономатопејских јединица као таквих „готово да призива језичко-стилску анализу“ (Ковачевић 2014: 116) имајући у виду да „семантички преглед лексема које чине лексички фонд нашег језика показује да није занемарљив број оних лексема које су ономатопејског порекла“ (Драгићевић 1998: 121), те је сасвим јасно да је овај језички феномен, посебно у стрипу и другим жанровима, изузетно плодоносан за лингвостилистичку анализу.

Ономатопејске јединице располажу „експресивно-емотивном подлогом“ (Ковачевић 2021а: 100). Односно, оне на семантичком (комуникативном плану) поседују изузетну „емоционално-експресивну вредност“ и на њима, у изабраним примерима, почива “емфатички акценат“ (Ђефриз Нишић 2014: 155). На стилистичком плану се ономатопејама изражава емоционалност, односно субјективни однос говорника према ономе о чему се говори. Другим речима, ономатопеје постају стилематичне када, поред семантичке информације, поседују и стилистичку информацију, ону која сведочи о „стилистичком потенцијалу форме, о њеној стилистичког уређености, обојености, изражајности, експресивности“ (Тошовић 2002: 105), а нарочито занимљив аспект оваквог проматрања јесте онај који узима у обзир њихово функционирање у књижевном тексту (Катнић Бакаршић 2003: 51).

Прву праву ономатопејску теорију глотогенезе развио је Готфрид Вилхелм Лајбниц почетком 18. века. У другој половини 18. века се, пак, родила још једна ономатопејска теорија, коју је Жан-Жак Русо представио у свом *Есеју о пореклу језика* (1781). Један од најзначајнијих доприноса анализи ономатопеја свакако је онај Шарла Бајија (1951), за којег су ономатопеје мотивисани језички знаци и представља природни ефекат језика. О ономатопеји је, између осталог, и Ото Јесперсен (1976), на пример, тврдио да не представља ништа друго до звучни портрет ствари, као и то да је она само једно од креативних средстава у формирању језика, али не и једино. Тако су, *Mimologiques* Жерара Женета (1976), које се јављају у приближно слично време кад и покушај дефинисања ономатопеје Отоа Јесперсена, поред осталог, можда последњи значајан покушај у XX веку који је тежио да прецизира унапред утврђену и апсолутну синхронизацију између звука и значења и, стога, третирао ономатопеју као изворни корен људског језика. Данас лингвисти више не сумњају да „сваки језик има свој скуп ономатопеја, сачињен од заједничког језгра и неограничених могућности, као и да скуп ономатопеја представља различитост коју видимо од једног језика до другог јер их сваки језички систем изражава својим фонолошким материјалом којим располаже (Енкел, Резо 2003: 24)“.

Ова докторска дисертација представља својеврстан допринос истраживањима о језику, по дефиницији људском, и самим тим подједнако симболичном, у његовој целокупној слојевитости и разноврсности. Како је језик један систем и сложени механизам (Сосир 1996: 86), и као такав најкомплекснији и најраспрострањенији међу системима за изражавање, а истовремено и најособенији (Сосир 1996: 82), онда га треба проматрати у свој својој разноликости (Сосир 1996: 89). Срж нашег интересовања јесте представљање, описивање и анализа ономатопејских јединица и њихових репрезентација у стрипу и другим књижевним

жанровима. Корпус, који смо изабрали да анализирамо, сачињен је од, првенствено, стрипова *Астерикс и Обеликс*, *Тинтин*, *Изногуд*, *Штрумпфови* и *Талични Том* у српском преводу и њиховим француским оригиналима, док се репрезентација оноματοпејских јединица у другим жанровима испитује у делима српских писаца попут Бранка Ћопића, Растка Петровића, Слободана Селенића, али и иностраних аутора попут Дагласа Адамса, Фредерика Бегбедеа и Мишела Уелбека и других. Међутим, пружање оптималних и одговарајућих дефиниција оноματοпеје као језичког феномена, таквих да се на њима затим може утемељити објашњење оноματοпеје као поетског феномена (Бирдсли 1986: 79), дословно значи пружити адекватан увид у то шта су, заправо, особености оноματοпејских јединица, како се оне разликују у односу на узвике и како ми, као читаоци или слушаоци, учитавамо значење у њих.

Суштина би била установити у чему, уистину, почива оноματοпејизација саме оноματοпеје. За лингвистичку и лингвостилистичку анализу оноματοпеје као стилске фигуре, најбитнији критеријум јесте *међуоднос форме и значења* (Ковачевић 2011а: 27) оноματοпејске речи. С обзиром на то да принцип оноματοпеје подразумева нераскидив спој визуелног и вербалног односно специфичне *forme* која индукује карактеристична *значења*, приликом писања дисертације неопходно је било применити четвороаспекатски приступ који ће истовремено испитати њене оделите, а опет суштински нераскидиве, планове: звуковни, тј. аудитивни план и визуелни, тј. графички. Следствено томе, симбиоза и амалгам наведених планова као јединствена одлика оноματοпејских јединица испитивана је и описивана на репрезентативном корпусу у стрипу и другим жанровима, као примарна карактеристика и једна од основних особина индивидуалног дискурса и стила.

Оноματοпејске речи као лингвостилистичко средство представљају читав један механизам у језику који се може вишеструко анализирати јер су оне, у највећем броју случајева, учинковите у прагматичком смислу те представљају прави сазнајан и продуктиван језички инструмент, што смо настојали да, опишемо и дефинишемо у оној мери у којој нам је то њихова евазивна природа дозволила.

1. 2. Структура рада

Најпре ћемо представити начин на који је докторска дисертација уобличена. Наиме, након општег *Увода* (поглавље 1) у истраживање, уследиће поглавља: *Теоријско-методолошки оквир рада* (поглавље 2), *Екскламативни спектар језичке динамике* (поглавље 3), *Стилистичке (под)дисциплине* (поглавље 4), *Реализација оноματοпејских јединица у стрипу* (поглавље 5), *Оноματοпеје у преводу са француског на српски језик* (поглавље 6), *Реализација оноματοпејских јединица у књижевноуметничком стилу* (поглавље 7). Након тога следе *Закључна разматрања* (поглавље 8), а затим *Извори и Литература*.

Ова докторска дисертација бави се описивањем и анализирањем оноματοпеје као стилске фигуре и лингвостилистичког механизма у стрипу и другим жанровима. Изабрани корпус обухвата стрипове у српском издању: *Астерикс и Обеликс*, *Тинтин*, *Изногуд*, *Талични Том* и *Штрумпфови* и њиховим француским оригиналима: *Astérix et Obélix*, *Tintin*, *Ignogoud*, *Lucky Luke*, *Les Schtroumpfs*, док се корпус ексцерпиран из других жанрова, и књижевноуметничког функционалног стила познатом по богатој употреби реторичких фигура, заснива на делима домаћих аутора, као што су: Борислав Пекић, Растко Петровић, Исидора Секулић, затим Слободан Селенић, Дејан Тиаго Станковић, Бранко Ћопић, Дубравка Угрешић, Милован Глишић, Петар Кочић, Румена Бужаровска, Душанка Стевовић Гојгић, Радоје Домановић, Јован Јовановић Змај, Маша Колановић и Горан Петровић, али и на преводима дела иностраних савремених аутора као што су: Даглас Адамс, Фредерик Бегбеде, Јустејн Гордер, Карл Уве Кнаусгор, Педро Маиран, Харуки Мураками, Сајака Мурата, Џени Офил, Џек-Кеј

Роулинг, Лејла Слимани, Лиса Тадео, Мишел Уелбек, Елена Феранте, Стефанија Леонарди Хартли, Агата Кристи и Жак Преввер.

Примењена методологија обухвата, природно, метод као и анализу корпуса. *Упоредним, контрастивним међујезичким методом*, анализирани су, описани и издвојени преводни еквиваленти оноματοпеје са француског на српски језик. Контрастивни метод омогућио нам је да прецизно сагледамо и објаснимо поступке којима је преводилац прибегавао, пре свега у стрипу, водећи рачуна о њиховој реализацији на графичком плану (дужини, боји слова, репетицији, интензитету, итд.). Контрастирајући изворне оноματοпеје и њихове преводне еквиваленте, табеларно смо представили адекватне преводе, описали њихова значења која производе у оба наратива, истичући кад долази до поклапања између превода и оригинала, али и поједина одступања и алтерације у преводним еквивалентима. Овај метод нам је, такође, омогућио да представимо преводе појединих романа, као и начин на који су оноματοпеје у њима представљене, као и да се анализа оноματοпејских речи у преводима страних аутора књижевноуметничког функционалног стила адекватно и садржајно издвоји и опише. Тиме смо желели показати начин како да се оноματοпејски типови јединица свестрано, интердисциплинарно осветле како са теоријске тако и са емпиријске стране, као и са контрастивног српско-француског аспекта.

Поглавље (2) под именом *Теоријско-методолошки оквир рада*, бави се првенствено, дефинисањем примарних полазишта истраживања, предметом, циљевима и хипотезама, док методолошки оквир рада обухвата предочавање метода и критеријума помоћу којих, односно на основу којих је циљни корпус изабран и анализа спроведена. Затим следи опис изабраног корпуса и теоријски оквир рада у којем се полази од сажетог представљања стилских фигура, и оноματοпеје као једне од њих, али и покушаја дефинисања појма оноματοпејских речи. Тиме су се створили услови за израду теоријско-методолошког модела неопходног за анализу, који је доследно и континуирано примењиван у истраживачком делу докторске дисертације.

Поглавље (3) именовано *Ексламативни спектар језичке динамике* бави се категоријом ексламативности у српском језику са морфолошког, семантичког, прагматичког и стилистичког аспекта, при чему је посебна пажња посвећена односима између узвика (интерјекција) и оноματοпеја. Полази се од јужнословенске граматичке традиције, која је показала да статус и назив за узвике (интерјекције, усклици, међуметци) нису јединствено решени у граматички, те да постоји разнолика терминолошка пракса. Притом смо размотрили и шире прагматичке функције узвика, од експресивно-емотивних, преко контактних до оноματοпејских. Посебно се бавимо питањем да ли оноματοпеје треба издвојити у засебну граматичку категорију или се могу, и даље, подводити под узвике. Истраживање је потом усмерено ка ексламативним конструкцијама у складу са приступом који нуди М. Бабић (2019), а који подразумева комплексно тумачење исказа који садрже узвичне елементе. Посебан део смо посветили вокативу дозивања и семантички испражњеном вокативу, јер ове две категорије показују како се, у зависности од контекста, ексламативне форме могу развити у средство за успостављање комуникације или чисто емотивно пражњење. Напошетку, сложеност ове теме у савременим медијским жанровима, попут стрипа и графичког романа, указује на то да анализа узвика и оноματοпеја нема само морфолошко-семантички значај, већ и шири културно-комуникативни потенцијал. Управо зато смо у дисертацији настојали да објединимо релевантна граматичка, реторичка и стилистичка разматрања, те да кроз примере из савремене праксе покажемо како се звук, слика и текст интегришу у јединствене ексламативне наративне структуре.

Поглавље (4) под именом *Стилистичке (под)дисциплине* разматра начине на које савремена стилистика, као увек интерпретативна, пружа могућност вишеслојне анализе текста, а нарочито кроз фоностилистику и графостилистику. У том смислу, стилистичка анализа оноματοпеја у

стрипу показује нам како ови језички елементи, захваљујући својој експресивности, доприносе наративној снази и естетском доживљају. Графостилистика се посебно бави визуелним аспектом текста, тј. употребом различитих типографских решења (величина, боја и облик слова) која илуструју или појачавају звучно-емоционални ефекат радње, док фоностилистика анализира како фонолошке и фонетске карактеристике (експлозивни сугласници, понављање вокала, специфични гласовни склопови) стварају сугестивну звучну слику догађаја. Кроз низ примера из стрипова *Астерикс и Обеликс*, *Изногуд* и *Талични Том* показано је како ономотопејске јединице могу бити графички и фонетски модификоване (нагнути, изломљени или издужени графостилеми, појачавање узвицицима, контраст боја и облика) у функцији вернијег дочаравања звука, ритма или емоционалног стања ликова. Такође, истичемо да визуелни ефекти нису само декоративни елементи већ су кључни за изазивање *наративне звучности*, јер комбинују материјалну, односно писану/цртану, и чулну, односно звучну/емотивну димензију, активирајући читаочево претходно искуство и знање о свету. Осим у стрипу ове је технике могуће срести и у другим жанровима, али њихова учесталост и визуелна разгранатост зависе од конкретних ауторских намера. Управо захваљујући поменутиим поступцима (промени форме, величине, боје, фонетских структура), ономотопеје у стрипу показују висок степен стилске кодираности јер истовремено осликавају динамичност, емоционалну димензију и карактер ликова кроз звучно-графичку призму, а тиме битно доприносе већ богатој приповедној организацији ове наративне форме.

Поглавље (5) именовано *Реализација ономотопејских јединица у стрипу* бави се начином на који су ономотопеје интегрисане у саму структуру стрипа и показује да оне не фигурирају само као пратња догађајима, већ представљају кључни елемент у грађењу наративног тока. На самом почетку разматрамо кратку историју стрипа, од најранијих визуелних облика приповедања до савремених форми, при чему истичемо да стрип, од самог почетка, функционише као спој текста и слике. Потом објашњавамо концепт визуелног језика, нарочито у погледу улоге панела, облачића за дијалог и других графичких елемената, који омогућавају читаоцу да урони у причу и активније учествује у њеном разумевању. Посебна пажња посвећена је ономотопејама, природно, односно њиховој морфолошкој специфичности и графичком обликовању. У овом делу показујемо да су оне у стрипу, за разлику од других жанрова, истовремено вербалне и визуелне, јер кроз боју, величину слова и разне стилске манипулације упућују на интензитет и природу звука. Поред тога, анализирамо како панели утичу на темпо, простор и динамику приче, те како аутори користе облачиће и типографију како би верно дочарали ликове, њихове емоције и карактерне црте. Звучни и визуелни ефекти, од експлозија до тихих шапата, илуструју богатство изражајних средстава, које овај медиј нуди, а све ово води закључку да су ономотопеје далеко од маргиналног елемента; оне су један од стубова визуелно-вербалне синтезе, која чини срж стрипа.

Поглавље (6) под именом *Ономотопеје у преводу са француског на српски језик* разматра, описује и анализира изазове превођења ономотопеја са француског на српски језик и показује у којој је мери тај процес захтеван, како лингвистички тако и културолошки. Најпре, истичемо чињеницу да сама природа ономотопејских јединица доводи до разлика у фонетским облицима између различитих језика. Потом наглашавамо да лингвистичке и културолошке разлике не утичу само на форму речи, већ и на укупни стил и доживљај радњи у оквиру стрипа. Представљамо четири главне стратегије у преводу: (1) директно преузимање ономотопеја, (2) мање или веће фонолошке и морфолошке модификације, (3) потпуно или делимично изостављање ономотопеја и (4) установљен преводни еквивалент, који све ове разлике успешно превазилази. Поред тога, представљени примери показују и како технички фактори могу утицати на одлуке у преводу, нарочито у ранијим издањима у којима је замена текста била технички сложенија. С друге стране, инвентар ономотопеја у циљном језику може се обогатити

новим решењима, чиме се шири креативни потенцијал српског језика. Прецизно је назначено и да неке ономатопеје једноставно не постоје у циљном језику, што може условити или директно преузимање или смишљање потпуних нових, креативнијих варијанти. Дакле, спискови ономатопеја систематизују различите примере превода, указујући на честа неслагања или потешкоће при транскодирању конкретних звукова. Истичемо и оне случајеве у којима је уклањање ономатопеје у потпуности променило тон радњи, чиме је показано колико је важан контекст у којем се оне употребљавају. Самим тим, осим што уносе звучну компоненту у стрип, ономатопеје постају простор у којем преводилац може недвосмислено да покаже своје преводилачко и стилско умеће.

Поглавље (7) под именом *Реализација ономатопејских јединица у књижевноуметничком стилу* анализира употребу ономатопејских јединица у књижевноуметничком стилу и показује њихову разноврсну улогу у обликовању динамике, атмосфере и ритма приче. Пре свега указујемо на значај ономатопеја у приказивању специфичних звукова (машински и механички, животињски, звуци људских радњи и покрета, итд.) и истичемо њихову важност у богаћењу наративне слике. Систематична семантичка поткласификација ономатопеја (једанаест значењских категорија) показује да се оне не могу свести на пуку звучну илустрацију, већ да активно учествују у стварању смисла, како на плану атмосфере и стила, тако и на плану сугестивног приказивања психичких и емоционалних стања ликова. Затим описујемо улогу ономатопеја у оквиру различитих типова туђег говора (управног и неуправног, укључујући и све њихове подмоделе). Док у управном говору ономатопеје махом фигурирају као средства за моментално оживљавање ситуације и стварање ефектних звучних слика, у неуправном говору оне често преносе унутрашња стања и реакције ликова. Управо та двострука димензија, с једне стране директно дочаравање елемената спољашњег света, а с друге унутрашњих, субјективних доживљаја чини ономатопеје занимљивим лингвостилистичким средством. У зависности од тога да ли се јављају у оквиру управног или неуправног говора, оне различито утичу на читаочево искуство јер се у једном случају истичу звучни и графички потенцијал, а у другом психолошка димензија и субјективна перцепција.

Након овог поглавља следе *Закључак* у којим износимо закључна разматрања до којих нас је истраживање довело, *Извори, Литература* и *Прилог А*, у којем се налазе све коришћене слике уз строго поштовање ауторских права аутора.

2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР РАДА

У овом поглављу представљамо методолошки, теоријски и аналитички оквир за проучавање ономатопеја у различитим жанровским оквирима. Први сегменти истраживања, попут предмета, циљева и хипотеза, осветљавају методолошки приступ, док се у наставку разрађују примењене методе и критеријуми анализе. У другом делу пружамо теоријски оквир истраживања ономатопеје као стилске фигуре, са посебним освртом на њену историјску и савремену примену. Настојимо да представимо основне теоријске постулате и истраживања, који ономатопеју препознају као један од кључних механизма језика, као и њен развој у оквиру реторике. На тај начин, поставља се основа за детаљну анализу значењског доприноса ономатопеје у стрипу и другим жанровима, што је од нарочите важности за разумевање њене комплексне природе. Посебна пажња посвећена је опису корпуса, односно присуству ономатопеје у стрипу, њеним српским преводним еквивалентима и другим књижевним жанровима, чиме се обухвата више аспеката анализе и заокружује приступ, који нам је омогућио да проучимо употребу и значај ономатопеја у ширем књижевном контексту.

2.1. Методолошка основа рада

Методолошки основ ове дисертације заснован је на преплитању дескриптивно-аналитичких и контрастивних поступака, чиме је омогућено вишаспектно разматрање ономатопејских јединица. Систематична обрада корпуса и лингвостилистичка анализа представљају свеобухватан приступ, који, с једне стране, осветљава формално-семантичке и прагматичке аспекте ономатопејских јединица, док с друге, пружа увид у њен стилски потенцијал и улогу у наративном контексту.

2.2. Предмет

Предмет овог дисертационог истраживања чине ономатопејске јединице, при чему се њихово функционисање и значење анализирају са синтаксичког, семантичког, прагматичког и стилистичког, а посебно са фоностилистичког и графостилистичког аспекта. У дисертацији настојимо да представимо апроксимативне дефиниције ономатопеје и њена основна обележја, док је нарочита пажња посвећена њиховој језичкој арбитарности и односу према узвицима. На тај начин успостављен је теоријски оквир за каснију контрастивну и стилску анализу. Иако бројни аутори настоје да прецизирају где се завршава подручје узвика (интерјекција), а где почиње домен ономатопеја, досадашња истраживања указују на то да је прецизно повлачење границе између ове две категорије, најблаже речено, изузетно сложен задатак. Наиме, неки облици које традиционална граматика сматра узвицима могу садржати ономатопејску димензију због звучног подражавања, али исто тако многе ономатопеје могу преузети улогу експресивних узвика. Управо та звучна и семантичка издиференцираност и подвојеност чини да је јасно разграничавање ових категорија тешко оствариво те да свака (ре)класификација зависи од одабраних критеријума и аналитичког приступа.

С обзиром на то да се ономатопејске јединице не јављају искључиво у специфичним књижевним формама, у дисертацији су оне разматране у ширем жанровском дијапазону, од прозних облика, попут романа, збирки прича и путописа, до стрипа, којег овде посматрамо као посебну наративну форму. Посебан сегмент истраживања посвећен је анализи ономатопеја у француским стриповима и њиховим преводима на српски језик. У том контексту разматрају се стратегије које су примењиване у процесу превођења ономатопејских јединица, уз истицање стилских ефеката који се остварују њиховом употребом у оригиналу и у преводу. Како су ономатопеје нераскидиво повезане са сликовним елементима, у дисертацији истичемо неопходност целовитог приступа, који укључује ликовну и текстуалну компоненту.

У оквиру ширег аналитичког корпуса ономатопејске јединице даље су категоризоване према моделима и подмоделима управног и неуправног говора, као и према типу звуковног оглашавања (звуци из природе, механички звуци, звуци психофизичких стања, итд.). На овај начин истиче се њихова вишеструка улога у функционисању књижевног текста, али и у формирању индивидуалног стила појединих аутора, будући да се ономатопеја традиционално посматра као стилска фигура. Анализа показује и то да употреба ономатопеје у другим књижевним жанровима може да произведе различите ефекте у односу на оне у оквиру стрипа, у којима чини базу самог текстуалног нивоа.

Иако графички роман само оквирно улази у опсег нашег истраживања, у дисертацији се препознаје његов значај за будућа истраживања, посебно у погледу комплексније интеракције између текстуалног и визуелног слоја. У том погледу ова дисертација представља тек својеврсну иницијативу за даља проучавања, која би могла пружити далеко бољи увид у то на које све начине визуелна нарација доприноси функционисању и перцепцији ономатопејских јединица.

Свеобухватни предмет дисертације састоји се у указивању на разноврсност могућих приступа ономатопејским јединицама, као и у приказивању њихове релевантности за стилску анализу у различитим жанровима. Поред тога, у дисертацији настојимо да осветлимо преводилачке поступке и изазове, који настају приликом преношења ових језичких елемената из једног језичког контекста у други. Овакав интердисциплинарни приступ омогућио нам је да бар покушамо да пружимо целовиту слику о звучном и визуелном потенцијалу ономатопејских јединица, али и да укажемо на њихову вишезначност и вредност у савременој лингвистици и популарној култури.

2.3. Циљеви

Примарни циљ овог дисертационог истраживања јесте да се кроз синтаксичко-семантичко-прагматичку анализу, која обухвата и стилистички план, утврде и опишу карактеристике ономатопејских јединица у стрипу и другим жанровима у српском језику. С обзиром на четвороаспекатски оквир истраживања издвајају се и следећи задаци:

1. Морфосинтаксички опис ономатопејских јединица подразумева темељно сагледавање и систематичан опис њихових својстава, при чему се посебна пажња посвећује специфичностима које их разликују од других језичких елемената, нарочито узвика (интерјекција).
2. Утврђивање значења и међусобних значењских односа ономатопејских јединица захтева да се најпре подробно анализирају њихове карактеристике на нижим нивоима језика, како би било могуће описати њихову комуникативно-прагматичку улогу у тексту.
3. Описивање разликовних обележја и подвојености узвика и ономатопејских јединица укључује представљање морфолошко-лексичког статуса узвика, дефинисање ономатопејских узвика, као и афирмисање ономатопеје као стилске фигуре, у циљу утврђивања њеног места у језичком систему, као и општих језичких принципа којима она подлеже.
4. Сажет историјски осврт на стрип као специфичну наративну форму дат је са циљем бољег разумевања формата, који пружа погодан тле за специфичне наративне технике, али и у циљу истицања важности писаног сегмента у стрипу, посебно ономатопејских јединица као најпрепознатљивијих обележја.
5. Упућивање на хибридне, мултифункционалне и атипичне жанрове, који се налазе на самој граници између романа и стрипа, попут графичког романа, омогућава сагледавање ширег спектра могућности за примену и анализу ономатопејских јединица.
6. Систематичан опис и анализа ономатопејских јединица у стрипу обухвата и процену њихове интерпретације у другим књижевним жанровима, као и евидентирање ограничења у погледу дистрибуције и употребе у ширим језичким контекстима.
7. Разматрање учесталости и улоге ономатопејских јединица у другим жанровима, са посебним освртом на њихову појаву унутар управног и неуправног говора и њихових подмодела, како би се ови елементи истакли у ширем књижевном оквиру.
8. Предлагање типологије ономатопејских јединица према врсти звуковног оглашавања (механички звуци, звуци природних појава, звуци психофизичких стања) омогућава анализу њиховог функционалног потенцијала и дистрибутивних својстава у различитим језичким срединама.

9. Представљање и процена преводачких стратегија примењених у оквиру процеса преношења ономатопејских јединица са француског на српски језик у оквиру формата стрипа, уз истицање улоге и степена присутности стилске слободе у преводачком поступку.
10. Истицање стилског значаја изабраних преводачких поступака указује на начине на који они обликују коначни текстуални исход и утичу на рецепцију, нарочито када је реч о транспоновану ономатопејских јединица из једног језичког контекста у други.
11. Формирање свеобухватнијег фонда одговарајућих преводних еквивалената доприноси унапређивању постојеће лингвистичке базе и ствара значајан ресурс за будућа истраживања у овој области.
12. Опсежан табеларни приказ ономатопејских јединица представља емпиријску подлогу за детаљну лингвостилистичку анализу, уз олакшано упоређивање и вредновање добијених резултата.

2.4. Хипотезе

У складу са четвороаспекатским приступом примењеним у овом дисертационом истраживању садржај хипотеза произилази из међусобне интерференције поменутих четирију аспеката истраживања. Имајући у виду научну и теоријско-методолошку основу, као и методологију на који се дисертација ослања, ово истраживање заснива се на провери валидности, потврђивању или негацији, следећих петнаест хипотеза. Првих пет хипотеза су општег карактера, док су преосталих десет специфичне, односно помоћне:

1. Одређење појма ономатопеје као формално-синтаксичке и семантичке категорије могуће је искључиво њеним контрастирањем са категоријом узвика (интерјекција).
2. Ономатопејске јединице могу представљати једно од кључних обележја индивидуалног језика и стила појединих аутора.
3. У функцији дидактика ономатопејске јединице могу служити као уводна компонента, при чему је њихов предикат глагол, који указује на тип звуковног оглашавања, што их чини контекстуално условљеним.
4. Инвентар ономатопеја у преводу стрипа на српски језик биће обимнији у односу на француски оригинал.
5. Културолошка специфичност ономатопеје у процесу превођења често онемогућава проналажење потпуно адекватних еквивалената, те се најчешће примењује стратегија транскодирања ради успостављања идиоматске хармоније.
6. Употреба ономатопејских јединица ствара основне услове за генезу вишеструких комуникативних функција, у складу са комуникативном намером говорника.
7. Стилска условљеност ономатопејских речи у различитим функционалним регистрима доводи до њихове разнолике употребе и различитог степена заступљености.
8. Експресивно-емфатички елемент ономатопејских јединица подразумева да се оне најчешће сусрећу у књижевноуметничком стилу.
9. Степен тежине у преводу ономатопеја зависи од типа звука коју оне опонашају, тако се најлакше преводе оне које подражавају животињско оглашавање и природне појаве, док оне повезане са предметима или машинама представљају највећи изазов.

10. Облик ономатопеје у оригиналу у значајној мери утиче на избор адекватног преводног еквивалента у српском језику.
11. Стратегија транскодирања биће доминантна у преводу стрипа са француског на српски, будући да пружа највећи потенцијал за веродостојно преношење изворне ономатопеје.
12. Графичка репрезентација (модификације у форми, величини и боји) посебно је значајна када сама ономатопејска реч није довољно експлицитна. Преводилац се мора ослонити на ове поступке како би обезбедио одговарајући преводни еквивалент и постигао веродостојан звуковни ефекат и у српском језику.
13. Управни и неуправни говор могу се појавити у корпусу, који је предмет овог истраживања, али не и сви њихови подтипови, будући да због своје структуре нису једнако погодни за употребу ономатопеја.
14. Ономатопејске јединице могу се систематски разграничити на семантичком нивоу у складу са типом звуковог оглашавања.
15. Сваки подтип ономатопеје одликују специфичне семантичке и стилске карактеристике, које омогућавају детаљнију лингвостилистичку анализу у ширем контексту употребе.

2.5. Методе

У дисертацији је примењено више метода, будући да сама природа ономатопеје захтева разматрање на више нивоа.

Најпре је била неопходна *аналитичко-описна метода* за систематско издвајање ономатопеја из корпуса. Проучавањем текстуалне грађе идентификоване су све релевантне јединице, уз пажљиво бележење карактеристика њихове формално-семантичке структуре. Овај метод помогао је да се систематизују и аргументују добијени резултати, нарочито у процени њихове заступљености у моделима и подмоделима туђег говора, као и у истицању импликација њихове употребе и учесталости у анализи индивидуалног стила аутора.

С обзиром на то да се један део дисертационог истраживања односи на превод ономатопеја, *контрастивна метода* примењена је при упоређивању изворне и преведене верзије. Тако је омогућен увид у начине на које се модификује структура ономатопејских јединица, али и увид у преводилачке праксе, које утичу на динамику нарације. Осим тога контрастивно посматрање жанра стрипа у односу на прозне текстове указало је начине на које се исте или сличне ономатопејске јединице реализују у зависности од наративног формата. Тако је показано да оне учествују у диктирању темпа приче, као и да доприносе емотивној обојености и карактеризацији ликова.

Комбиновање наведених метода осигурало је да ниједан битан аспект не остане занемарен.

2.6. Критеријуми

У дисертацији су примењени превасходно лингвостилистички критеријуми стилематичности и стилогености како би се указало на структурне особености и уметнички потенцијал ономатопејских јединица у посматраном корпусу. Критеријуми обухватају најпре праћење морфолошке структуре ономатопејских јединица како би се уочило шта у језику омогућава веродостојно подражавање звукова, као и шта те структуре остварују на стилистичком плану. Поред тога, критеријум семантичке типологизације подразумева

разврставање оноματοпеја према референтном звуку, односно типу звуковног оглашавања и примењује се како би се свака оноματοпејска јединица лакше лоцирала унутар наративне структуре. С друге стране, функционално-стилистичка улога узима у обзир да ли оноματοпеја помаже експресивно-емфатички тон нарације, а по овом критеријуму се одређује и *зашто* аутор употребљава тај звук у одређеном тренутку.

Свеобухватна лингвостилистичка анализа примењена је како би се разумела формална страна, односно на који начин настају, како се понављају и како се графички бележе оноματοпејске јединице, али и она функционална, тј. како оне утичу на стил, тон и приповедни ток наративног формата. Будући да оноματοпеје директно зависе од фонолошког система језика у којем се јављају, њихова анализа укључује и увид у преношење одређених звукова у преводу. Лингвостилистички критеријуми помажу да се систематски прате те фонолошко-морфолошке варијације и адаптације и да се процени у којој су мери очувани или измењени првобитни значењски слојеви. У стрипу и књижевноуметничком стилу оноματοпеје значајно утичу на ритам приповедања. Стилистичка анализа разматра управо то како оне утичу на динамику текста, као и то како ови звучни елементи транспонују читав спектар унутрашњих стања ликова или приповедача. Самим тим лингвостилистички критеријуми указују нам на то у којој мери оноματοпеје превазилазе пуко подражавање звукова, постајући део приповедног поступка јер њихова употреба истиче виши степен експресивности. У стрипу оне конструишу звучни пејзаж, који помаже да се употпуни цртачка компонента, док у књижевном тексту могу функционисати као својеврсни мотив или микротема.

Напоследку, наведени лингвостилистички критеријуми у анализи су примењени јер пружају двострани оквир за тумачење. Са лингвистичког становишта овог дисертационог истраживања нагласак је на формалним (фонолошким, морфолошким, семантичким) и прагматичким странама ових јединица, јер се посматрају као специфична језичка појава, која је дубоко условљена особинама самог језика и контекстом. С друге стране, са стилистичког становишта, оне се у овој дисертацији разматрају као стилска и композициона средства, која обликују наративни ритам, стварају емфатичко-експресивни слој и доприносе индивидуалном ауторском печату. Управо овакво интегрално посматрање омогућило је да посматрамо оноματοпеју као језички, али и стилско-уметнички ресурс.

2.7. Оноματοпеја као стилска фигура

Присуство оноματοпеје може се уочити већ у делима античких песника, попут Овидија, Хорација, Вергилија и Хомера, док су начела и принципи њеног функционисања била предмет анализе у радовима угледних филозофа и лингвиста, као што су Платон, Аристотел, Квинтилијан, Лајбниц, Женет и Хумболт. У оквиру историјских расправа о пореклу језика нарочиту пажњу задобила је такозвана *bow-wow* теорија, према којој је подражавајући механизам, односно имитација звукова из околине, играла одлучујућу улогу у раној еволуцији људског језика. Поред ње постоји и тзв. *ding-dong* теорија, према којој су најранији облици вербалне комуникације имали оноματοпејску основу, те је именовање предмета по звучним обележјима из човекове непосредне околине било пресудно за развој самог говора (Мекрон 1990). Према Херодоту (2005: 151) оноματοпеја представља могући изворни облик људског језика, а Хердер (1989: 31) заступа становиште да је прајезик био у непосредној спрези са природним окружењем.

Како је појам стилских фигура познат још од античких времена, у складу са тим временским распоном датирају и први покушаји дефиниција. Према Д. Шкиљану (1986: 17), фигуре представљају одлику стила једног говорника и украс његовог говора, који служи да

изазове угодан осећај или пак неугодан. У складу са изазваним осећајем, код слушаоца или читаоца варираће и интензитет ефекта, који фигуре производе. Међутим, иако се стилске фигуре „лако смештају у општу схему античке теорије говорништва“, с друге стране, јако их је тешко прецизно дефинисати. У најширем смислу, Д. Шкиљан (*ibid*) сматра да је реч о свим могућим језичким знацима, који у говору и у писаној речи одступају од уобичајене употребе, а који се не појављују ни у говору ни у тексту с великом фреквенцијом. Такође, стилске фигуре поседују план израза и план садржаја, те обухватају једноставне знаке попут морфема и речи, али и комплексне знаке као што су синтагме и реченице (*ibid*).

Према Бајну (1909), ономатопеја се убраја у тзв. природне језичке ефекте, док је, према Женету (1976), имитација животињских звукова одиграла кључну улогу у самом зачетку језика. Моријер (1998) сматра да ономатопејске речи функционишу као вербална артикулација природних и других околних звукова, стварајући на тај начин специфичан говор природе.

У реторици постоји нешто што Ж. Женет (1985: 245) назива *страшћу за именовањем*, која јој омогућује да проширује своју област и да оправдава саму себе, умножавајући предмете на које се односи. Према Ж. Женету (1985: 239), између речи и смисла, односно између онога што је аутор *написао* и онога што је *мислио*, настаје одређена неусаглашеност, тј. нека врста међупростора који, као и сваки простор, има свој облик. Тај облик носи име *фигура*, а текст ће располагати са онолико фигура колико има простора у једном тексту. Ипак, у реторичкој традицији статус фигуре није одувек био јасан. Још од античких времена фигуре се дефинишу као *начини говора удаљени од природног и свакодневног*; али истовремено не постоји ништа свакодневније и уобичајеније од њихове употребе (Женет 1985: 240).

Фигура је само *осећање* за фигуру, и њено постојање у потпуности зависи од тога да ли је читалац свестан амбивалентности текста који се пред њим налази (Женет 1985: 246). Вредност једне фигуре није дата у речима које је сачињавају, већ зависи од растојања између тих речи и других до којих читалац, ментално, долази преко њих, „у непрестаном превазилажењу онога што је написано“ (Женет 1985: 246), јер кад једном напусте област живог говора, у којој влада лична имагинација, и уђу у код традиције, фигуре још једино имају за функцију да, свака на свој особен начин, нагосте песнички квалитет текста у којем су садржане (Женет 1985: 250).

У том смислу, фигуре дикције представљају једну од кључних подгрупа у реторичкој и стилистичкој класификацији, будући да се заснивају на формалном аспект језичког израза. Насупрот такозваним фигурама мисли, које примарно функционишу у домену садржаја и идеја, фигуре дикције истичу звучне, морфолошке и синтаксичке особености текста. Тако је уобичајено да се фигуре дикције додатно деле, те у оквиру фонетских фигура, пресудну улогу имају звучне карактеристике говорног исказа, тј. ритам, метрика, алитерација, асонанца, и слично. Једна од најзначајнијих и најпрепознатљивијих фонетских фигура свакако јесте ономатопеја (Корбет, Конорс 1999, Ленхам 1991, Кадон 2012).

Код И. Грицкат (1967: 218) у вези са стилским фигурама јасно су развојена два елемента. Наиме, стилске фигуре поседују експресивну вредност и постоје механизми њиховог постављања. Савремена теорија књижевности пописала је инвентар стилских фигура, формално их објаснила и, понегде, пружила класификацију према језичким мерилима. Као њен главни задатак издваја се заправо вредновање фигура и тумачење њихове изражајне или естетске вредности, уколико њоме располажу. Оно што лингвистику занима, с друге стране, јесте схватање природе ових појава у једном ширем лингвистичком контексту, чак и на местима на којима стилски ефекат, упркос унесеним напорима, није постигнут.

И. Грицкат (1967: 218–219) ономатопеју, тј. подражавање звукова, убраја у тзв. акустичке фигуре, које се граде на основу фонетских појава. На семантичком плану је избор ових фигура оправдан или одређен те се она сама, захваљујући примењеном (наметнутом) ефекту,

експресивно истиче. Самим тим је интерпретација смисла речи неопходна и нужна. Ипак, иако акустичке фигуре одају утисак примитивног стилског средства, а нарочито ономатопеја, због њене саме имитаторске природе, оне ипак „представљају уношење извесног артизма у израз, доказ осећања за музичку страну језика и за симболику гласова“ (Грицкат 1967: 220), иако су, сем лексикализованих ономатопеја, изузетно ретке у говорном језику и иако се, суштински, темеље на „спољним ефектима“ (*ibid*).

Према К. Багићу (2012: 124–126), фигура дикције, као појединачна фигура, остварује се, између осталог, путем ономатопеје и представља природну повезаност израза и смисла речи. Она се базира на мишљењу да гласови поседују или могу поседовати, у одређеним контекстима, одређене симболичке вредности, као и да сваки глас сам по себи има одређени смисао, који се остварује онда када се подудара са смислом речи или реченице у којој се налази. К. Багић (2012: 125) истиче да велика већина језика у свету располаже речима које су „семантички флуидне, више експресивне него когнитивне“, а у које неизоставно спадају узвици и ономатопеје. За Багића (2012: 211) ономатопеја представља стварање речи и спојева речи који својим гласовним саставом приказују одређено биће, појаву или сензацију.

Д. Етриц (2009: 473) предлаже разлику између две категорије ономатопеје, које класификује као лексичке и нелексичке ономатопеје. Под лексичким ономатопејама, као типу који највише преовладава, мисли се на то да језик у употреби користи речи на начин који снажно сугерише постојање везе између говорних звукова и оних који то нису (односно на друге физичке карактеристике света које се описују). Под нелексичким ономатопејама подразумевају се мање уобичајени облици, односно мисли се на то да слова и звуци једног језика служе истој сврси, али без формирања правих правцатих речи. Нелексичка ономатопеја укључује тумачење у истој мери као и свака друга употреба знакова. Док постоји тенденција да повезујемо ономатопеју са звуком који опонаша, нелексичка ономатопеја често обухвата и визуелну компоненту. Тумачење нелексичке ономатопеје у великој мери ослања се на контекст (Етриц 2009: 474). Ипак, постоје бројни примери средње категорије, која се налази између пуне лексичке ономатопеје и пуне нелексичке ономатопеје, тј. измена речи да би се, на миметички начин, изазвали гласови или покрети који их представљају (Етриц 2009: 481).

Неспорно јесте да се „свака ономатопеја односи на читаочево познавање система језика којим је текст написан; а у случају нелексичке ономатопеје, потребно је знање о фонолошком систему говорног језика и графолошком систему писаног језика“ (Етриц 2009: 473). Самим тим, напори да се ономатопеје разумеју ослањају се превасходно на разумевање систематских својстава једног језика, а разумевање и уважавање било ког облика ономатопеје захтева претходно познавање звука који она представља. Међутим, пуко поседовање ова два предуслова, идентификациони контекст и претходно познавање звука, није довољно да се постигне тачна имитација. На крају крајева, звуци језика су првенствено и типично ограничени унутар самог језика и не сусрећу се широко ван њега (Етриц 2009: 474).

Д. Шкиљан (1986: 22), прави јасну разлику између фигура исказа и фигура мишљења, али се ни у једној од ових категорија не помиње ономатопеја као стилска фигура. Међутим, с обзиром на то да се Д. Шкиљан (1986: 33) у својој анализи позива на представљање Квинтилијанове теорије, важно је истаћи да се код поменутог ретора, ономатопеја ипак издваја као посебна категорија. Античко промишљање о фигурама беседништва допринело је да се ономатопеја посматра пре као троп него као фигура², будући да је троп дефинисан као украс остварен на плану језичког садржаја (Шкиљан 1986: 37), па није необично што Квинтилијанов

² О разлици између фигура и тропа видети: Д. Шкиљан, Античке фигуре и тропи и сувремена лингвистика (I), *Latina et Graeca*, 27, Загреб, 5–22.

списак тропа броји и ономотопеју, пошто она у првом реду подразумева стварање нових речи, што истовремено представља одређен начин компензације такозваних *verbi propria*.

Занимљиво је да се код К. Багића (2012: 2015) у класификацији такође указује на појављивање ономотопеје унутар формата стрипа, у којем она служи за осликавање гласова, звукова и шума, који играју примарну улогу у обликовању наратива стрипа. Обично су то убацивања која или одражавају уобичајене колоквијалне изразе (попут „*бум*“ за прасак, „*зфррр*“ за звоњаву или „*з-з-з*“ за спавање) или су специфичне више као одлике стила дискурса одређеног стрипа, а мање као одлике ауторовог појединачног стила, што је случај са ономотопејским јединицама у другим књижевним жанровима.

Можемо онда рећи да ономотопеја као стилска фигура „пружа широке могућности значењског и стилистичког обogaћења текста“ за које је потребно „истанчано језичко осећање, каквим се одликују само поједини језички таленти“ (Грицкат 1967: 231), што је истакнута и уочљива одлика немалог броја аутора, чија смо дела у посебном делу дисертације анализирали. Ипак, не треба потценити ауторову очараност и понесеност звуковима које може да створи користећи само слова јер „уместо да дозволи свету да прожима текст, ономотопеја, са својим комичним сјајем, служи као подсетник да сам текст конструише свет“ (Етриц 2009: 483).

2.8. Опис корпуса

У нашој анализи вишеструка је природа ономотопејских јединица у различитим дискурзивним облицима. Најпре се оне анализирају у формату стрипа, затим се указује на њихове карактеристике у току преводeња са француског на српски језик, а потом се истражује њихова реализација у другим књижевним жанровима, док у области графичког романа тек указујемо на њен потенцијал. Анализа корпуса, који обухвата предлошке из француско-белгијске стрип традиције, као и прозна дела домаћих и страних писаца, омогућава увид у функционисање ономотопеје унутар једног наратива.

2.8.1. Ономотопеја у стрипу

Корпус који је подлога анализе у овој дисертацији чини одабрани скуп стрипова, пре свега европског порекла са циљем да се обухвате репрезентативни примери употребе ономотопејских јединица у овом жанру. Основни критеријум при одабиру био је да стрипови илуструју разне наративне и визуелне моделе, нарочито у погледу односа између текста и слике, те да садрже што шири дијапазон звучних ефеката представљених ономотопејским јединицама. С обзиром на то да стрип, као мултимодални медиј, краси дуга историја и разноликост, укључивање других традиција допринело је свеобухватнијем погледу на језик стрипа како на глобалном нивоу, тако и у локалном српском контексту.

Што се садржаја и структуре корпуса тиче, у категорију европског стрипа улазе преваходно француско-белгијски класици, као што су *Астерикс и Обеликс*, *Изюгуд*, *Талични Том*, *Штрумпфови* и *Тинтин*, будући да је у њима присутан развијен визуелни језик, висок степен употребе ономотопејских јединица и креативан приступ у развијању панела и облачића. С друге стране, амерички стрип фигурира једино и искључиво у облику поменутих примерака, који осликавају доминантну традицију америчке школе. Напошетку, домаћа продукција у погледу преводних еквивалената показује локалне језичке специфичности, што је омогућило да се афирмише присуство и разноврсност ономотопејских јединица на српском говорном подручју.

Изабрани корпус обухвата стрипове од средине XX века до данас, чиме се обезбеђује увид у сам развој употребе ономотопеја и пратећих визуелних елемената кроз различите фазе

еволуције овог формата. У анализи се посматра формално-синтаксичка и семантичка димензија ономотопеја и испитују се начини на које су ове јединице деформисане ради постизања стилског ефекта (продужавање карактера, њихово скраћивање и увијање, мењање боја или величине слова), као и то који су фактори утицали на њихову графичку адаптацију. У анализи се такође објашњава како ономотопеје функционишу унутар ширег визуелног наратива и како утичу на читаочево поимање приче и догађаја. Исто тако разматрају се односи које оне творе са другим елементима стрипа, као што су то панели и облачићи. Међутим, како су стрипови често објављивани у различитим форматима, прикупљање примера било је условљено квалитетом доступних издања и техничким могућностима за анализу.

Ономатопејске јединице као језичко-стилско средство представљају својеврсни ослонац и оријентир (Николић 2017в: 190), што је најлакше уочљиво у оквиру дискурса какав је стрип, с обзиром на то да у њему служе као једна од потпора самог наратива. Сходно томе, употребом ономотопејских јединица у стрипу пружа се, најпре, увид у препознатљива обележја једног текста (Бал 2000: 10), затим се, њиховом употребом у другим жанровима, омогућава увид у различите приповедачке намере (Бал 2000: 24), а уједно се читаочево виђење ликова и догађаја мења у складу са употребљеним језичко-стилским средством (Бал 2000: 60), тј. ономотопејама у овом случају, чиме се постижу вишеструки ефекти попут, између осталог, стварања садржаја слике о лику (Бал 2000: 103).

Мултидисциплинарни приступ у анализи корпуса омогућио нам је да уочимо на које се све начине звук преноси визуелним средствима и како се интегрише у саму причу, док различите традиције (француска, белгијска и српска) рефлектују не само лингвистичке, већ и социокултуролошке разлике, које, напослетку, обликују начин на који се звук представља и доживљава у визуелном дискурсу.

Самим тим, одабрани и представљени узорци илуструју широку лепезу стилских, графичких и језичких решења и нуде репрезентативан увид у то на који начин ономотопеје, као привидно маргиналне јединице, граде и богате свеукупну наративну структуру у формату стрипа. Овако конципиран корпус нуди методолошки и теоријски релевантан оквир, који се даље може развијати у правцу дубљих когнитивних и преводилачких анализа.

2.8.2. Ономотопеја у преводу

Корпус, на којем се заснива анализа превода ономотопеја са француског на српски језик, обухвата паралелне изворне и преведене примере из више стрипова (*Астерикс и Обеликс*, *Талични Том*, *Изногуд*, *Тинтин* и *Штрумпфови*). Избор ових стрипова базиран је на репрезентативности и фреквентности употребе ономотопеја у оригиналу, те на разноврсности издања и доступних превода на српском језику. Српска издања ових стрипова, штампана углавном крајем 20. и почетком 21. века, од различитих издавача, осигуравају бољи увид у разноврсне преводилачке стратегије. Сви примери ономотопејских јединица обухваћени су у виду паралелних спискова ономотопеја, оригинал-превод, са детаљним навођењем фонолошких, морфолошких и семантичких карактеристика, као и указивањем на степен интервенције, коју је преводилац извршио.

Укупно је ексцерпирана 1331 ономотопејска јединица у француском оригиналу, што чини 2662 паралелна примера, ако рачунамо и српски превод. Све ономотопејске јединице разврстане су према типу примарног произвођача звука (звуци предмета, животиња, људи, природних појава, итд.), контексту употребе (туча, рушење, повређивање, разна емоционална стања, музички инструменти, и сл.) и врсти преводилачке интервенције (задржавање оригинала, модификација, брисање и успостављен преводни еквивалент). Примери су

организовани тако да су за сваки доступна четири сегмента информација: оригинална француска ономотопеја, превод на српски језик (ако постоји), тип звука са кратим описом радње у стрипу, као и уочена преводилачка стратегија и, по потреби, коментар о степену фонолошке, морфолошке и/или семантичке промене. Истичемо да примери који су унети обухватају ономотопеје различитих дужина, сложености, степена графичке стилизације и контекста употребе, те смо тиме обезбедили валидан узорак за анализу преводилачких стратегија.

Применом контрастивне анализе пореде се француски оригинал и српски превод, и то у оквиру истог панела стрипа, док се класификација спроводи према четири основне стратегије: (1) директна позајмица, (2) лингвистичка модификација, (3) брисање и (4) стварање новог преводног еквивалента. У том смислу, проучава се најпре фонетско прилагођавање, односно замена сугласничких група, немог *h*, акценатске дужине, затим морфолошки процеси, тј. редупликација, убацивање и/или губљење слова.

Ипак, важно нам је да нагласимо чињеницу да су нека старија издања стрипова недоступна у дигиталном формату или су сачувана у лошијем стању, што умногоме отежава комплетну анализу графичког аспекта ономотопејских јединица. Исто тако, корпус се не протеже на савремене дигиталне издаваче, који могу имати другачију типографску праксу при креирању ономотопеја.

Резимирано: корпус за анализу превода ономотопеја са француског на српски језик представља паралелну, систематизовану збирку примера, чија се вредност огледа у свестраном приказу преводилачких стратегија, као и у могућности да се резултати овог дисертационог истраживања примене у ширим анализама мултимодалне комуникације. Једино је извесно да корпус, који смо одабрали, пружа високу заступљеност различитих типова звукова, што га чини корисним ресурсом за све будуће радове у области лингвистике стрипа, стилистике и теорије превођења.

2.8.3. Ономотопеја у другим жанровима

Анализа реализације ономотопејских јединица у књижевноуметничком стилу представља завршну фазу дисертационог истраживања. Циљ је био да се покаже на који начин се ономотопејске јединице, као специфично језичко-стваралачко средство, реализују у ширем књижевном контексту који обухвата прозне форме. Ово дисертационо истраживање обухватило је преко 3000 страница домаћих и страних књижевних дела и преко 6000 оригинално ексцерпираних примера, при чему су ономотопејске јединице идентификоване, издвојене, а потом и анализиране.

Приликом избора књижевних дела узели смо у обзир књижевну продукцију насталу у периоду од краја 19. до прве четвртине 21. века. У том контексту, анализирана су дела домаћих аутора (Вељко Петровић, Растко Петровић, Радоје Домановић, Борислав Пекић, Слободан Селенић, Дубравка Угрешић, итд.), али и преведени текстови страних писаца (Агата Кристи, Мишел Уелбек, Харуки Мураками, Фредерик Бегбеде, Џ. К. Роулинг, и сл.). Идентификација и ексцерпирате ономотопеја спроведено је тако да је свака јединица у књижевном тексту евидентирана и унета у засебну базу, током чега су издвојене *све* ономотопејске јединице које подражавају звуке, без обзира на њихову морфолошку категорију. Ослањајући се на класификацију М. Ковачевића (2012а) о моделима и подмоделима туђег говора (управни, неуправни, слободни, експресивни, фрагментарни, итд.), посматрало се *како* и *у којој мери* ономотопеје ступају у интеракцију са ликовима и наративом. У склопу ове, примењена је и семантичка поткласификација, која дели ономотопеје на једанаест значењских категорија. На

тај начин, анализиран је начин на који ономотопејске јединице доприносе ритму и емотивном тону текста. Ономотопејске јединице, које смо издвојили за потребе нашег истраживања, стављене су својим синтаксичким положајем у средиште реченичне конструкције као смисаоно најбитније. Тако се, захваљујући њиховој употреби, добијају „ефекти доживљености и увјерљивости, поготово када је посриједи опис или портретисање физичког карактера и/или унутрашњег стања са низом живописних и карактеристичних детаља“ (Ђефриз Нишић 2014: 158), неопходних за стварање општег дојма индивидуалног стила једног аутора.

Анализа је показала да ономотопеје нису само звучни елементи, већ уједно фигурирају и као стилски механизми, нарочито када су позиционирани у различитим типовима и подтиповима туђег говора. Наиме, модели и подмодели туђег говора добијају нову димензију увођењем ономотопеја, јер оне могу сигнализирати креативне прелазе између наратора и лика. Показали смо да неки подмодели боље *примају* ономотопеје, док у другим подтиповима готово да их и нема. Исто тако, у погледу функционалности у наративу, ако су у стриповима ономотопеје визуелно наглашене, у књижевноуметничком стилу оне се ослањају на фонетску и семантичку снагу, са изразито ограниченом графичком подршком. Управо је то оно што их чини јаким инструментом за постизање специфичних стилских ефеката.

2.8.4. Ономотопеја у графичком роману

Иако смо у дисертацији настојали да истражимо употребу ономотопејских јединица у домену стрипа, анализирајући нарочито њихове формалне и функционалне улоге, истичемо да у оквиру графичког романа оне добијају додатну, проширену димензију. Графички роман омогућава динамичнију наративну структуру и ширу палету стилских поступака, због чега се ономотопејске јединице, у њему, не задржавају искључиво на имитативној функцији. Осим што подражавају звуке из природе, у графичком роману оне често указују и на унутрашња стања ликова и на један шири емотивни, па чак и психолошки контекст.

Поред тога, графички роман, захваљујући већој флексибилности у композицији и дужини нарације, пружа ауторима више простора за експериментисање са визуелним приказом звукова. Варијације у типографији, облику, величини и боји слова омогућавају да ономотопејске јединице реализују своју двоструку улогу – оне не само да преносе звучне ефекте, већ уједно и посредују емоционалне нијансе. У том смислу, могућност инкорпорирања комплекснијих слојева значења посредством ономотопејских јединица представља једну од кључних предности графичког романа у односу на формат класичног стрипа.

Ипак, детаљнија анализа ономотопејских јединица у графичком роману превазилази оквире нашег истраживања, у којем је примарни фокус усмерен, превасходно, ка стрипу као једном од основних предмета истраживања. У дисертацији једино указујемо на могуће правце у којима би се будућа истраживања могла кретати, нарочито када је у питању проучавање проширене наративно-стилске функције ономотопеја у хибридним формама, попут графичког романа и графичке новеле. Овај жанр свакако представља значајно поље за даља лингвистичка и књижевна истраживања, будући да на иновативан начин комбинује текстуалне и визуелне елементе, остављајући простор за нове увиде у савременој визуелној нарацији.

3. ЕКСКЛАМАТИВНИ СПЕКТАР ЈЕЗИЧКЕ ДИНАМИКЕ

Ово поглавље дисертације тиче се сложености феномена екскламативности у српском језику, обухватајући морфолошке, семантичке, прагматичке и стилистичке аспекте. Полазимо од традиционалне граматичке и реторичке анализе узвика, интерјекција и ономатопеја, будући да су ови језички елементи често спорни у лингвистичкој литератури. Преглед јужнословенске граматичке традиције показује да постоји раскорак у одређивању статуса узвика, с обзиром на то да неки аутори наглашавају искључиво њихову непроменљивост, а други семантичко-прагматичке улоге. Како се показало, узвици функционишу и као емоционални сигнали, а могу имати, такође, контактну и ономатопејску димензију. У том контексту, блискост између узвика и ономатопеја постаје очигледна, с тим што њихова функционална иконичност или индексност намеће потребу за прецизнијом систематизацијом. Тако су посебно занимљиви примери савремених медија, попут стрипа, у којем долази до преклапања звука, текста и слике. Управо ови мултимедијални аспекти показују да је проучавање екскламације нераскидиво повезано са тим како се стварају емоционални ефекти у језику и на који начин звук постаје кључни елемент нарације. Све то одређује наш приступ у наставку поглавља, у којем настојимо да прикажемо најважније токове и моделирања екскламативности у српском језику и њене примене у савременом језику.

3.1. Усклици, интерјекције или узвици

У овом потпоглављу указујемо на сложеност и вишеслојност морфолошке и термиолошке категоризације узвика (интерјекција) у јужнословенским граматичким традицијама, ослањајући се превасходно на аналитички преглед који нуди Ломпар (2016). Поред тога, разматрамо радове Милосављевић (2021), Клајбера (2006) и Барбериса (1992), који опширно говоре о специфичностима и разликама између узвика и ономатопеја.

Иако се узвици најчешће посматрају као краће, експресивне речи које изражавају емоционалну или психолошку реакцију говорника, новија истраживања указују на то да им се могу приписивати и шире улоге, укључујући и дискурсне. С друге стране, ономатопеје се традиционално сврставају у категорију узвика због своје кратке форме и звучних карактеристика, али многи аутори, попут Милосављевића (2021), истичу њихову иконичност, односно подражавање звукова из природе као основну разлику у односу на праве експресивне узвике. Стога, није чудно што се у лингвистичкој литератури често поставља питање да ли ономатопеје и узвици чине јединствену граматичку класу или је неопходно увести прецизнију морфолошку и семиотичку диференцијацију.

У светлу ових противречности, преглед различитих граматика открива разноврсну термиолошку праксу. Наиме, неки аутори задржавају домаће називе, док други преферирају латински појам *интерјекција*, истичући његову применљивост у међународном лингвистичком контексту. Сличне недоумице јављају се и у одређивању места које узвици заузимају у систему врста речи, па се тако неки аутори концентришу на њихову непроменљивост, а други на њихов семантички и прагматички допринос. Уз то, како примећује Барберис (1992) проблем додатно усложњава широка палета функција које интерјекције могу имати, тј. од спонтаних емоционалних реакција до фатичких средстава за успостављање комуникације. Из овога произлази да су узвици и ономатопеје веома блиске категорије и управо нам је ова разноликост

и проблематичност у теоријском третману једних и других послужила као подстицај да детаљније истражимо како ономатопеје функционишу у стрипу и другим жанровима.

Како је показао преглед различитих граматика, узвици се различито именују и вреднују. Од старих назива, као што су *међуметци* или *усклици*, па до савремених термина *узвици* и *интерјекције*, различити аутори различито одговарају на питање да ли узвици треба да буду посматрани искључиво морфолошки (као непроменљива врста речи) или у ширем контексту (као емоционални, контактни, па чак и ономатопејски сигнали). Овај осврт је од изузетног значаја за нашу тему, будући да се управо ономатопеја често граничи и преклапа са функцијама узвика, нарочито при приказивању звучних ефеката, емоција и динамичних радњи у различитим наративним облицима.

Милосављевић (2021) се такође бави анализом узвика и ономатопеја у српском језику, при чему истиче њихове кључне карактеристике, функције и разлике. Ономатопеје су, традиционално, класификоване унутар категорије узвика, али ауторка указује на то да ова класификација занемарује њихове фундаменталне разлике. Наиме, узвици су речи једноставне фонолошке форме, попут *јој* и *аха*, које преносе осећања, те имају примарно експресивну функцију. Њихово значење зависи од контекста, а често имају афективну конотацију. С друге стране, ономатопеје попут *мјао*, *плус* и *бам*, фонолошки подражавају природне звуке из окружења, при чему имају иконичку природу, а не индексну као узвици. Исто тако, ономатопеје служе као основа за формирање нових лексема, попут именица или глагола и нису емоционално обојене, већ функционишу искључиво као описи звучних појава. Напошетку, Милосављевић (2021) истиче да ове разлике у функцијама и природи захтевају издвајање ономатопеја из категорије узвика у посебне категорије и њихово признавање као посебне граматичке класе.

Клајбер (2006) се, с друге стране, бави анализом семиотичких функција интерјекција с посебним нагласком на њихов однос према ономатопејама, како би указао на специфичности и разлике ове две категорије. Аутор истражује да ли је оправдано обједињавање интерјекција и ономатопеја у једну заједничку категорију, ослањајући се на теоријске увиде и семиотичке анализе. Интерјекције представљају лингвистичке јединице, које изражавају емоционалне реакције и често функционишу као изоловани, непроменљиви знаци. Њихова семиотичка улога огледа се у индексној и симболичкој функцији, јер оне истовремено упућују на емоционално стање говорника и преносе конвенционално усвојено значење.

Ономатопеје фонетски имитирају звуке из природног окружења и функционишу првенствено кроз иконичку репрезентацију. Њихов семиотички статус лежи у њиховој способности да адаптирају звуке у лингвистичке облике кроз конвенционализацију и апстракцију. Највећи допринос овог рада јесте теза о постојању два нивоа формирања знака. Наиме, на првом нивоу, који није везан за језик, звуци или природни феномени постоје као индикатори самих догађаја. Међутим, на другом нивоу лингвистички знаци, попут ономатопеја, функционишу као симболичке репрезентације. Тако ономатопеје не подражавају звуке у потпуности, већ их апстрахују и моделирају кроз конвенционализоване форме, чиме се могу потенцијално објаснити варијације у њиховој употреби у различитим језицима. Када је реч о интерјекцијама, аутор тврди да оне за разлику од ономатопеја, нису првенствено мотивисане звучном имитацијом, већ представљају реакцију на емоционалне или физичке стимулансе. Дакле, иако интерјекције и ономатопеје деле неке формалне карактеристике, попут економичности израза, њихова семиотичка улога и функционални статус се умногоме разликују.

Барберис (1992) напошетку истражује сложене односе између ономатопеја и интерјекција, указујући на изазове које ове категорије могу постављати пред традиционалну граматичку анализу. Аутор посматра интерјекције као маргинализовану граматичку класу, а

концентрише се на разликовање формалних, семантичких и прагматичких особина ових јединица, као и на њихов положај унутар граматичког система. Он идентификује две главне категорије интерјекција: неонотопејске интерјекције и онотопејске интерјекције. Главна карактеристика интерјекција јесте њихова инваријабилност, која их разликује од реченица и исказа. Онотопеје, иако мотивисане звучном имитацијом, остају подложне фонолошким правилима одређеног језика и имају конвенционалну природу, која варира.

У том контексту, Ломпар (2016: 395) разматра морфолошку и терминологску категоризацију узвика (интерјекција) у граматичкој традицији јужнословенских језика. Ауторка истиче да се у домаћим граматикама срећу два назива за ову врсту речи: *узвици* и, знатно ређе, *усклици*, док се у старијим изворима може наћи и израз *међуметци*. Латински појам *интерјекције* појављује се повремено, најчешће у заградама, као допунски назив поред домаћег. Општи преглед сеже још од Вука, који користи назив *междометје* (Караџић 1814), преко Бабукића (1850) који употребљава термин *усклици*, *уметци* или *међуметци*, па све до Новаковића (1894), Дивковића (1893) и Стојановића (1926), који користе термин *усклици*, затим преко Флоршица (1916), Стефановића (1932) и Стевовића (1958), код којих је присутан термин *узвици* (*интерјекције*), онда Лукића (1923), који бира термин *усклици* (*интерјекције*), потом Бабића et al. (1991), који употребљава термин *узвици* (*усклици*) и Станојчића и Поповића (2014), који се опредељује за термин *узвици* (*интерјекције*), до савремене граматичке праксе Маретића (1963), Белића (1993), Мусулина³(1934), Брабеца et al. (1954), Стевановића (1970), Тежак-Бабића (1970), Мразовић-Вукадиновића (1990), Баотића et al. (1990), Барића et al. (1995), Симића (1996), Кликовац (2010) који показују да се *узвици* најчешће користе као главни термин. Оваква разноврсност у терминологији сугерише да је питање избора назива за узвике у граматичким описима у појединим историјским периодима било условљено лингвистичком традицијом и тенденцијама стандардизације у оквиру јужнословенских језика.

Исто тако, Ломпар разматра место узвика у систему врста речи на основу приказа у различитим граматикама (2016: 396). Уочљиво је да се узвици у савременој научној пракси, по правилу, сврставају у групу непроменљивих речи. Према ауторима појединих граматика, ова особина узвика наглашава се или у дефинисању самог појма или у посебном одељку, који се бави класификацијом врста речи, а понегде у оба приступа истовремено. Тако су аутори, као што су Караџић (1814), Белић (1933), Брабец et al. (1954), Тежак-Бабић (1970) и Кликовац (2010) сагласни у томе да се узвици сврставају у групу непроменљивих речи у оквиру дефиниције, као и у оквиру одељка о врстама речи. Код аутора попут Даничића (1850), Бабукића (1854), Новаковића (1894), Дивковића (1893) и Маретића (1963) узвици се не помињу ни на једном ни на другом месту. У граматикама Мусулина (1934) и Бабића et al. (1991) узвици се јављају у оквиру дефиниције, док се код Флоршица (1916), Лукића (1923), Стојановића (1926), Стефановића (1932), Стевовића (1958), Стевановића (1970), Мразовић-Вукадиновића (1990), Баотића et al. (1990), Барића et al. (1995), Симића (1996) и Станојчић-Поповића (2014) јављају у оквиру одељка о врстама речи. Тако се уочава да је током развоја граматичке мисли дошло до постепеног стандарлизованог схватања узвика, са растућим нагласком на њиховој непроменљивости и чвршћег повезивања са осталим врстама речи у оквиру функционално-морфолошке стандардизације.

Ломпар (2016: 397–399) се такође бави начинима на које граматике дефинишу саме узвике. Истиче се да већина граматика, које посебно издвајају узвике као засебну врсту речи, нуди вишечлану дефиницију, најчешће усмерену на њихову семантичку функцију. Иако се узвицима формално приписује да немају значење, у дефиницијама се углавном наводи да се

³ Код Мусулина (1936: 90) наводи се да онотопејски узвици могу стајати место глагола. Исто се наводи и код Лукића (1923), Мусулина (1934), Стевановића (1970), Брабеца et al. (1954), Баотића et al. (1990).

њиховом употребом у комуникацији могу исказати осећања, расположења и стања. Управо то представља заједнички модел дефинисања у највећем броју анализираних граматика. Ауторка је направила табелу у којој је детаљно приказано да ли и у којој мери аутори граматика истичу одређена обележја узвика, односно да ли је реч о појединачним гласовима или о скуповима гласова, да ли имају или немају самостално значење, да ли служе за изражавање осећања, расположења и стања, да ли служе за дозивање и подстицање, да ли опонашају природне звуке, да ли су условни језички знаци, да ли од неких узвика могу настати друге врсте речи, да ли су синтаксички самосталне речи, као и да ли неки ономотопејски узвици могу бити у функцији предиката⁴.

У том смислу, у дисертационом делу који следи настојимо да прикажемо како се поимање узвика временом развијало, од ранијих, углавном морфолошко-семантичких одредница, до савременијих, које истичу прагматичке, дискурсне и комуникативне аспекте. На основу тога, груписаћемо ауторе према томе која су им обележја узвика у фокусу, што нам пружа увид у главне токове досадашњег проучавања.

Тако се аутори попут Новаковића (1894), Стевановића (1970), Баотића et al. (1990) и Станојчић-Поповића (2014) слажу у томе да је реч о појединачним гласовима и скуповима гласова. Стевовић (1958), Стевановић (1970), Баотић et al. (1990) и Бабић et al. (1991) деле мишљење да узвици немају самостално значење. Караџић (1814), Бабукић (1854), Новаковић (1894), Флоршиц (1916), Лукић (1923), Стојановић (1926), Маретић (1963), Стефановић (1932), Белић (1933), Мусулин (1934), Брабец et al. (1954), Стевовић (1958), Стевановић (1970), Тежак-Бабић (1970), Мразовић-Вукадиновић (1990), Баотић et al. (1990), Бабић et al. (1991), Барић et al. (1995), Симић (1996) и Станојчић-Поповић (2014) сагласни су у томе да узвици служе за изражавање осећања, расположења и стања. Међутим, Флоршиц (1916), Лукић (1923), Маретић (1963), Белић (1933), Мусулин (1934), Брабец et al. (1954), Стевановић (1970), Тежак-Бабић (1970), Мразовић-Вукадиновић (1990), Баотић et al. (1990), Бабић et al. (1991), Барић et al. (1995), Симић (1996) и Станојчић-Поповић (2014) сматрају да узвици служе за дозивање и подстицање. Тврђу да се узвици користе за опонашање природних звукова налазимо код Новаковића (1894), Лукића (1923), Стојановића (1926), Стефановића (1932), Мусулина (1934), Брабеца et al. (1954), Стевановића (1970), Тежак-Бабића (1970), Мразовић-Вукадиновића (1990), Баотића et al. (1990), Бабића et al. (1991), Барића et al. (1995), Симића (1996) и Станојчић-Поповића (2014). Занимљиво је навести да једино Стевовић (1958), Бабић et al. (1991) и Станојчић-Поповић (2014) сматрају да су узвици условни језички знаци. Исто тако, само се Бабукић (1854) и Станојчић-Поповић (2014) слажу у томе да од неких узвика могу настати друге врсте речи, док су искључиво Бабукић (1854), Стевовић (1958) и Станојчић-Поповић (2014) сагласни у томе да су узвици синтаксички самосталне речи. Напослетку, Мусулин (1934), Брабец et al. (1954), Стевовић (1958), Бабић et al. (1991) и Барић et al. (1995) деле мишљење да неки ономотопејски узвици могу бити у функцији предиката.

Јасно је да су узвици најчешће дефинисани као изрази емоција и осећања говорника, што значи да не постоји прецизна семантичка категоризација која би их недвосмислено одредила. С обзиром на то да у упућивању на емоције постоји извесна субјективност, поједини аутори наглашавају да је тешко утврдити шта тачно означава узвик јер он поред емотивног, може носити и призивок ономотопејског, вокативног или модалног значења. У неким граматикама примећује се и шире одређење функција узвика, као код нпр. Станојчић-Поповића (2014). Аутори попут Новаковића (1894) и Стевановића (1970) наводе да се узвици често везују за спонтано ослобађање емоционалне напетости, те да због тога стоје на граници између језичког и ванјезичког израза. У посебним напоменама наводи се да неки од њих могу бити

⁴ Опширније о појму *пребгнаницје* код Ковачевића (2000).

схваћени као да „имају вредност читаве реченице“ (Кликовац 2010: 122), јер у извесним околностима преносе довољно информација. Насупрот томе, поједини старији аутори у ужем смислу ипак не сматрају да узвици могу самостално да замене традиционалне језичке функције (попут предиката), већ да само допуњују слику појединих ситуација или исказаних расположења.

Када се све узме у обзир, показује се да се узвицима у граматичкој традицији приступало са различитих становишта: од схватања да им је једина функција преношење осећања и расположења, до тумачења које у прави план ставља њихову могућу самосталност или синтаксичку улогу.

Ломпар (2016: 400–401) се бави и примерима који се наводе у граматицама како би се илустровало значење и улога узвика. Том приликом запажено је да нешто више од половине анализираних граматика садржи бар неколико конкретних примера, али не постоји доследан или јединствен начин на који се ти примери уводе у текст. Негде се појављују као засебне подгрупе, издвојене од осталих реченичних елемената, док их неке граматике интегришу у оквиру реченице или их, пак, наводе ван контекста у завршним напоменама. Таква пракса показује да део аутора настоји да пружи минимум примера, који илуструју различите подтипове или функције узвика, док се у другим граматицама примери односе само на фреквентније узвике, као што су *ах*, *ох*, *куку*, *леле*, *јој*. У појединим случајевима, примери су дати ради истицања специфичне улоге узвика у дискурсу, али није пружена ширира анализа. Ова разноликост указује на то да, иако постоји свест о важности конкретних илустрација за разумевање узвика, још увек нису успостављени јединствени критеријуми за њихово систематско увођење и тумачење.

Напоследку, Ломпар (2016: 401–403) пружа класификацију узвика према семантичким критеријумима, указујући на то да различити граматичари дају различите типологије, и то од узвика за изражавање емоција до оних за дозивање и подстицање, или чак вабљење и терање стоке. Ауторка, током анализе, уочава да неке граматике узвике сврставају и у посебну категорију ономотопејских узвика, тј. оних који oponашају звуке из природе. Табела која је представљена приказује колико често аутори посматрају сваку од ових подврста узвика и, истовремено, открива да не постоји један усаглашен модел. Тако, нпр. код граматичара попут Бабукића (1854), Флоршица (1916), Лукића (1923)⁵, Стефановића (1932), Белића (1933), Мусулина (1934), Брабеца et al. (1954), Стевовића (1958), Стевановића (1970), Тежак-Бабића (1970), Мразовић-Вукадиновића (1990), Баотића et al. (1990), Бабића et al. (1991), Барића et al. (1995), Симића (1996), Кликовац (2010) и Станојчић-Поповића (2014) узвици служе за изражавање емоција. Исто тако, Бабукић (1854)⁶, Флоршиц (1916), Лукић (1923), Брабец et al. (1954), Мразовић-Вукадиновић (1990)⁷, Баотић et al. (1990), Бабић et al. (1991), Барић et al. (1995), Симић (1996) и Кликовац (2010) сматрају да узвици служе за дозивање и подстицање, док су Белић (1933)⁸, Брабец et al. (1954), Стевовић (1958), Стевановић (1970), Тежак-Бабић (1970)⁹, Мразовић-Вукадиновић (1990), Баотић et al. (1990), Бабић et al. (1991), Барић et al. (1995), Симић (1996), Кликовац (2010) и Станојчић-Поповић (2014) сагласни у томе да узвици служе за вабљење или терање стоке. Напоследку, у томе да они служе за подражавање звукова из природе слажу се Бабукић (1854), Лукић (1923), Стефановић (1932), Мусулин (1934), Брабец et al. (1954), Стевовић

⁵ Узвици који изражавају осећања наводе се у оквиру групе узвика који служе за дозивање и подстицање, док се узвици за вабљење и терање стоке сврставају у оквиру групе узвика за подражавање звукова из природе (Лукић 1923: 86).

⁶ Ови се узвици посматрају као подврста узвика „понашања наравних звукова“ (Бабукић 1854: 343).

⁷ Ови се узвици код Мразовић-Вукадиновића (1990: 444) називају „узвицима које говорник користи да би скренуо пажњу саговорника“.

⁸ Белић (1932: 119) сматра да ово нису прави узвици.

⁹ У ову групу спадају и узвици за дозивање и подстицање (Тежак-Бабић 1970: 123).

(1958), Стевановић (1970), Тежак-Бабић (1970), Мразовић-Вукадиновић (1990)¹⁰ и Баотић et al. (1990), Бабић et al. (1991), Барић et al. (1995), Симић (1996), Кликовац (2010) и Станојчић-Поповић (2014). Самим тим, ствара се слика у којој упоредни приступ граматицама открива ширину и разноврсност ове врсте речи, од традиционалних, углавном морфолошко-семантичких критеријума, до оних који истичу прагматичке аспекте.

На самом крају, Ломпар (2016: 403–405) износи критички осврт на постојеће modele у граматицама, посебно се осврћући на терминологија питања, нпр. термин *узвик* насупрот термину *интерјекција* или *екскламација*. Она, такође, указује на то да неки аутори предлажу задржавање традиционалног назива *узвик*, док други користе латински термин *интерјекција*, процењујући га као адекватнију за међународну лингвистичку комуникацију. Ауторка примећује да у појединим савременим универзитетским граматицама још није решено питање да ли ову врсту речи посматрати искључиво морфолошки или у ширем, семантичко-прагматичком контексту. У наставку се такође проблематизује положај узвика у систему врста речи. Тачније, иако су узвици чврсто дефинисани као непроменљива врста, неке граматике о њима расправљају тек успут, док им друге посвећују засебна поглавља. Остаје отворено питање да ли узвике, који често служе за исказивање интензивних реакција, треба класификовати као засебну категорију будући да могу испуњавати и ширу улогу у дискурсу, попут учествовања у формулацији говорних чинова.

Важно је истаћи да реторика традиционално посматра *интерјекције* као *узвичне усклике*, тј. као стилску фигуру којом се наглашавају снажне емоције или став говорника, док лингвистика *узвике* често дефинише у ширем, граматичком смислу. Један од критеријума разликовања почива на томе што се *узвични усклици* обично јављају у оквиру шире синтаксичке конструкције, која се користи као стилско средство наглашавања или обраћања, док су *узвици* сами по себи засебни искази. Други критеријум односи се на говорникову намеру. Док *узвични усклици* у реторици у први план стављају персуазивну функцију, тј. користе се с намером да код публике изазову реакцију, *узвици* су углавном спонтани, непосредни искази емотивног стања говорника. У том смислу, *узвични усклици* могу бити свесно употребљени као својеврсна драматизација у говору, док *узвици* немају нужно драмски потенцијал ван контекста, осим оног који говорник или ситуација намећу (Аристотел 2017). Исто тако, јавља се питање перформативности, односно док се *узвични усклици* у говору неретко користе као врста перформативног чина, *узвици* остају ближе спонтаном, често импулсивном реаговању. Напослетку, реторика у обзир узима и контекст, тј. она истиче да су *усклични узвици* често повезани с конкретном ситуацијом обраћања, па чак и наративном структуром, док су *узвици* превасходно гласовни одраз тренутног стања, који може, али и не мора бити, реторички стилизован (Квинтилијан 1985).

Резимирано: анализа лингвистичке традиције у класификацији узвика открива невероватну разноврсност у терминологији и начинима њиховог дефинисања, од схватања да служе искључиво за изражавање емоција, све до ставова који им приписују шире синтаксичко дејство, па и ономатопејску димензију. Управо ово истацање ономатопејске компоненте чини узвике кључним за разумевање наративних техника у стрипу и другим жанровима. На тај начин, увид у граматички оквир за проучавање узвика, који пружају аутори попут Ломпар (2016), доприноси бољем схватању начина на који настају и функционишу различити звучни ефекти у визуелно-вербалном дискурсу.

Анализа дата у овом поглављу указује на то да су узвици и ономатопеје тесно повезани, али да ипак поседују структурне и функционалне разлике, које нису занемарљиве. Истовремено, преглед, превасходно, јужнословенске граматичке традиције показује да постоји

¹⁰ Узвици за вабљење и терање стоке убрајају се у узвике „ономатопејског карактера“ (Мразовић-Вукадиновић 1990: 440).

приметна термилошка нестабилност, али и да претежно преовладава став да узвици припадају групи непроменљивих речи. У вези са тим, важно је указати на шире прагматичке аспекте обе категорије, јер су нарочито у савременим медијима попут стрипа, значењске границе између узвика и ономатопеја често замагљене. Напоследку, можемо приметити да и даље постоји потреба за јаснијом систематизацијом узвика и ономатопеја, нарочито у погледу њихове семиотичке и реторичке функције.

Изнети критеријуми разликовања интерјекција од узвика сугеришу да традиционална граматичка и реторичка анализа остављају много отворених питања, нарочито када се ови језички елементи употребљавају у модерним жанровима. Сматрамо да се управо у оквиру стрипа, анимираних филмова, видео-игара и других визуелно-вербалних форми, природно остварује поменуто преклапање узвика и ономатопеја. Напоследку, готово смо сигурни да апстраховање ономатопеја из стрипа и других жанрова не само да доприноси бољем разумевању лингвистичких и реторичких категорија, већ уједно пружа шири увид у то како слика и звук заједно обликују значење у популарним наративима и књижевним изразима.

3.2. Приступ четирима аспектима у анализи екскламативних конструкција

У овом потпоглављу представљамо (не)предикативне екскламативне конструкције у српском језику, ослањајући се превасходно на монографију *Екскламативне конструкције у српском језику* М. Бабић (2019). Полазиште нам је чињеница да екскламативност представља комплексну категорију, у којој се преплићу семантички, граматички, прагматички и стилистички аспекти. Како ауторка сугерише у свом раду, овакве конструкције могу функционисати ван традиционалних синтаксичких оквира, али задржавају кључну улогу у изражавању емоција, ставова и различитих намера говорника. У вези са тим, нарочито су занимљиви вокативи дозивања, нпр. – *Самоћа није добра, Павле! Жени се!* (Бабић 2019: 226); – *Ти мали! – рече, – Оставио си ми све саме фине ствари у наследство!* (*ibid*); – *Херцег! Не окрећи се, Херцег!* (Бабић 2019: 227) и семантички испражњени вокативи, нпр. *Боже! Јоооој!* (Бабић 2019: 75) јер пружају увид у то како се, посредством афективних и контактних елемената, конструише динамична комуникација. У наставку ћемо размотрити основу приступа М. Бабић и начин на који ове форме илуструју богату разноврсност екскламативних форми у српском језику.

Како сама ауторка наводи, анализа је усредсређена на формално-синтаксички аспект екскламативних конструкција и полази од основне претпоставке да у српском језику постоји низ структурно врло специфичних исказа, који носе узвични карактер. Тај карактер може бити одређен модално, нпр. *Нећемо/не можемо/ не смијемо заборавити/да заборавимо да су нам попаљена села, убијени најдражи!* (Бабић 2019: 441), онда када истиче говорников став, или пак експресивно, нпр. *Ко је тамо? Казуј, божију ти матер! – зачу се... врео Капетановићев повик* (Бабић 2019: 106), у ситуацијама када превасходно осликава емоционалну реакцију, те ауторка настоји да утврди и образложи те јасне структурне показатеље, који омогућавају идентификацију исказа као узвичних.

У том контексту, наглашена је неопходност истовременог сагледавања синтаксичког и семантичког плана екскламативних конструкција, па ауторка полази од схватања да сваки исказ мора бити посматран као целовит језички знак, односно као спој форме и значења. Она указује на то да, при дефинисању екскламативних конструкција, постоји проблем утврђивања њиховог статуса као семантичке и као формално-синтаксичке категорије, због чега се опредељује за семасолошки приступ. У том оквиру, екскламативне конструкције третирају се као сложени језички знаци, који поред преношења поруке, изражавају ставове и емоције говорника.

Централно питање јесте могу ли се успоставити критеријуми за препознавање екскламативних реченица као граматикализоване категорије, коју одређују типичне језичке јединице експресивног карактера. Ауторка издваја структуре, које у српском језику функционишу примарно као екскламативне, при чему посебан значај приписује лексичко-граматичким језичким јединицама, које служе као модификатори значења или екскламативни функтори (нпр. *Шта сам све у животу радио! : Шта све у животу нисам радио! (> Радио сам свашта...); Каква сам све средства користио да је одобрвољим!; Каква све средства нисам користио да је одобрвољим! (> Користио сам свакаква средства...)*) (Бабић 2019: 204)¹¹. Посматрају се узвици и сродне категорије, које могу самостално да образују екскламативне исказе, а њихова функционална близина објашњава се кроз могућност модификовања исказа. У прилог томе, ауторка се позива на различите комуникативне функције (емоционалну, конативну, фатичку, поетску и метајезичку), схваћене у контексту Јакобсоновог (1966) система. Како би се обухватио целовит спектар значења, у анализу се нужно укључује и стилистички план, с обзиром на то да екскламативне реченице, због своје модалне обојености и интензификаторске улоге, углавном припадају афективно активним регистрима језика (нпр. разговорни и књижевноуметнички стил). Ауторка наводи Вандријеса (1998: 147) и Вуковића (1967: 259), који указују на то да афективни говор претходни интелектуалном, те да управо ова „преграматичка основа“ остаје утицајна током целог говорничког живота. Додатно, како примећује Симић (2000в: 73), избор лингвистичког облика екскламативне конструкције постаје и стилистичко средство „ефикасности израза“, јер емотивно-експресивна компонента заправо чини базу, а не само надградњу екскламативне реченице.

На семантичком плану, екскламативност није јединствена и монолитна категорија, већ у свом широком функционално-семантичком пољу обједињује различите облике изражавања, који су афективни и интензивирани, било експлицитно било имплицитно. Тако схваћена екскламативна конструкција подразумева наглашену емоционалну реакцију говорника, насупрот неутралном когнитивном значењу. У том контексту, афективно значење се може посматрати као семантичка компонента која проширује лексичко језгро, утичући на то да се, поред самог денотативног садржаја, изрази и лични став говорника према теми исказа (Симеон 1969: 18). С обзиром на то да екскламативност често има граматикализовану основу, у које спадају, између осталог, и узвици, јасно је да ти елементи могу функционисати као примарни носиоци таквог, емоционалног обојеног значења. Семантичке категорије, према Николић (2014: 17), нису узајамно изоловане, нити су средства њиховог изражавања искључиво једнослојна, већ језичка јединица може обједињавати неколико категоријалних значења. Због изражене емфатичности и специфичне граматичке структуре, екскламативна конструкција се издваја у самом средишту функционално-семантичког поља екскламативности, а њен базични ослонац налази се превасходно у категорији узвика, чија непроменљива морфолошка природа и недостатак денотативног значења омогућавају спонтани емотивни израз. Истовремено, функционално-семантичко поље екскламативности обухвата семантичке категорије, које преносе наглашене ставове или расположења говорника. Емоционалност се у том смислу огледа у широком распону, тј. од изненађења и усхићења, до туге у радости. Све ове функције екскламативног израза, укључујући емоционалну, конативну, па и поетску, често се преплићу, а њихово испољавање долази до изражаја у регистрима који имају афективно-активну улогу, попут разговорног и књижевноуметничког стила.

У традиционалним граматикама често се полази од становишта да постоје само два основна типа реченица према комуникативној функцији, тј. изјавне и упитне (Новаковић 1984:

¹¹ Овај термин преузет је из Поповић (1995: 49–70) у значењу „помоћна ријеч која обиљежава реченичну функцију“.

377). Због тога се ексклакативне конструкције, нарочито у граматикама 19. века, своде на реченице „које имају смисао узвика“, нпр. „*Лепо ли је погледати уз високо, ведро небо! – Лијено ли ова сабља чита! Дивно ли нас данас разговори!*“ (Новаковић 1984: 322) или се повезују са функцијом „знака узвика“, нпр. „*ала жено, лијеро ти је ова livada pokošena!*“ (Бабић 2019: 45), што је уочљиво код аутора попут Новаковића (1984: 380) и Маретића (1963: 555). Они уочавају афективну страну тих израза, али их неретко означавају искључиво уз помоћ узвичника, повезујући их са жељом или заповешћу. У првој половини 20. века, Лалевић (1932: 5, 96–97) и Белић (1933: 105–107) такође наводе „узвичне конструкције“, наглашавајући употребу императива, вокатива и одређених „речца“, које се понекад интерпретирају као узвици. Касније, Симић (2000в: 91–97), Симић, Јовановић Симић (2017: 102–108) указују на то да ове конструкције могу бити повезане и са имитацијом природних звукова или чисто емоционалним реакцијама те да се често јављају у оквиру разговорног или књижевноуметничког стила. У појединим савременим описима, као што је то случај код Пипер и др. (2005: 983–1059) ексклакативност се не посматра као засебан тип реченице, већ као својство које може захватити изјавне или упитне облике, у зависности од интонације и контекста. Ипак, код Багића (2012: 90) издвајају се случајеви „типично ексклакативних конструкција“, нпр. *Драги Марко, пишем ти већ друго писмо* (Бабић 2019: 18), у којима се афективност постиже избором речи и њиховим синтаксичким распоредом. На тај начин, ексклакативне реченице могу бити финитне или инфинитне, па се повремено срећу као моноксемски изрази (нпр. самостални узвици). Поред тога, ексклакативност се може јавити унутар сложених реченица, нарочито у оним клаузама, које садрже карактеристичне елементе попут вокатива, императива или узвика. Све то потврђује да екскламација функционише и као унутарреченична категорија, будући да се један део исказа може издвојити узвичником ради наглашавања његове семантичке тежине. Напослетку, употреба знака узвика (!), како код старијих, тако и код савремених граматичара, остаје најпрепознатљивије формално средство означавања ексклакативности.

Ексклакативне конструкције, посматране из прагматичко-семантичке перспективе, испољавају своје комуникативне функције у оквиру експресивних и директивних говорних чинова. У односу на обавештајне и упитне реченице, оне су карактеристичне по томе што се референцијални (информативни) план повлачи пред афективним, који у први план ставља личну емоцију или говорников став, а експресивна функција постаје доминантна. Поред тога, у ексклакативним исказима често се јавља и директивни моменат, када говорник тежи да утиче на поступке или реакције саговорника. Овакве реченице увек, било експлицитно било имплицитно, рачунају на присуство саговорника, па су специфичне за дијалогске ситуације и говорну интеракцију (управни или слободни неуправни говор, нпр. нпр. *Питао ме је: – Како си? > Питао ме је како сам.; Рекао ми је: – Бјежи! > Рекао ми је да бјежим* (Бабић 2019: 71). У њихову структуру редовно је укључено и језичко средство за исказивање афективности, као што су то узвици, које модификује исходно значење и синтаксички усложњава исказ. Како је афективност тзв. родни појам ексклакативних конструкција, оне се могу делити на чисто афективно и афективно-комуникативне, зависно од тога да ли се став усмерава само на говорника или и на саговорника. Експресивне реченице се, притом, концентришу на субјективна емоционална стања, која могу бити у функцији искључивог пражњења говорникових осећања (радост, нпр.: *Млада жена, која сједи преко пута стола, скочи и од радости поче да виче: – Мој тата! То је мој тата!... Напокон, мој тата. Боже, је ли могуће!... Мој тата!* (Бабић 2019: 74), чуђење, нпр.: *– Марко постао директор?! (Бабић 2019: 75) и често се реализују кроз узвике или семантички испражњен вокатив. Како Антош додатно (1972: 79) истиче „говорне вредноте, а особито интонација, откривају право значење исказа јер интонацијска мелодија не одговара ономе што се изриче, него ономе што се подразумејева“. Управо та узвична интонација може да измени смисао исказа у оно што је његова супротност. Напослетку, конструкције наредбе*

или забране које су иначе директивне, постају изразито емфатичне када се комбинују са узвицима, директивним партикулама или другим експресивним средствима, чиме се само додатно наглашава говорников став.

3.3. (Не)предикативне екскламативне форме

Узимајући у обзир богатство и разноликост екскламативних конструкција у српском језику, вокатив дозивања и семантички испражњен вокатив представљају две посебно занимљиве илустрације (не)предикативних екскламативних форми. Ове форме се битно разликују по функцији и комуникативном оквиру. Вокатив дозивања активира се када је лице које се дозива удаљено, због чега говорник појачава глас и често користи узвике како би привукао пажњу, нпр.: – *Исхаче! – викнуо сам...* (Бабић 2019: 216); – *Еј, сестро! Гдје си то наишла?* (Бабић 2019: 216); – *Ајде, слатка, да је видимо!* (Бабић 2019: 217). Семантички испражњен вокатив, с друге стране, примарно је средство за исказивање интензивних осећања, јер адресат није стварно присутан, већ је реч о емотивном клишеу или рефлексном исказивању говорникових осећања (нпр.: *Пусе Христе! Госпode Боже!*). Обе врсте вокатива, међутим, указују на то да екскламативне конструкције могу имати и чисто афективно, и контактено-дијалoшкy димензију, при чему се ове нијансе развијају у зависности од комуникативног контекста.

3.3.1. Вокатив дозивања

У оквиру (не)предикативних екскламативних форми издвајају се две битне појаве: вокатив дозивања и семантички испражњен вокатив. Иако обе припадају категорији „несинтаксемских исказа“ (Бабић 2019: 211), њихове функције и контекст употребе указују на важне разлике.

Вокатив дозивања јавља се када се говорник обраћа лицу које је физички удаљено, тако да је комуникација отежана без појачавања гласа. Ова форма, типична за разговорни стил, служи за успостављање контакта са слушаоцем, а најчешће је праћена узвицима попут *о* или *(х)еј*, нпр.: – *Еј, ти, слепи мишу, донеси још ракије!* (Бабић 2019: 233); [...] *трескајући отварам врата, више лупам по њима него што куцам: – Хеј, матичари, има ли кога у овој кући?! Тишина, и само тишина* (Бабић 2019: 262). На тај начин, вокатив дозивања постаје подтип обраћања, који се разликује од неутралног вокативног обраћања по афективној компоненти, тј. гласнијој или продуженој интонацији заснованој на интензивнијем наглашавању. У књижевним текстовима овај вид дозивања функционише као обележје разговорне, често дијалoшке, структуре. Контекст у којем се примењује подразумева да је растојање између саговорника битан фактор, па је појачавање гласа природан начин превазилажења те дистанце. Поред тога, у пракси се уочава и честа репетиција вокатива како би се што пре успоставио контакт. При томе може доћи до стилистичке појаве под називом алонжман¹², тј. продужења гласова или слогова у сврху симулације реалног, живог дозивања, нпр.: – *Стеванија! – Ој! – Вилипе! – Ај! – рече најпосле... –*

¹² Дефиницију алонжмана преузели смо од Бабић (2006/2007) те је он „стилско средство редупликације фонеме или разглабања ријечи на слоге, односно „звучно преобликовање лексеме или исказа помоћу фонеме или слога у ритмичку структуру стилски организованог говора, друкчију од нормом задате [...] заснива се на трансформацији основног облика лексеме поступком простриције или проширења помоћу фонеме или слога“ (Бабић 2006/2007: 174).

*Милане! – викаше Анђа. – А! – одазва се он.*¹³ (Бабић 2019: 263). Овакво дозивање има превасходно фатичку функцију, јер служи за привлачење пажње слушаоца, а уједно може имати и конативни елемент, уколико говорник жели да подстакне слушаоца на неку активност.

3.3.2. Семантички испражњен вокатив

Семантички испражњен вокатив, с друге стране, подразумева случајеве у којима се вокативна форма користи за исказивање снажних емоција, али без реалне координације са конкретним саговорником. Другим речима, лице означено вокативом често није стварни адресат, већ се његов лексички садржај празни од уобичајеног денотативног значења. У тим ситуацијама, вокатив постаје налик узвику, односно почиње да служи као емотивни клише или израз рефлексних, спонтаних осећања говорника (бола, радости, изненађења, чуђења, итд.). Порекло оваквог начина изражавања тумачи се везом са идиоматским употребама, у којима се најчешће активирају архисеме, те вокатив постаје транспортна форма, која каналише субјективну, емотивну нијансу без намере да се успостави стварни дијалог, нпр.: *О/ој/јој/јаој, мајко моја!; О, мајко божја!; Јаој, мајко мила!; О, боже!; О, мој боже!; О, благи боже!; О, господе боже!; О, боже господе!; О, боже драги!* (Бабић 2019: 237). У упечатљивим емоционалним ситуацијама, овакав вокатив типично се комбинује са узвицима, а значење које се тако гради остаје отворено за различита тумачења у зависности од контекста. Због своје испражњености, овакви искази задржавају идиоматски и формални карактер, што само јача њихову стилистичку и експресивну функцију, нпр.: *– Боже, ала сам живела!* (Бабић 2019: 239).

Наведене две појаве, вокатива дозивања и семантички испражњеног вокатива, илуструју колико широк спектар емоција, функција и комуникативних намера могу да обухвате (не)предикативне екскламативне форме. У првом случају, језик се користи као средство непосредне интеракције и контакта, док се у другом више оријентише на спонтано, афективно испољавање унутрашњег стања говорника. Обе форме потврђују да екскламативне конструкције могу бити одсечене од традиционалне синтаксичке структуре, али и даље могу играти важну улогу у стварању динамичне комуникације.

Разматрање вокатива дозивања и семантички испражњеног вокатива, у комбинацији са узвицима, показује да екскламативне конструкције не морају увек бити чврсто везане за предикат или формалну структуру реченице. И док се у првом случају акценат ставља на успостављање контакта и превазилажења физичке дистанце између говорника и слушаоца, у другом се истиче спонтаност и афективни карактер израза, често без стварног адресата.

3.4. Прагматичке могућности екскламативних конструкција са узвиком

Иако се узвици најчешће сврставају у непроменљиву врсту речи и по правилу смештају на крај парадигме, када се говори о десет врста речи, њихов знаковни карактер често се доводи у питање. У оквиру монографије М. Бабић (2019) описано је да узвици могу имати звучни састав, који одудара од системских норми, те се због тога теже записују (Симић 1996: 194). Поред тога, исте гласовне групе могу у различитим околностима изразити опречна значења, од бола до радости, па их неки аутори сматрају тек „условним језичким знацима“ (Станојчић-

¹³ „Ова комбинација се углавном употребљава кад су саговорници већ присутни у комуникативној ситуацији, физички удаљени. Иначе, просторна удаљеност међу комуникаторима вокативу дозивања, употребљеном без узвика, прибавља продужавање изговора последњег вокала: *Милане!*“ (преузето из Бабић 2019: 263).

Поповић 1995: 122). Слично томе, истиче се да узвици немају рапчлањено лексичко значење, већ представљају „гласове или скупове гласова за још недовољно рапчлањена душевна стања“ (Белић 1959: 179).

У погледу класификације, различити аутори предлажу различите моделе. Тако Симић (1996: 194) узвике дели на четири групе (имитативне, експресивне, подстицајне и контактне), док Брабец и др. (1970: 157) издвајају пет (узвике за изражавање осећања, ономатопејске, контактне, узвике којима се човек обраћа животињама и глаголске узвике). Још једну потешкоћу представља нејасна граница између узвика и партикула, јер се обе категорије посматрају као комуникативни модификатори исказа, односно прагматичке речи са могућим преклапањем у илокутивним учинцима (Ристић, Радић Дугоњић 1999: 93–128, Јокановић Михајлов 1998: 247–252). Неке граматике, попут Мразовић-Вукадиновића (1990: 444) чак све те јединице убрајају у партикуле.

Због недовољно дефинисаног лексичког значења и неспособности синтаксичког повезивања, узвици се најчешће одређују на основу семантичко-прагматичких критеријума, тј. према ситуацији у којој се употребљавају и жељеном комуникативном учинку. Овај приступ постаје очигледан и у лексикографским описима, нпр. у РСАНУ за узвик *ах* регистрован је читав спектар могућих комуникативних могућности и емотивних стања, попут заноса, екстазе, изненађења, дивљења, страха, жаљења, итд. (РСАНУ 1959/1: 210). Полазећи од употребе узвика, неки аутори оправдано издвајају три главне групе (експресивне, контактне и имитативне узвике) јер се све остале класификације у српској граматичкој мање-више уклапају у ове три категорије. Тако у експресивне узвике убрајамо првенствено оне који изражавају духовна стања или ставове говорника (*ах, ох, јао, јој, о, ау, фјуј, ни(х), уф, ух, хм*), контактни су усмерени на саговорника и користе се за дозивање (*о, ој, хало, (х)еј*), скретање пажње или подстицање (*но-но, ш-ш, куш, браво*), па чак и за обраћање животињама (*мац-мац, ни-ни-ни*), док имитативни узвици имају мотивисан однос између ознаке и означеног, те репродукују звуке из природног окружења или механичке звуке, укључујући и људске психофизиолошке реакције (*фиј, прас, бућ, ха-ха-ха, ав-ав, ћију-ћи, мјау*).

Узвици су често вишезначни и полисемични, чиме се додатно истиче њихова контекстуална зависност, тј. да се њихово право значење открива тек онда када се узвик уклопи у шири говорни или текстуални оквир. Имитативни узвици такође показују велику формалну нестабилност јер се најчешће стварају *ad hoc*, у тренуцима када долази до реакције на неки звучни стимуланс. Дакле, могу имати више облика у зависности од тога како говорник опонаша тај звук. Многи лингвисти приписују узвцима маргинализован положај у систему врста речи, али их истовремено сматрају моћним комуникативним јединицама, јер уносе емоционално-експресивну димензију у исказ (Симић 1996: 698). Поред тога, постоје назнаке да неки узвици, нарочито они са ономатопејским карактером, могу заменити или супституисати кључне реченичне елементе и то најчешће предикат те тако изградити динамичну слику догађаја који се описује. У таквим случајевима понекад делује да узвик преузима функцију глагола (Виноградов 1972: 438). Постоје примери у којима *ах* или *фјуј* могу фигурирати као субјекат или објекат, но неки аутори такав поступак тумаче као парафразу управног говора, а не као истинско синтаксичко повезивање (Мухин 1968: 166, Белић 1958: 77–78, Мразовић-Вукадиновић 1990: 442, Миновић 1970: 96, Прањковић 1993: 12).

Самим тим, узвици се у језичком систему издвајају по томе што не исказују појмовне односе, већ превасходно емоционално-вољне, а њихову суштину чини емоционалност, па се искази са узвцима недвосмислено убрајају у екскламативне (Симеон 1969: 689). Будући да узвик може да буде самостални исказ или да функционише као „екскламативни маркер“ (Бабић 2019: 250) у широј реченичној структури, он у оба случаја задржава аутономију и не врши традиционалне синтаксичке везе са осталим конституентима.

Представљање оваквих узвика (нарочито имитативних), који репродукују звуке из природе, механичке шуме или људске психофизиолошке реакције, изузетно је важна за проучавање ономотопеја у стрипу и другим жанровима. Уз то, њихова слободна морфолошка структура и формална варијабилност омогућавају невероватну адаптацију ових јединица у зависности од уметничке намере, што их чини посебно привлачним за анализу у домену популарне културе.

Експресивни узвици, нпр.: *ах, ох, јао(ј), јој, о, ау, а, ју, ју-ју, ијују, авај, ех, (х)ура, брр, фјуј, ни(х), уф, ух, хм, тс* и сл. (Бабић 2019: 245) сматрају се јаким носiocима експресивности у екскламативном исказу. Како немају предметно значење, њихова улога лежи у исказивању афективних стања, тј. у томе да изразе емоције или реакције говорника у конкретној ситуацији. Иако могу да се односе на конкретну референцијалну садржину примарна функција експресивних узвика јесте да укажу на реакцију говорника (радост, страх, одушевљење, згроженост, итд.). Ови узвици јесу „језичко средство које омогућава ситуационо-говорну карактеризацију“ (Бабић 2019: 252–266). Неки експресивни узвици могу се појавити само у одређеним негативним контекстима, што је уочљиво код узвика *ни(х)*, типичног за изражавање неодобравања, омаловажавања или гађења. Сличну функцију има и узвик *фјуј*. Притом, важно је истаћи да контекст разрађује конкретну емоцију коју узвик прати. Односно, иста форма може у зависности од ситуације сигнализирати различите емоције и управо та врста контекстуалне условљености објашњава и њихову могућу синонимију, јер исти доживљај може бити изражен путем више различитих узвика.

Бабић (2019) такође примећује да се експресивни узвици могу употребити и у другим језичким функцијама. Тако у појединим условима узвик добија фатичко-контактну компоненту. Поред тога, у неким индиректним говорним чиновима, иста форма може стећи директивно-персуазивну улогу, у којима говорник имплицитно жели да подстакне саговорника на одређено деловање. Напослетку, узвик може попримити и метајезичку функцију, али, у том случају, постаје предмет анализе, а не средство за комуникацију. Чак и тада, његова основна одлика, тј. експресивност, задржава се донекле, с обзиром на то да је реч о форми која спонтано осветљава неко емоционално или телесно стање (Симић 2000б: 95).

Контактни узвици, за разлику од експресивних чија је главна улога да изразе говорникова осећања, усмерени су на другога, нпр.: *хо-рук, но-но, ш-ш, пст, браво, куш* итд. или којима се вабе или тјерају животиње: *мац-мац, пи-пи-пи, пис, шиц, ајс, иш* и сл. (Бабић 2019: 245) Њихова функција лежи у успостављању комуникације, подстицању реакција или увођењу забране. У оквиру те групе, Бабић (2019: 261–267) издваја узвике који служе за чисто фатичко успостављање или одржавање контакта, као и оне који имају директивно значење. У оба случаја, реч је о говорним чиновима који захтевају интеракцију, па су самим тим апелативно-директивне природе. Поред чисте имитације звука, овакве форме омогућавају стварање живе и динамичне комуникације, јер поседују контактано-активирајућу функцију. У формату стрипа управо овакви елементи чине значајан аспект карактеризације ликова и укупне емоционалне атмосфере.

Напослетку, имитативни узвици (ономатопејски) често се повезују са подражавањем звукова из природе, нпр.: *фију, трес, бућ, кап-кап, шљап-шљап, тик-так, дин-дон/динг-донг* и сл., граја (*а-а-а-а*), смијех (*ха-ха-ха/ хи-хи-хи/хо-хо-хо*), имитација капља и крклања (*кх-кххх*), ритам корака (*там-там*), играња (*тифи-дам*) и сл., као и сви видови подражавања оглашавања животиња: *мјау/мијау, ав-ав, мив-мив, ћију-ћи, грр, фрр-рр* (Бабић 2019: 245–246), али Бабић наглашава да они могу носити и додатне значењске нијансе, које превазилазе пуко репродуковање одређених аудитивних појава (2019: 267–274). У основној форми, када служе за искључиво верно репродуковање звука, ови узвици нису увек нарочито експресивни, јер њихова улога лежи у томе да унесу сликовитост и динамику у исказ, приближавајући реципијенту неку реалну звучну ситуацију. Реалистичне описе природних појава или људских,

односно животињских активности, ови узвици чине упечатљивијим. Таква је функција посебно изражена када се ономатопеје користе у описивању, будући да преносе аудитивни аспект стварности. Употребљени у пренесеном значењу, имитативни узвици могу бити веома експресивни, нарочито у случајевима када се користе да изразе подсмех, иронију или незадовољан став. Слично томе, комбинација идиоматских израза и ономатопејских облика, нарочито ако су у пару са експресивним глаголима, тексту читава још већу динамичност.

Употребљени у сврху кохезије текста, ови узвици могу служити као везивни елемент, коментар или иронични осврт на конкретну ситуацију. Експресивност имитација зависи и од говорникове намере. Другим речима, када се ономатопеја употреби као индиректни говорни чин, она више не представља само подражавање, већ специфично средство чији је циљ да кроз иронију, истакне говорников лични став. Тако посматран, узвик функционише као екскламативни функтор, тј. његова категоријална обележја, као што је недостатак денотативног значења, омогућавају му да се лако прилагоди различитим контекстима, уносећи емоционално-емфатичку ноту у исказ. Због тога се сматра да узвици, посебно они експресивни и ономатопејски, нису у чврстој вези са појмовним садржајем, већ су првенствено условљени комуникативном ситуацијом. Језичка употреба узвика у говорним чинovima нарочито је карактеристична за експресиве, директиве и, понекад, комисије.

Приказивање улоге имитативних узвика је, заправо, директно везано за тему наше дисертације. У стрипу и другим жанровима, ономатопеје функционишу као кључни елементи за представљање звукова, реакција ликова и догађаја. На тај начин, они не само да описују звук, већ постају компонента наративне структуре и помажу читаоцу да доживи радње на непосреднији и интензивнији начин. Управо овакво схватање функције имитативних узвика омогућава дубље проучавање језичких и креативних поступака у области стрипа и других жанрова, који теже што већој интеграцији звука у текст.

3.5. Екскламација као стилско средство

У лексикографској и лингвистичкој литератури често се наводи да је екскламација синоним за усклик, интерјекцију или узвик. Ипак, поједини аутори истичу да у терминолошком смислу ови називи не морају бити потпуно синонимни (Симеон 1969: 287). Како примећује Лепшић (2005: 191–192) екскламација се може схватити као прекидање говора ускликом, који увек има изразито емотивни карактер. Он, притом, у екскламацију убраја апострофу, клетву, благослов, жељу, радост и дивљење, што значајно шире обухвата категорију коју, у ужем семантичком или граматичком смислу, називамо екскламативношћу. Из овога произилази потреба да се термин екскламација (у лингвистичком погледу) ограничи и прецизира. Тачније, овде се мисли на исказ са узвичном интонацијом, који нема формалне сигнале ускличности као што су то вокатив, императив или узвик, већ искључиво утиче на наглашавање емоција или мисли (Багић 2012: 90). Другим речима, екскламација може бити реченица изворно изјавне или упитне форме која се, променом интонације, претвара у снажно експресиван исказ, па постаје изјавно-екскламативна или упитно-екскламативна, без структурног или семантичког прилагођавања.

Екскламација се јавља као средство интензивирања исказа у готово свим функционалним стилovima, од разговорног, књижевноуметничког, публицистичког, есејистичког и сл. У књижевноуметничком стилу она може служити за појачање емотивне или мисаоне компоненте поетског текста. Осим тога, неретко се јавља и у последњем стиху песме. Екскламација се, такође, често јавља у афоризмима, у којима носи улогу обележавања

саркастичног смисла. Наиме, изречени садржај делује директно, али постоји и додатни, скривен садржај који публици разоткрива афористичну, критичку природу (Ковачевић 1998: 168). У новинским насловима, екскламација има персуазивну функцију јер мотивише читаоца да се заинтересује за текст, док у есејима често истиче ауторитативне ставове, скреће пажњу на одређени аргумент или исказује чуђење над противниковим пропустима.

На тај начин, екскламација постаје средство афективног говора, које је слабије или јаче условљено контекстом и додатно истиче неки садржај, уносећи емоционалну или мисаону нијансу у исказ.

Представљање изнетих погледа показује да екскламација у српској лингвистичкој традицији није посматрана једнодимензионално већ као широка категорија која обухвата емоционалну, контактну и ономатопејску димензију. Узвици се, с једне стране, препознају као непроменљива врста речи, чији је знаковни карактер условљен спонтаним реаговањем, док их, с друге стране, многи аутори доживљавају и као сложене дискурсне сигнале. Насупрот томе, ономатопеје, мада често класификоване у оквиру узвика, имају иконичну компоненту засновану на подражавању звука, те им је улога у комуникацији другачија. Дилема да ли издвојити ономатопеје као засебну граматичку класу или их задржати у оквиру узвика показује да и даље не постоји јединствена теоријска позиција. Слично томе, различите граматике нуде различита објашњења функције, значења и синтаксичког статуса узвика, чиме се отварају додатна питања о њиховој класификацији.

Све ово упућује на то да је потребно шире, интердисциплинарно сагледавање, које би ујединило морфолошке, семантичке, прагматичке и реторичке увиде. Настојањем да подробно прикажемо представљена језичка средства, желели смо да укажемо на сложеност појединих језичких феномена, који премашују традиционалне граматичке категоризације. Напоследку, једино је јасно да узвици, и њима сродне категорије, нуде драгоцен увид у шире механизме језика, посебно када се посматрају у оквиру савремене културе и медија.

4. СТИЛИСТИЧКЕ (ПОД)ДИСЦИПЛИНЕ

Савремена стилистика увијек је интерпретативна (не само аналитичка дисциплина); она је увијек свјесна динамичких односа свакога текста, посебно у смислу различитих интерпретативних пракси које доминирају у друштву у одређеном тренутку. Свака интерпретација било којег текста мора узети у обзир да постоји мноштво значења тога текста, али истовремено и њему одговарајуће *мноштво читања/интерпретација* (Бирч 1991: 151). Исто тако, свака стилистичка анализа мора узети у обзир контекст, мора укључити и интерпретацију и то без илузије о могућој апсолутној објективности: свака интерпретација нужно укључује и контекст текста, контекст писца и социо-културно-когнитивне схеме аналитичара те је увек реализована у одређеном идеолошком оквиру (Бартон 1996: 224–225). Самим тим ванјезички контекст је незаобилазан за свако истраживање јер без познавања ситуације у којој се радња одвија, без познавања социокултурних околности и *backgrounda* ликова није могуће протумачити смисао ни функцију њихових исказа (Катнић Бакаршић 2003: 90).

Као неминован приступ тексту, нарочито у формату стрипа, природно се наметнула потреба да у оквиру истраживања анализирамо ономатопејске јединице на лингвостилистичким нивоима, тј. на нивоу фоностилистике и графостилистике. Из угла лингвостилистике одређени се текст може анализирати са аспекта лингвистичких дисциплина које „идентификују, описују и вреднују интензификацију особина текста на плану фонетике, морфологије и творбе речи, синтаксе, семантике, лексике и графије“ (Јањић 2021: 103). Дакле, анализа са становишта лингвостилистике „обухвата истраживање стила њиховим уочавањем,

анализом њихове изражајности, описом остварене стилистичке вриједности те вредновањем стилогености у стварноме контексту“ (Јосић 2011: 92). Као најмање стилистичке јединице, стилеми (а у нашем случају фоностилеми и графостилеми), везују се за граматичке и језичке нивое, као носиоци стилске информације одређеног степена. Примарна улога стилема лежи у изазивању и интензивирању естетског доживљаја код читаоца у току интерпретације самог дела (Јањић 2021: 103–104).

Анализа једног текста могућа је само путем тзв. интегралне стилистике која „уједињује лингвостилистику која се у првом реду бави стилематичношћу, тј. начинима структурисања стилема као формално и/или семантички онеобичајених јединица и књижевну стилистику, која се бави стилогеношћу, тј. књижевним ефектом, који изазивају како стилематичне тако и нестилематичне језичке јединице. Интегративна стилистика бави се, значи, стилематичношћу стилема и стилогеношћу и стилема и нестилема“ (Ковачевић 2018: 7). У том контексту формат стрипа посматра се као својеврсни наратив, тј. дискурс који користи ономатопеје као језичко-стилско средство како би на „најубедљивији начин подржао причу“ (Јањић 2021: 105).

Самим тим, међу најважнијим критеријумима, који се првенствено односе на лингвостилистички приступ, издавају се *стилематичност* и *стилогеност*. Први представља стриктно језички критеријум, који проистиче из општеприхваћеног структуралистичког начела да је језик, у суштини, форма. Отуда се при проучавању сваког аспекта језика, а књижевност је несумњиво један од најзначајнијих, не може заобићи анализа форме. Овај се критеријум тако односи на структурно ткање језичких јединица, које мора имати одређену сврху, док други представља крајњи ефекат тог ткања, односно уметничку вредност језичке јединице схваћене као формалне структуре (Ковачевић 2012а: 61).

С једне стране, графостилистика се бави функционисањем графолошке структуре текста, функцијама графолошких јединица у књижевним делима и њиховим вредностима (Палибрк 2017а: 223). Дакле, графостилистичка информација није ништа друго до информација о потенцијалу форме или стилистичком потенцијалу графолошког нивоа, а њен носилац је графостилем (Палибрк 2017а: 224). Графостилем се у том смислу посматра са комуникативног аспекта, обједињујући информације које преносе читаоцу односно његовом експресивном и комуникативном вредношћу (Палибрк 2017а: 223). *Графостилистика* или *графостилематика* проучава целовит скуп визуелних стилема карактеристичних за писани израз језика. У нашем случају, реч је о *графостилемима* који, у поређењу са осталим врстама стилема (фонолошки, морфолошким, семантичким, синтаксичким и текстостилемима), најмање потичу из језичких, а највише из говорних структура. Док остале стилеме обухватају не само језик као апстрактни систем већ и обе равни његове материјализације, усмену и писану, графостилеми се тичу искључиво писаног израза. Писана форма, у том смислу, сматра се секундарном, будући да сваки језик нужно постоји у усменој форми, док писмо поседује само сваки пети језик. Реч је о визуелним стилемима, који често не поседују акустички еквивалент (Ковачевић 2012а: 62).

Графостилем често функционише као обележје (маркер) за садржаје који су под посебним нагласком, а најчешће се односи на оне са снажним експресивним набојем. Управо ти садржаји готово увек захтевају промену у интонационој кривуљи (Ковачевић 2021а: 82), тј. унутар стилема као минималних јединица појачане изражајности графостилеме карактерише то што се односе на „писмом онеобичајене језичке јединице“ (Ковачевић 2012а: 62).

Визуелна форма, сходно томе, представља сложен и тешко ухватљив феномен, који не чини конститутивни део конвенционалних лингвистичких образаца, нити се може сматрати пуким начином њиховог рушења или нарушавања. Ипак, она свакако има потенцијал да организује структуру и омогући стварање значења, при чему се може користити на најразличитије могуће начине (Палибрк 2017б: 171–174). Означавање графолошког нивоа

видљиво је, између осталог, кроз разноврсне типографске поступке, визуелни распоред на страници, као и примену различитих величина и врста слова (Палибрк, Лојаница 2018: 174).

С друге стране, фоностилематика представља стилистичку дисциплину засновану на анализи стилистичких поступака на плану фонетике и фонологије (Прањић 1985: 192). Она обухвата проучавање свих стилема, тј. јединица језичког израза, чија је творба условљена гласовним и фонолошким факторима. Те јединице се називају фоностилемима, а у оквиру фоностилистичке модификације нагласак се ставља на фонеме или слоге као основне елементе. На тај начин, врши се стилско структурирање говора које, уједно, може подразумевати одступање од стандардне форме, али и омогућава креирање специфичног израза и стила, уз уважавање фонолошких особина језика (Ковачевић 1997: 110). Проучавање фонеме у оквиру језичке анализе не подразумева само њену примарну дистинктивну функцију већ и проучавање њене формативне улоге у грађењу исказа. Неретко сам текст, и то не само поетски, стиче посебну изражајност захваљујући и необичним фонолошким и фонетским решењима, којима не управљају искључиво установљени гласовни и граматички закони, већ преваходно семантичко-стилистички захтеви ради што прецизнијег изражавања мисли и суптилнијег осликавања емоција. На тај начин, звук и ритам постају изузетно функционална средства у поступку семантизације и стилизације текста (Бабић 2019: 381).

Анализа стилски нетипичних звучних елемената језичког израза спада у домен фоностилистике, стилистичке дисциплине „која пописује, описује, вреднује изражајна средства те стилистичке поступке на плану фонетике и фонологије“ (Прањић 1985: 192). Будући да су фоностилеми фонемски условљена структурна онеобичења форме, њихова систематизација, независно од врсте и обима корпуса, који им служи као полазиште, може довести до свеобухватне стилистичке трансформације. Још су антички реторичари издвојили те поступке међу основним реторичко-стилским фигурама, применљивим на свим језичким нивоима, од фонолошког до текстуалног. Сама творба свих стилских фигура, односно стилема, према античкој реторици, заснива се на четири поступка структурно-семантичког онеобичења: *imitatio* (подржавање), *detraction* (одузимање), *adiectio* (додавање) и *transmutatio* (премештање или пермутација.) С обзиром на то да су фоностилеми управо засновани на овим основним принципима, они представљају пример системских одступања на фонолошком нивоу, али притом могу утицати на шире облике стилистичких трансформација у тексту (Ковачевић 1997: 112–113). Фоностилемски поступци не поништавају семантичку вредност исказа, већ је богате додатном стилистичком димензијом (Ковачевић 1997: 123).

У том контексту, Лич и Шорт сматрају да (1982: 236)¹⁴ иконицка снага у језику производи ИЗВРШЕЊЕ фиктивне стварности кроз форму текста. Ово оживљава реалистичну илузију у новој димензији: као читаоци не добијамо само извештај о фикционалном свету; ми у њега улазимо искључиво, као у драмску представу, кроз искуство читања“. Основно питање које се из овога изводи јесте како је могуће да скуп предочених слова уопште може имати потенцијал да репродукује звук као такав? С једне стране, оно што се догађа јесте цео један процес уланчавања фонема на фонолошком нивоу, а сваку од њих карактерише понеко својство док се, с друге стране, аутори ослањају у једнакој мери на читаочево знање о свету као и на читачеву свест о фонолошком и графолошком систему језика којем припадају. Немогућност изговора појединих склопова фонема у функцији ономатопеје чини саставни део комичног ефекта једне ономатопејске јединице, али највећим делом зависи од читачеве претходне упознатости са правилима фонетског, графолошког и морфолошког система једног језика.

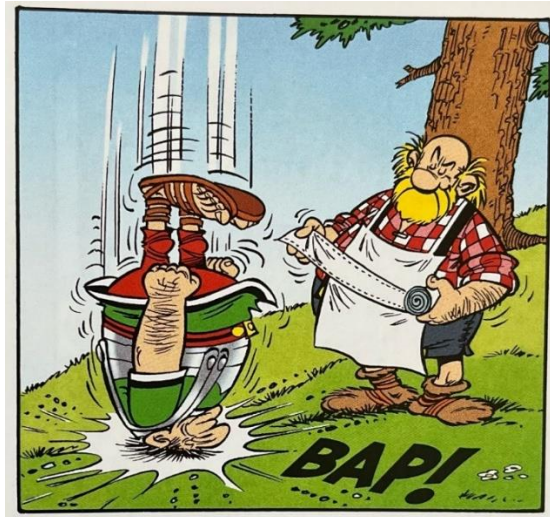
¹⁴ The iconic force in language produces an ENACTMENT of the fictional reality through the form of text. This brings realistic illusion to life in a new dimension: as readers, we do not merely receive a report of the fictional world: we enter it ironically, as a dramatic performance, through the experience of reading.

Дакле, ономатопеја, као и сваки знаковни систем представља конвенцију унутар конвенције и као таква, подлеже интерпретацији (Етриц 1984: 1124).

Оно што фасцинира није ништа друго до „тренутни и изненађујући реципрочни однос успостављен између фонетских и семантичких својстава [ономатопеје]¹⁵“ (Етриц 1984: 1131). Тачније, не само да фонетске карактеристике упућују на семантички садржај већ и семантички садржај истовремено упућује на звуке. Самим тим, оно што употреба ономатопеје као стилске фигуре доноси јесте богато, плодно и сложено читање текста пошто се она као стваралачко-језичко средство одликује капацитетом да превазиђе структуре које јој се намећу.

4.1. Графостилеми

У оквиру овог дела дисертације анализи подвргавамо графостилеме у стриповима, са посебним освртом на ономатопејске јединице као важан аспект лингвостилистичке и графостилистичке експресивности. Циљ је да се кроз детаљну анализу визуелног обликовања текста, ономатопејска јединица истакне као најважнији елемент који обликује и појачава интерпретативни и естетски доживљај код читаоца. Настојали смо открити како визуелна димензија текста функционише као средство за појачавање звучне и емоционалне експресивности догађаја, док су изабрани примери из стрипова *Астерикс и Обеликс*, *Пзногуд* и *Талични Том* послужили као јасан доказ тога колико је важан графички дизајн текста за стварање звучно-визуелне динамике наратива. Анализа обухвата различите примере ономатопеја, које су испитане с аспекта типографије, распореда, величине и облика графема, а све у циљу приказивања како ови елементи утичу на читаочеву перцепцију приказаних радњи, као и на остваривање специфичних стилских ефеката.



Слика бр. 36: Војник наглавачке пада на земљу након јаког ударца
Asterix et Obelix © Dargaud

Анализа приложеног панела са графостилистичког нивоа указује на свестан и вешто искоришћен потенцијал визуелног обликовања текста у циљу драматизације приказаног догађаја. Ономатопејска јединица *bap!* визуелно је доминантна у односу на остатак призора због

¹⁵ I would argue instead that what is important – and pleasurable – in an example of successful lexical onomatopoeia [...] is the momentary and surprising reciprocal relationship established between phonetic and semantic properties, a mutual reinforcement which intensifies both aspects of language.

наглашене величине слова, као и у односу на јасно дефинисан облик фонетског сегмента, који је у непосредној вези са физичким ефектом приказане радње. Карактери ове ономотопеје написани су крупним и задебљаним фонтом, чиме се додатно наглашава интензитет догађаја, а сама јединица исписана је искошено и у великом контрасту у односу на остале елементе и боје у оквиру панела. Такође, присутна је и визуелна сутестија наглог прекида и интензивног удара. Са графостилистичког аспекта, употреба искључиво великих слова овде служи као маркер повећане звучности и наглашене експресивности, док присуство узвичника („!“) појачава емоционални набој и указује на значај догађаја, који је овом ономотопејом подржан. Визуелно представљена ономотопеја у овом примеру успешно репродукује само звучну и физичку природу догађаја и указује на стилску ефективност графичког облика речи, који значајно доприноси укупном утиску. Као што смо већ поменули, у структуру текста интегрисани су графички елементи (слике, типографија) и имају функцију графичког означавања (Спасић, Ђуровић 2021: 121), као што је то случај са анализираним корпусом у којем наглашавање дела информације графичким путем спада у графостилемске поступке, тј. фигуре писма (Вуковић 2000: 86).

Самим тим, графостилем овде функционише као кључно средство у стварању интерпретативног и естетског доживљаја код читаоца успостављајући јачу интеракцију између визуелног и текстуалног у самој структури стрипа.



Слика бр. 37: Група људи бежи у паници под утицајем гласног певања петла

Astérix et Obélix © Dargaud

Са друге стране, пример приказан на слици број 37 указује на сложену и експресивно ефикасну примену графичког обликовања текста у функцији формирања и појачавања емоционалне и наративне компоненте стрипа. Посебно се издваја ономотопејска јединица, која је графички стилизована тако да представља доминантан визуелни елемент у сва три кадра. Ова ономотопеја исписана је великим, масивним словима са постепеним графичким издуживањем последњег вокала, чиме се успешно репродукује карактеристично оглашавање петла и сугерише јачина и трајање самог звука. Користећи визуелну прогресију, односно графичко растезање завршног слова, аутор је верно представио илузију звучног продужавања и појачао доживљај звучности оглашавања петла. Величина и доминација слова, као и наглашена употреба искошене перспективе и деформације слова додатно указују на емоционално стање ликова и преносе ефекат изненадног и шокантног догађаја. Присутна су и штампана већа слова, а коришћена је и различита величина слова јер посебан облик графема у стрипу и њихово истицање доводи до стилског појачавања (Вуковић 2000: 86).

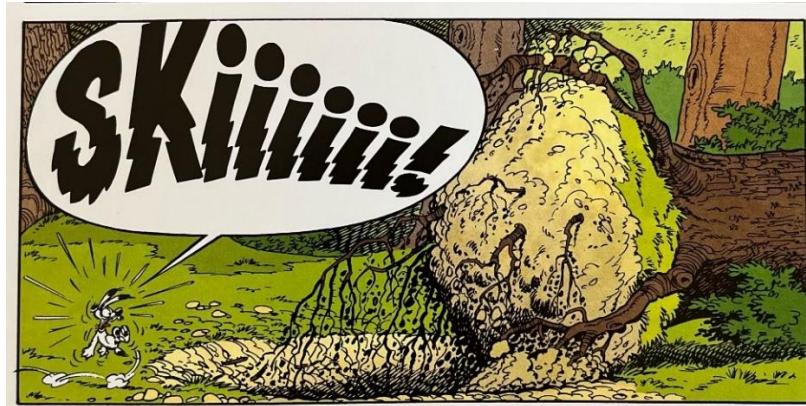
Посебно је значајна и визуелна дистрибуција графеме у односу на простор кадра, јер ономотопеја просторно надвлађа приказ и симболично се простире изван оквира поља, указујући на јачину утицаја који звук има на јунаке у стрипу. Исто тако, визуелно приказивање

слова у различитим величинама и пропорцијама искоришћено је како би се појачала динамика радње. Графостилем у овом примеру функционише као визуелни маркер звучне експресије, чија се снажна експресивност преноси на читаоца управо кроз вешту графичку трансформацију текста.



Слика бр. 38: Астерикс снажно удара о дрво
Astérix et Obélix © Dargaud

Јасно истакнута ономатопеја, представљена на панелу изнад, визуелно је интегрисана у сам простор радње, односно у дебло дрвета, чиме се ствара убедљив ефекат интеграције текста и слике. Слова су постављена вертикално, са јаким нагибом и прате правац чупања дебла, чиме се додатно наглашава брзина, сила и звучност догађаја. Коришћењем крупних, задебљаних и наглашено искошених графема успешно се подржава звук тупог чупања, док црна боја фонта и динамичан распоред појачавају визуелну драматичност тренутка. На овај начин, графостилем игра важну улогу у појачавању емоционалног и естетског доживљаја радње и омогућава читаоцу живљу и интензивнију перцепцију приказаног догађаја. Иако се графостилеме најчешће везују за графем, у графостилемске поступке спада и експериментисање графичким обликовањем текста, чиме се деаутоматизује просторност писма и распоред графема (Вуковић 2000: 90), што се може приметити у следећем примеру.



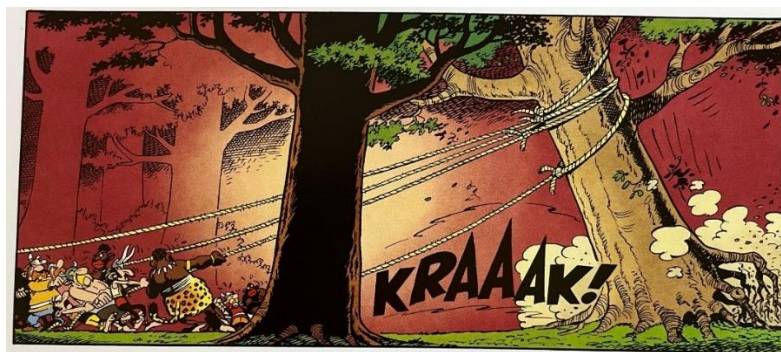
Слика бр. 39: Пас у паници бежи од огромног стабла које се руши
Astérix et Obélix © Dargaud

Изразито динамична употреба графостилема, представљена у овом примеру, убедљиво преноси звучни ефекат и драматичну атмосферу приказане ситуације. Представљена ономатопеја фигурира као централни елемент кадра, визуелно наглашена крупним и деформисаним графемама, које су обликом и распоредом прилагођене звучној природи призора. Посебно је уочљива графичка игра са величином и обликом слова, чија се форма мења како се приближава крају речи, симболизујући постепено слабљење и губљење интензитета звука, као и саму радњу чупања корена дрвета. Продужавање вокала указује на дуго трајање самог звука, док на зубљене и деформисане ивице слова успешно одражавају специфичну природу приказаног звука. Осим тога, употребом великог контраста и визуелно наглашеног, црног фонта ономатопеја добија снажан експресивни карактер и доминира простором. У овом контексту, графички аспект текста далеко превазилази декоративну функцију, те својим стилским обликовањем постаје кључно средство за оживљавање и појачавање читалачког доживљаја. То показује и наредни пример:



Слика бр. 40: Римљани ломе дрвеће, док Гали беже
Astérix et Obélix © Dargaud

Сложеном и изразито ефектном употребом графостилема, наративни догађај успешно се претвара у снажан визуелно-звучни доживљај. Уочљиве су две ономатопеје, које представљају експлицитну звучно-визуелну манифестацију дешавања у сцени. Прва ономатопеја графички је приказана масивним, великим словима са наглашеним оштрим ивицама и динамично искошеним распоредом, што асоцира на пуцање дрвета и доприноси стварању илузије снажног звука ломљења и чупања. Друга ономатопеја пак представља ефекат удара и пада и приказана је у луку који прати смер кретања ликова. Њена специфична комбинација сугласника и вокала успешно симболизује звучни прелаз од пуштања грана до наглог удара, визуелно наглашавајући сам моментум и тежину приземљења. Обе ономатопеје су пажљиво позициониране тако да просторним распоредом и графичким решењем прате и осликавају реализацију догађаја, чиме директно утичу на читалачки доживљај и драматичност приказане ситуације. Управо кроз овај пример, јасно се показује улога графостилема као кључних наративних средстава, који својим специфичним дизајном указују на естетску вредност дела.



Слика бр. 41: Група ликова вуче конопцац и ломе велико стабло
Astérix et Obélix © Dargaud

Наративно мотивисана употреба ономатопеје, приказана на примеру изнад, визуелно и звучно је хармонизована са приказаном радњом чупања и пада дрвета. Користећи велика слова са оштрим и наглашено издуженим ивицама, овај графостилем убедљиво симболизује интензитет и оштрину звука пуцања. Позиционирана је тик уз дебло стабла које пуца и пада, чиме се додатно потцртава илузија звучне експлозије и наглог кидања. Тиме ономатопеја не функционише само као графичка допуна догађаја, већ као и њен кључни елемент који интерактивно наглашава драматичност радње. Употреба нагнутог распореда слова постиже динамичан ефекат који сутерише на правац и силу ломљења.



Слика бр. 42: Два лика падају на земљу након ударца
Astérix et Obélix © Dargaud

Графостилистичка анализа приложеног панела јасно открива две доминантне ономатопеје, које истичу звучну и графичку експресивност приказаних радњи. Оба графостилема приказана су веома наглашеним, масивним словима, која су визуелно стилизована тако да указују на јачину и интензитет звучног удара. У првом кадру, ономатопеја користи комбинацију оштрих и дебелих слова, уз доминантан узвичник на крају и дочарава звучни ефекат удара о тле. Додатна визуелна компонента у виду звездица и облика експлозије појачава утисак силине удара. Други кадар представља ономатопеју чија су слова неправилна, задебљана и графички деформисана, чиме се графички и звучно указује на груб и тежак ударац. Позиционирање слова у луку прати путању пада, а у оба случаја графичко обликовање текста формира читалачки доживљај радње.



Слика бр. 43: Астерикс удара противника у лице
Astérix et Obélix © Dargaud

Слова дизајнирана масивним, експресивно деформисаним графемама могу указивати на снагу и изненадност догађаја, о чему сведочи пример приказан на слици број 43. Посебно је уочљиво изражено истезање и понављање графеме *c*, чиме се преноси трајање, шишгање и јачина звука удара. Наглашене оштре ивице слова, заједно са двоструким узвичником на крају, додатно појачавају визуелну експресивност и стварају утисак наглог, готово експлозивног тренутка. Овакав графички поступак доприноси осећају брзине, динамике и драматичне атмосфере, чинећи да ономатопеја функционише као централни елемент призора, који снажно повезује звучну и графичку компоненту.



Слика бр. 44: Изногуд бива изненада ударен предметом у главу
Iznogoud © Dargaud

Приложени панел наглашава експресивност ономатопеје, која убедљиво дочарава снагу физичког удара. Слова су визуелно обликована крупним, оштрим и на зубљеним ивицама, што указује на оштар, изненадан и насилан звук. Њихов агресивни дизајн, у комбинацији са великим контрастом и дебелином слова, додатно истиче драматичност призора. Нагнут распоред слова сугерише на смер кретања и снагу ударца, а узвичник на крају појачава визуелни утисак шокантног момента. Самим тим, графостилем на слици не представља само пуки илустративни елемент, већ суштински обликује и појачава емоционални и чулни доживљај радње.



Слика бр. 45: Изногуд зачуђено гледа шта се дешава
Iznogoud © Dargaud

Ономатопеја уочена на овом примеру визуелно је наглашена крупним, масивним словима и јаким контрастом боја. Двослојно обликовање графема црном и жутом бојом визуелно појачава експресивност речи, док благо закошен и неправилан распоред слова указује на динамику и изненадан звук. Графостилем прати и позиционирање око лика и указује на шок и изненађење приказаног догађаја. Употреба узвичника појачава визуелни догађај, док графостилем делује као централно средство обликовања звучне и визуелне експресивности.



Слика бр. 46: Војник у хаотичној сцени битке покушава доставити писмо док око њега експлодирају гранате и одјекују пуцњи
Iznogoud © Dargaud

Са друге стране, на слици број 46 приметна је сложена и експресивна употреба разноврсних ономатопеја, које убедљиво илуструју хаотичну и динамичну атмосферу приказане ситуације. Ове ономатопеје су визуелно веома разнолике и графички наглашене, а њихов облик и величина пажљиво су прилагођени карактеру звука и драматичности тренутка. Тако је ономатопеја која подражава експлозију приказана крупним дебелим и неправилним словима, чиме се указује на силу експлозије и њен звучни ефекат. С друге стране, остале ономатопеје нешто су лакше графички издужене јер указују на људски глас и изражавање бола, изненађења или страха. Посебну пажњу привлачи ономатопеја која подражава пучњаву и која је визуелно наглашена честим понављањем и неуједначеним распоредом графема, чиме се дочарава динамика, ритам и континуитет звука пучња. Сваки од ових графостилема доприноси сложеном звучно-визуелном ткању нарације и додатно интензивира доживљај динамичног, хаотичног и емоционално напетог догађаја.



Слика бр. 46: Лик изненађено реагује на дим и шиштање
Iznogoud © Dargaud

Графичка репрезентација ономатопеје, приказана у наведеном примеру, пажљиво је интегрисана са визуелним приказом сцене, односно са димом који се уздиже. Вертикално постављене графеме су у хармонији са правцем кретања дима, а издуженост графеме додатно указује на трајање звука и шиштање. Величина и подебљаност графема указују на снагу и интензитет испуштеног звука, док црна боја текста пружа снажан контраст који визуелно додатно наглашава саму ономатопеју. Додатна стилска вредност лежи у визуелном обликовању облака дима који окружује слова, што графички појачава утисак ширења звука. Овај графостилем, на свој начин, директно доприноси наративној јачини догађаја тако што повезује визуелни и звучни аспект у јединствену, снажну целину.



Слика бр. 47: Изногуд љутито лупа вратима
Iznogoud © Dargaud

На прагу наведеног, приказана ономотопеја лупања вратима изузетно је уклопљена у визуелни контекст призора. Овај графостилем представљен је крупним и задебљаним словима, наглашен контрастом беле боје на тамној позадини, што додатно појачава визуелни утисак звука лупања. Слова су искошена и нагнута у смеру кретања руке, наглашавајући тако правац њеног кретања. Ова ономотопеја није само декоративни додатак, већ игра важну улогу у наглашавању емотивног стања lika и динамизацији целокупног наратива, чиме се недвосмислено указује на улогу графостилема у стварању убедљивог и интензивног доживљаја.



Слика бр. 48: Приказ хаотичног кретања коња и звука копита
Lucky Luke © Dupuis

На слици изнад је још један пример који указује на упечатљиву и оригиналну употребу ономотопеје, која се визуелно и звучно развија кроз неколико кадрова, дочаравајући интензиван и континуиран звук кретања великог броја копита. Овај графостилем исписан је крупним, неправилним и искошеним словима, што визуелно подражава снажан ритам и вибрације звука који постепено постаје све удаљенији и пригушенији. Продужено слово *м* упућује на дубок звук тутња који одјекује и шири се кроз простор, док постепено смањење величине графема и све блеђа боја слова у наредним кадровима указују на удаљавање звука. Позиционирање текста изнад кадрова и његово преклапање са сликама указује на то да звук доминира простором и директно утиче на окружење, стварајући тиме атмосферу напетости и неизвесности.



Слика бр. 49: Талични Том и затвореник разговарају опуштено
Lucky Luke © Dupuis

Приложени панел открива две ономатопеје, чије је визуелно обликовање суптилно, али ефектно прилагођено приказаној радњи плувања и ударање плувачке о површину. Прва ономатопеја представљена је једноставним, благо искошеним словима која прате путању плувачке, чиме се наглашава тренутак избацивања течности, док се употребом оштрих и јасних графема дочарава карактеристичан, општар звук плувања. Друга ономатопеја представља звук плувачке у додиру са површином, а њена графичка форма је мања, неправилнија и благо таласаста, чиме се дочарава тихо, пригушено и мекше звучно финале радње.



Слика бр. 50: Један од браће Далтон пуца из револвера на ивици литице и схвата да је остао без муниције
Lucky Luke © Dupuis

На последњем панелу уочљиве су две врсте ономатопејских јединица, које су употребљене у различитим наративним и звучним контекстима. Прва ономатопеја приказана је крупним, задебљаним и благо искошеним графемама, наглашено експресивним, које верно дочаравају звук пуцња из револвера. Визуелна доминација и тамна боја слова доприносе снажном звучном утиску и јасно указују на јачину тренутка. Насупрот томе, друга ономатопеја је графички суптилнија и представљена је ситним, валовитим словима, чиме се дочарава тих, готово неприметан звук празног оружја које више нема муницију. Овај графостилем указује на слабост, беспомоћност и емоционалну напетост лика, истовремено истичући иронични ефекат призора. Графички контраст ове две ономатопеје значајно доприноси убедљивости и динамичности визуелног наратива и појачава емоционални доживљај код читаоца.

Иако у анализи нашег корпуса екстрахованог из других жанрова није пронађен ниједан пример графички онеобичених ономатопејских јединица, истичемо да ова појава свакако није реткост у њима. Док стрип своју рецепцију знатним делом заснива на визуелним елементима, графичким одступањима попут проширивања слова, учесталим понављањима истих графема или необичном типографијом, одсуство примера из наведене грађе не умањује лингвистичку релевантност овог феномена, већ само упућује на специфичност анализираног корпуса и његових ограничења у погледу жанра.

Сprovedена графостилистичка анализа ономатопејских јединица јасно показује да визуелни аспекти текста у формату стрипа не представљају само декоративне додатке, већ кључна средства за формирање читаочевог доживљаја и интеракције са приказаном наративном ситуацијом. На основу анализираних панела, уочено је да се употребом различитих графичких техника као што су величина, распоред, искошеност и деформација слова, као и контрастне употребе боја, значајно појачава звучни и визуелни ефекат ономатопеје. Дакле, ономатопејске јединице представљају суштински кључан елемент графостилистичке експресивности стрипа, чији потенцијал умногоме превазилази једноставну звучну репродукцију. Имајући у виду да је свака стилистичка анализа реализована у одређеном идеолошком оквиру, истичемо да се интерпретација увек креће у простору између текстуалног и ванјезичког контекста. На тај начин, потврђена је чињеница да се значење стрипа као медија увек налази у динамичној интеракцији са читаоцем, што, наравно, омогућава широк спектар различитих читања и стилских интерпретација.

4.2. Фоностилиеми

У овом делу дисертације бавимо се анализом ономатопејских јединица у одабраном корпусу стрипова, са циљем истраживања начина на који фонетска и графичка стилизација звука утиче на читаочев доживљај и његово активно учешће у интерпретацији и разумевању наративног садржаја. Посебна пажња усмерена је на фоностилистичке и графостилистичке карактеристике ономатопеја, које су коришћене као активно средство дочаравања атмосфере, ритма и емоционалног интензитета радњи. Указујемо на значај графичких техника попут различите величине слова, облика и боја, као и на фонетске карактеристике попут одабира гласова и њихових комбинација. Сходно томе, запазили смо да ономатопеја, као специфична језичка и стилска категорија, значајно доприноси изражајности и уметничкој вредности стрипа као посебног наративног формата.

Кликовац (2006: 255–274) говори о концепту фонетског симболизма и о улози гласовних склопова у српскохрватском језику. Она истиче да фонетски симболизам и ономатопеје дуго нису били у средишту лингвистичких проучавања због владавине структурализма, који је језички знак посматрао као произвољан и апстрактан, занемарујући тако

његову материјалну и чулну димензију. Са помаком ка когнитивној лингвистици и језичком осећању, ауторка указује на то да гласовни склопови језика могу носити значење самим својим звучањем, а не само као произвољни знаци. Фонетски симболизам није само домен експлицитних ономатопеја, већ и одређених гласовних низова који, иако сами немају значење, сугестивно и имплицитно преносе одређене карактеристике или атмосферу. Пример овога је анализа сугласничке групе *mm*, коју ауторка повезује са тамом, мраком и тешким суморним стањима, показујући да такви гласовни склопови могу подсвесно усмеравати интерпретацију и доживљај речи. Исто тако, гласови *p* и *l* због свог ономатопејског потенцијала асоцирају на треперење, вибрацију, буку или брзину покрета, али се повезују и са падом, клизањем, прљањем или стањем нереди. Ауторка закључује своју анализу истицањем значаја фонетског симболизма на синтагматском нивоу, указујући на то како одређене речи својом звучном структуром у синтагми стварају одређени чулни утисак.

Наведено је значајно за нашу анализу јер потврђује важност звучних и графичких својстава ономатопеја као језичких јединица које појачавају доживљај текста. Како специфични гласовни склопови у језику могу сами по себи носити значења, самим тим звучна експресивност доприноси перцепцији и емоционалном доживљају, што се готово савршено уклапа у нашу анализу ономатопејских јединица у стрипу као кључних елемената стилистичког ефекта и наративне динамике.

С обзиром на то да не постоји ништа урођено у вези са својствима акустичног материјала, способност да се идентификује звук рецимо, згужване алуминијумске фолије, углавном произлази из искустава у којима посматрач чује звук који се производи док посматра предмет од фолије, којим се манипулише. Другим речима, знање о акустичким својствима различитих материјала произлази из акумулације многих мултимодалних искустава. Самим тим, уочљиво је да је знање о звучним својствима материјалних ствари, у том смислу, асоцијативне природе (Арно и др. 2008: 368–369), о чему сведочи следећи панел.



Слика бр. 51: Друид размишља док се у позадини чују звуци туче
Asterix et Obélix © Dargaud

Уочљива је комплексна и експресивна звучна стилизација кроз ономатопејске јединице. Са фоностилистичког аспекта, доминирају звучно наглашени експлозивни *p*, *b* и *m*, који својим акустичким карактеристикама успешно подржавају ефекат силовитих удараца и буке. Посебно је занимљиво и продужење консонанта *m*, чиме се указује на трајање и постепено губљење снаге самог звука након експлозије или удара. Сугласнички низови у ономатопејама стварају снажан

ефекат наглог, тупог и пригушеног удара, указујући управо на карактер саме радње, која се одвија ван кадра. Такође, приметна је употреба кратких експлозивних звукова који функционишу као акустички маркери изненадног, насилног и хаотичног тренутка и доприносе убедљивости догађаја. Уочљиво је како ономотопеје, кроз пажљиво изабране звучне елементе и фонемске комбинације, подржавају и појачавају емоционалну и наративну динамику панела и омогућавају читаоцу да јасно и верно доживи предочени догађај.



Слика бр. 52: Ликови се након звучног аларма разилазе
Astérix et Obélix © Dargaud

Овде је приметна употреба ономотопеја које кроз своју звучну структуру подржавају радњу која се одвија. Ономотопеја *дрррррр* упадљива је због понављања вибранта *р*, који својом акустичком особином дочарава континуиран звук шкрипе и ланчаног механизма у покрету, имитирајући одјек и продуженост самог звука. С друге стране, ономотопеја *бан* кратка је и снажна, са експлозивним сугласницима *б* и *н* и указује на тренутни, нагли и изненадни удар металног поклопца. Трећа ономотопеја, која се односи на зевање, истиче умор и успореност лика. На фонолошком нивоу, комбинација различитих звучних особина ономотопеја ствара звучну динамику која прецизно и уверљиво преноси читаоцу атмосферу саме радње. Оваква звучна стилизација успешно истиче кључне тренутке и ствара у читаочевој перцепцији јасан звучни утисак.



Слика бр. 53: Четири жене плешу док се чује ритмична музика
Astérix et Obélix © Dargaud

Даље, на истакнутом панелу фоностилистички се посебно истиче музичка атмосфера која је успешно дочарана ономатопејама *дзим* и *бум*. Звучна структура ономатопеја намерно је одабрана тако да асоцира на живу и енергичну ритмичну игру и динамичност радње. Ономатопеја *дзим* садржи звучни сугласник *дз* и вокал *и*, који верно дочаравају ефекат високог, звонастог и продорног звука, вероватно чинела или металних удараљки. С друге стране, ономатопеја *бум* сачињена је од звучног експлозива *б* и тамног, дубоког вокала *у*, што указује на звуке ударања бубњева. Понављање ових елемената доприноси стварању континуираног ритма, наглашавајући плесну атмосферу и интензиван музички темпо. Фонемска структура ових речи сугестивно репродукује саму ритмичку компоненту сцене и омогућава читаоцу да готово чује живу музику која прати плесачице. Фоностилеми овде нису само декоративни елементи већ представљају активно средство за оживљавање музичко-звучног доживљаја догађаја.



Слика бр. 54: На броду се чује гласно јодловање које изазива шок код путника
Astérix et Obélix © Dargaud

На прагу ове анализе, занимљиво је истаћи и пример приказан на панелу изнад, где доминирају ономатопеје које успешно дочаравају специфичан начин певања познат као јодловање. Употребљене ономатопеје, чија звучна структура сугестивно преноси ефекат овог музичког стила карактерише нагла промена тонских висина и гласно продужавање вокала. Истакнуто продужење вокала *и* и *о* указује на типично мелодијско клизање гласа, које у реалном звучном контексту ствара упечатљив, скоро комичан аудитивни ефекат. Посебна пажња посвећена је избору вокала који представљају две различите тонске боје, једна висока и продорна (*и*), а друга дубља и пунија (*о*). На овај начин, постигнут је контраст, а фонемска репетиција и дужина вокала истичу хумористички аспект сцене. Осим тога, звучни контраст ономатопеја са двосложним почецима (*олелеи*) верно дочарава музички ритам и мелодијско преплитање високих и ниских тонова типичних за јодловање. Дакле, фоностилеми на овом панелу делују као средство за стварање динамичног, живог и хумористички стилизованог звучног доживљаја.



Слика бр. 55: Група горштакa пуни плаућа и јодлује
Asterix et Obelix © Dargaud

На овом панелу такође је присутна ономатопеја која дочарава снажан звучни ефекат певања, односно узвикивања карактеристичног за јодловање. Изражена употреба вокала фонетски наглашава интензитет, јачину и дуготрајност звука који долази од великог броја ликова који певају заједно у врло гласном стилу. Продужени вокали симулирају и континуитет, односно постепено јачање звука, што је у складу са визуелно приказаном снажном експресијом ликова. У комбинацији са консонантима (*л*), који имају течну звучност ствара се посебан музички утисак. На фоностилистичком нивоу, ова комбинација фонема постиже утисак звучног таласа који се динамично шири и интензивира. У том контексту, ономатопеја директно кореспондира са карактером самог догађаја и доприноси стварању енергичне атмосфере.



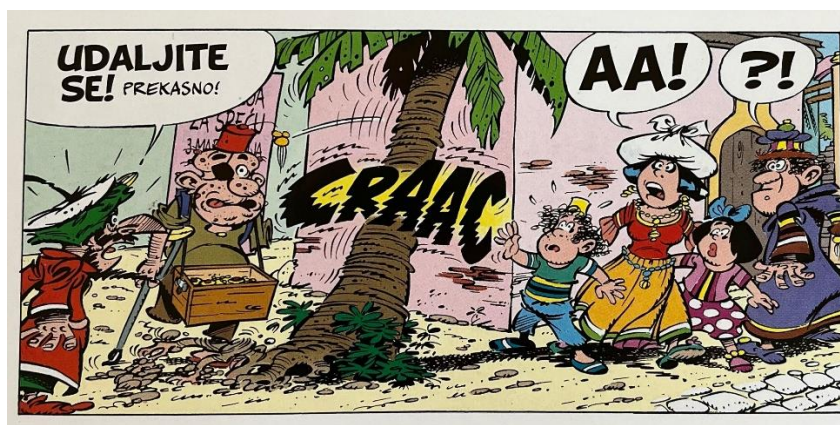
Слика бр. 56: Лик удара римског војника и баца га увис
Asterix et Obelix © Dargaud

Ономатопеја *трас* представља звучни центар овог панела и јасно преноси снагу снажног ударца. Звучна структура ове ономатопеје заснива се на експлозивној комбинацији сугласника *т* и *р*, чија звучност дочарава тренутак јаког контакта песнице и предмета у ваздуху. Оштрина завршног сугласника *с* додатно наглашава звучни утисак изненадног удара, а величина и подебљаност слова, заједно са узвичником, додатно подвлаче наглост самог звука. У фонетском смислу, кратак вокал *а* наглашава брзину радње и моменталну експлозивност овог догађаја. Све наведене фонетске карактеристике заједно делују на читаоца тако да може што лакше да замисли снажан звук и да интензивно доживи тренутак приказан на слици.



Слика бр. 57: Лик виче и лупа вратима
Iznogoud © Dargaud

Ономатопеја *влан* убедљиво репродукује звук јаког удара врата, а фонетски гледано, почетни глас *в* својом фрикативношћу сугерише на брз покрет и звук клизања или наглог кретања. Отворени вокал *а* представља звучни центар ономатопеје који је јасан и снажан и појачава изненадност и експресивност радње. Завршна фонема *н* наглашава тренутак када звук удара престаје, као што је случај када врате нагло ударе у довратак. У комбинацији са позицијом текста на стакленој површини врата, ономатопеја визуелно и звучно дочарава снажан удар. Овакав стилски поступак указује на то је да звук који се симулира кратак, снажан и експлозиван, што изазива моментално изненађења код читаоца.



Слика бр. 58: Палма пуца на пола
Iznogoud © Dargaud

Представљена ономатопејска јединица веома јасно и убедљиво репродукује звук пуцања или ломљења дрвета, што у овом контексту представља падање палме. С аспекта фоностилистике, почетни глас својом оклузивношћу сугерише општар и тренутан почетак звука који указује на тренутак пуцања. Понављање вокала *а* указује на продуженост звука, чиме се јасно дочарава процес пуцања који траје неколико тренутака пре него што се стабло потпуно сломи. Дуплирање вокала такође доприноси осећају драматичности, напетости и неизбежности пада, а крајња фонема *с* указује на тренутак коначног прелома стабла. Са

графичког аспекта, велика, задебљана и неправилно деформисана слова, која изгледају као да се и сама *ламе*, додатну појачавају драматичност самог тренутка. Употреба тамних слова са оштрим ивицама наглашава силу звука, те таква стилистичка обрада дословно омогућава читаоцу да *чује* пуцање стабла и осети опасност приказане ситуације.



Слика бр. 59: Изногуд изненађено реагује на звук звоњења
Iznogoud © Dargaud

Овде су присутне су три ономатопеје, које су звучно и графички веома изражајне. Са фоностилистичког аспекта, ове јединице верно репродукују звук звона или металног звецкања. Почетни сугласници представљају јасне, звучне ударце који указују на почетак звука, док вокали, који се понављају, указују на оштре, танке и вибрирајуће тонове који се често повезују са звоном и металним предметима. Са графостилистичког аспекта, слова су крупна, издужена и динамично постављена. Окружена су графичким елементима попут звездица, чиме се указује на јачину звука.



Слика бр. 60: Изногуд лупа вратима и изненађено реагује на звоњаву
Iznogoud © Dargaud

Приложени панел располаже са две ономатопејске јединице. Прва јединица успешно дочарава оштар, кратак и одсечан звук затварања врата, што је наглашено употребом звучног сугласника *с* и вокала *а* док финално *с* указује на нагли прекид звука. Визуелно, слова су

приказана масивно, крупно и благо искошено, уз присуство графичких линија које указују на брз и одсечан покрет. Друга ономотопеја имитира звучни сигнал телефона, у којима се продужавање вокала *и* користи за дочаравање продорности звука. Графички је ова ономотопеја постављена нагнуто, динамично, окружена је вибрационим линијама и благо наглашена жутом бојом. Користећи ова два фоностилема, аутор успешно повезује звучне и визуелне елементе панела и тиме појачава експресивност сцене, као и њену рецепцију код читаоца.



Слика бр. 61: Изногуд среће самог себе и шокира се
Iznogoud © Dargaud

Централни фоностилем на панелу је ономотопеја *ouarrrr*, која изражава снажан звук бесног узвикивања. Сам избор вокала, уз међусобно комбиновање, алудира на гласан, снажан и продоран звучни ефекат. Дупло слово *r* овде има улогу у појачавању вибрације и интензитета звука док три узвичника додатно наглашавају емотивни набој радње. Графички приказ ове ономотопеје прати семантички садржај речи; слова су неправилна, велика, са наглашеним задебљаним и назубљеним ивицама. Њихов хаотичан распоред и визуелно простирање, заједно са линијама покрета и вибрације око ликова додатно истичу њихову снагу и бес. Поред тога, сам Изногуд који заправо изговара ономотопеју приказан је у пози драматичне телесне реакције, чиме се само додатно појачава ефекат звучног елемента.



Слика бр. 62: Механа се урушава
Lucky Luke © Dupuis

Централна ономатопеја на овој слици сугерише снажан, дубок и моћан звук рушења зграде. Вокали *a* и *o*, заједно са дужим вокалом *u* и троструким *m*, успешно дочаравају масивност и трајање звука експлозије. Слово *b* на почетку додатно наглашава експлозивни почетак самог звука, а употреба три тачке на крају означава постепено слабљење звучне снаге, односно постепено ишчезавање звука. Визуелно обликовање ономатопеје представљено је великим, неправилним и задебљаним словима која прате приказ рушења, а фонеме су постављене благо укосно, чиме се наглашава динамика самог пада. Поред централног звука, комбинација ових фоностилемских елемената ствара убедљив звучни и визуелни ефекат, који снажно утиче на емоционалну перцепцију читаоца.



Слика бр. 63: Индијанци опкољавају караван
Lucky Luke © Dupuis

Овде доминира ономатопејска јединица, која представља имитацију гласова Индијанаца који круже око каравана. Понављањем и распоређивањем ових звукова у концентричним круговима око ликова, постиже се убедљива звучна и визуелна илузија кружног кретања и опкољавања. Избором вокала *о* и *у* успешно се дочарава дубок, продоран звук који указује на опасност, претњу и неизвесност. Графички приказ ономатопеје једноставан је и конзистентан, чиме се истиче ритмичност и упорност ових повика. Мала варијација у величини слова доприноси утиску кретања звука читавајући осећај приближавања и удаљавања. Тако комбиновани, ови фоностилемски елементи ефикасно изражавају осећај угрожености и драматично осликавају целокупну сцену сукоба и опсаде.



Слика бр. 64: У позадини се чују звуци пуцњаве и пада виљушке на тањир
Lucky Luke © Dupuis

На последњем панелу приметне су ономатопејске јединице које звучно илуструју радњу која се дешава изван самог визуелног фокуса, односно ситуацију у којој се нешто интензивно дешава са јелом на тањиру или око њега. Понављање ономатопеје *пан* указује на низ брзих и оштрих звукова који упућују на насилне, експлозивне ударце, чиме се ствара атмосфера напетости и комичности. Са друге стране, звук *клинне* прецизно дочарава метални звук виљушке која пада на тањир, означавајући крај неке активности или ситуације која је изазвала претходну буку. Ове две различите ономатопејске јединице заједно обликују динамичну звучну слику са јасним контрастом: снажни, агресивни звук ударца и тихи, нежнији звук прибора. Све ово успешно ствара ефекат напете атмосфере и представља добар пример тога како се фоностилистички ефекти могу ефикасно користити за истицање најважнијих радњи у формату стрипа.

Иако изабрани корпус из других жанрова садржи значајан број ономатопејских јединица, није уочен ниједан пример намерних фонемских модификација, које би у значајној мери одступале од стандардног фонолошког система, попут мењања или растезања фонеме у циљу стварања додатне експресивности. У том смислу, може се резимирати да у екстрахованом корпусу из других жанрова нема примера фонемски онеобичених јединица, односно случајева системског преобликовања фонеме. Одсуство таквих елемената, међутим, не умањује њихову

релевантност у другим жанровским оквирима, у којима се често срећу као средство појачане звучне експресивности или обележја индивидуалног стила.

Јасно је да шаренолика структура наводи читаоце да се више укључе у тумачење и интерпретацију језика и да ту потраже споне и креирају релације (Сакарија 2007), а с обзиром на то да је стрип једнак текстуалном колажу, онда је у њему сусретање са разноразним техникама израза континуирано и незаобилазно. Уочљиво је такође да су употребљени различити графички поступци. Типографски план је онај који истиче приказ самог текста на страни: белине или одсуство самог текста, увлачење редова, употребу различитих типова и величине слова, а интерпункцијски подразумева маркирано (не)поштовање правила интерпункције (Палибрк 2017а: 226). Са занатске стране, овим се успорава или убрзава ритам и појачава драматичност и емоционални набој сцене (Катнић Бакаршић 2003: 181). Све технике имају своју функцију, било да указују на одређени тип дискурса, било да указују на „одређени“ глас, а постоје и различите типографске могућности.

Време и простор у формату стрипа померају се и нису линеарни јер не постоји континуитет у традиционалном смислу, што самим тим оставља простора да се одређене секвенце понове у различитом контексту. Сваки фрагмент посебно је уређен, али се садржај слободно креће са једног краја на други и тако чини систем организованог хаоса (Сакарија 2007).

Поједини поступци у писаном тексту додатно су маркирани и самим тим стилогени. Од посебних типова слова, користе се верзал и курзив у емфатичкој функцији. Дакле, визуелно се опажају форме, боје и величина ономатопејских јединица, увек из једне одређене перспективе (Бал 2000: 111) чиме се добија одређени „естетски ефекат“ текста (Бал 2000: 58). С друге стране, присутан је и курзив, а „његова је улога да развоји дијегетички и инструктивни део књижевног текста од ауторства осталих делова стрипа. Овим графостилемом стиче се уверљив утисак о наводној аутентичности осталих сегмената стрипа и њиховог изворног ауторства“ (Јањић 2021: 111). Као доминантна графостилема, истичу се и саме слике које су неодвојиве од текста односно од ономатопеја јер „на тај начин ова графостилема постиже изузетно високу стилогеност у функцији тумачења ликова“ (Јањић 2021: 111).

Избором горепоменутих језичких јединица у свој својој варијабилности, остварује се посебна стилистичка димензија формата стрипа и уметничке вредности текста јер фоностилематични и „графостилематични поступци својом структурном организацијом уоквирују тематски и семантички проседе“ (Јањић 2021: 112). На тај начин, долази до преплитања ова два микролингвистичка нивоа док одабир ономатопеје, као једне од носећих конструкција, потпомаже готово потпуно остваривање потенцијала самог стрипа. Ономатопеја као миметичко средство приде је стилски кодирана, а своју стилогеност остварује „својом звучношћу, гласовним и морфолошким склопом, нарочито семантиком“ (Јањић 2021: 113), чиме се, надасве, диктира добро познати ритам ове наративне форме.

5. РЕАЛИЗАЦИЈА ОНОМАТОПЕЈСКИХ ЈЕДИНИЦА У СТРИПУ

У овом поглављу, бавићемо се историјом стрипа од најранијих форми визуелног приповедања до његовог савременог формата, који познајемо данас. Затим ћемо представити стрип као наративни медиј, који комбинује два система изражавања, тј. текст и слику. Потом, описати визуелни језик који се у стрипу користи, односно начине на који панели организују причу и њихов утицај на читаоца, употребу ономатопеја и њихових специфичности у односу на друге елементе стрипа, као и функцију облачића за дијалог, којима се указује на различита емоционална стања. Ономатопеје, које су неретко посматране као маргинални елементи у

стрипу, играју кључну улогу у формирању значења и доприносе наративном току. Самим тим, истраживали смо њихову улогу у креирању звучних пејзажа унутар овог формата, имајући у виду теоријске оквире секвенцијалне уметности, док емпиријски део располаже конкретним примерима из стрипова.

Употреба ономатопејских јединица у стрипу значајно се разликује од њихове употребе у другим жанровима. У стрипу, оне функционишу као интегрални део визуелне наратије и непосредно делују на читаоца. Често се појављују као графички елементи јер причу чине динамичнијом и експресивнијом. С обзиром на визуелну природу стрипа, симбиоза текста и слике омогућава ономатопејама да пренесу много више од самог звука. Оне постају средство за изражавање унутрашњих стања ликова, као и за наглашавање кључних момената у причи.

С друге стране, у другим жанровима ономатопеје су искључиво вербалне и ослањају се на текстуалне описе како би што верније пренеле звуке. Оне немају визуелну подршку и контекстуално су условљене. Морфолошки посматрано, у стрипу су ономатопеје често сажете у једну реч или структуру која имитира звук и неретко су деформисане, односно стилизоване у зависности од визуелног ефекта, који аутори теже да произведу. У другим жанровима, ономатопеје су морфолошки сложеније и могу се јавити, између осталог, у облику имитативних глагола, именица и придева у којима се звук описује и контекстуализује у сложенијој граматичкој структури.

Ипак, у стрипу оне функционишу као независни синтаксички елементи, који су, најчешће, изоловани од примарног текста. Углавном су директно позициониране унутар панела јер мењају вербални опис док су у другим жанровима интегрисане у синтаксички ток реченице и користе се за описивање и контекстуализовање радње, а не као независни елементи.

Напоследку, једна од најзначајнијих разлика у употреби јесте њихова визуелна експресија. Величина, боја и типографија често мењају значење и интензитет ономатопеја, а морфолошке промене су такође уочљиве на графичком нивоу јер се слова издужују и увијају како би се што верније пренео звук, који ономатопеја тежи да произведе. У другим жанровима, међутим, таква графичка експресија није присутна јер не постоје визуелне измене у типографији, па се, неретко, интензитет и тип звука морају описивати додатним елементима.

5.1. Кратка историја стрипа

Стрип, као „уметност графичког приповедања“ (Ајснер 1985: 16) и као „позориште специфичних метаморфоза“ (Питерс 2019: 7), има дубоке корене, који сежу далеко у прошлост и обухватају различите културе и уметничке традиције. Од својих најранијих форми у виду наивних цртежа у древним цивилизацијама до данашњих сложених и разноврсних визуелних прича, стрип је прешао јединствен и богат развојни пут. Овај медиј одувек је био средство изражавања и комуникације и омогућавао је људима да кроз слике и текст пренесу своје приче и идеје. Први облици онога што би се могло назвати стрипом појављују се још у пећинским сликама и средњовековним илустрацијама, када су визуелни наративи коришћени за казивање прича. Ране форме стрипа поставиле су темељ за каснији развој ове уметничке форме, која ће временом еволуирати у сложен и креативан облик, који данас познајемо. Стрип је настао као резултат споја сликовно-значењског и гласовно-значењског писма, чиме је постао јединствен визуелно-литерарни систем, који од давнина привлачи пажњу, како деце тако и одраслих (Стојановић и др. 2017: 319). Како наводе Бригс и Кобли (2005: 26), што се тиче самог садржаја, може се запазити да стрипови покривају широк спектар тема, нудећи понешто за сваког читаоца. Поред тога, вреди напоменути да се водећи издавачи, у погледу продаје, углавном

ослањају на проверене формуле и усмеравају своје стрипове, првенствено ка деци и породичној публици (Бригс и Кобли 2005: 28–29).

Велики део нашег коришћења медија усмерен је на специфичне области, одвија се у приватном простору и вођен је посебним интересима и уверењима (Бригс и Кобли 2005: 19). Могуће је да различити ставови о облику и културној важности утичу на нашу одлуку да не пратимо одређене медијске форме, као што су то жута штампа или стрипови. Ипак, медиј као што је стрип, који је често био потцењен услед оваквих вредносних процена, има једнаку вредност као и други медији, попут новина или филма.

Прави почеци модерног стрипа, онаквог каквог га данас познајемо, датирају тек из касног 19. века. Управо тада се у Сједињеним Америчким Државама појавио стрип који је поставио темеље за развој ове уметничке форме у њеном савременом облику. Око 1895. године, *Yellow Kid* Ричарда Лутколта, један од првих стрипова (ако не и први) који је објављиван у новинама *New York World*, увео је иновације, које ће касније дефинисати и сам жанр стрипа, тј. употребу секвенцијалних кадрова у којима се прича развија кроз низ везаних слика и текстуалне балоне, који су преносили дијалоге и мисли ликова. Ова комбинација визуелног и текстуалног израза унела је нову динамику у приповедање, те је њом стрип добио свој препознатљив облик и постао нови вид популарне културе. Тако је *Yellow Kid* означио прекретницу у историји стрипа, постављајући основе за његов даљи развој и експанзију на глобалном нивоу. Амерички утицај у историји стрипа био је готово невероватан. За разлику од других земаља, развој стрипа у Сједињеним Америчким Државама уско је повезан са појавом масовних медија крајем 19. века. Због тога, амерички стрип није имао значајнијих конкурената када је започео глобално освајање. Он се брзо проширио ван граница САД-а, што је додатно повећало обим његове производње. Према Мунитићу (1975: 17), стрип као релативно нов медиј брзо је постао важан инструмент у тржишној борби око капитала. Око 1890. године, два водећа америчка медијска магната, Џозеф Пулицер и Вилем Рандолф Херст, започели су надметање у придобијању што већег броја сталних читалаца. Тако је Пулицер посебан акценат ставио на илустроване додатке у недељним издањима својих новина, а приче у сликама су се, логично, наметнуле као природно решење за ту рубрику.

Европска традиција стрипа је, у основи, окренута формату „албума“ (Бригс и Кобли 2005: 25). То значи да се стрипови, најчешће, објављују као тврдо укоричене књиге, обично са око 48 страна, с комплетном и затвореном нарацијом, уз врхунски квалитет израде и квалитетним бојама од почетка до краја. Уметнички гледано, често су врло импресивни, с естетским квалитетима, који су донедавно били непознаница у Великој Британији и Сједињеним Државама. Француска је главно седиште еврострипова и у њој се објављује више издања него у било којој другој европској земљи. Земље Бенелукса такође имају снажну индустрију стрипа, а Белгијанци се поносе чињеницом да се у њиховој земљи продаје више стрипова по главног становника него било где у Европи. Ова развијена култура стрипа створила је јединствену околину, која подржава и одржава ову уметничку форму (Бригс и Кобли 2005: 30).

У годинама које су уследиле између два светска рата, стрипови су доживели процват и постали незаобилазни део културне сцене у многим земљама широм света. Присутни у различитим часописима и новинама, стекли су велику популарност међу читаоцима свих узраста. Више није била реч само о једноставном облику забаве за децу и младе већ је стрип убрзо прерастао у средство за изражавање политичких ставова и друштвене критике. У том периоду, стрипови су све више коришћени као медиј за сатиру и коментарисање актуелних политичких дешавања, како на националном тако и на глобалном нивоу. Својом једноставношћу и приступачношћу, стрип је омогућио широку дисеминацију идеја и ставова и

често је преносио глас обичног народа у временима политичких превирања и друштвених промена.

У доба нацизма, стрипови су били подвргнути строгој цензури и контроли од стране режима. Немачке власти схватале су стрипове као опасан облик популарне културе, који би могао да шири неподобне идеје, па су многи били забрањени или прилагођени како би служили пропагандним сврхама нацистичке идеологије. Пропагандни стрипови коришћени су за ширење антисемитских и ратнохушачких порука, док су аутори, који се нису уклапали у идеолошке стандарде, били прогањани или приморани да престану с радом. Као резултат тога, стрип у овом периоду доживљава значајну регресију и губи свој критички потенцијал. Ко би рекао да чак и цртани ликови морају слепо следити партијску линију и учествовати у пропагандном рату!

Почетком 20. века, стрипови постепено враћају пређашњи значај и популарност и шире се по новинама и часописима широм света. Овај период обележава експанзију стрипа као медија, који све више осваја пажњу читалаца и постаје део свакодневног живота. Док је у Америци брзо заузео своје место у културној свести, Европа је такође почела да развија сопствену традицију стрипа. Међутим, у већини земаља, аутори стрипова суочавали су се с великим изазовом јер нису били у стању да се такмиче с америчком продукцијом, која је била далеко бржа и финансијски исплативија. Осим тога, интервенције влада у појединим европским земљама донеле су одређене повластице индустрији стрипа. Након Другог светског рата, француска влада усвојила је закон који је ограничио увоз стрипова из иностранства, што је омогућило домаћој индустрији да се заштити од стране конкуренције и развија сопственим темпом (Бригс и Кобли 2005: 35). Истакнути европски аутори¹⁶ попут Ержеа, творца култног *Тинтина*, и Удерзоа, једног од аутора незаборавног *Астерикса*, поставили су основе за развој стрипа као озбиљне уметничке форме и инспирисали генерације будућих стваралаца креирајући, тако, праву „европску стриповску унију“ (Бригс и Кобли 2005: 25). Овако обликовани, стрипови су постали важан културни феномен, који је прелазио границе и спајао различите културе и нације.

„Данашњи центри стрипа – Француска, Белгија, Јапан и САД – негују различите традиције. Француски стрип највише полаже на уметничку вредност; познати аутори су Удерзо (*Астерикс*), Морис (Галични Том) и др. Јапански стрип манга најмлађи је, а најтиражнији; пажња се више посвећује радњи него цртежу. Познати стрип аутори у САД су М. Флајшер (Бети Буп), А. Рајмонд (Флеш Гордон), Е. Крислер (Попај), а познати стрип јунаци Волта Дизнија су Мики, Шиља, Паја Патак и др., као и суперхероји: Супермен (1938) и Бетмен (1939)“ (Опачић 2014: 783).

С друге стране, Србија је своју традицију стрипа почела да развија у другој половини 20. века. Златно доба српског стрипа може се сместити у период између 1950. и 1980. године. Током овог периода, многи српски аутори (Брана Николић, Ранко Ђукић, Ђорђе Лобачев, итд.) стекли су међународна признања јер су допринели развоју јединственог стила, који је комбиновао европске утицаје с локалним темама. Овај период обележен је развојем домаћих стрип аутора и серијала који су, касније, стекли култни статус. *Зигмаф*, *Мирко* и *Славко* и *Алан Форд* само су неки од најпознатијих стрипова из овог периода. Крајем 20. и почетком 21. века, стрип у Србији почиње да се суочава с бројним изазовима. Током деведесетих година, политичка нестабилност и економска криза умногоме су утицали на њихову смањену продукцију и доступност. Међутим,

¹⁶ У ову групу спадају и аутори попут Робера Велтера, Андреа Франкена, Пјера Кулифора, Мориса де Бевера, Рене Госинија, Едгара Џејкобса, Мишела Ренијеа, Жан-Мишела Шарлијеа, Жана Жироа, итд.

почетком новог миленијума, српска стрип сцена почиње да се обнавља. Родили су се фестивали који су допринели промоцији и подршци младим стрип ауторима, а аутори као што су Марко Сомборац, Александра Цветковић и Александар Зограф освежавају и освајају домаћу и међународну публику, јер савремени стрип би требало да буде „онај који шири своје моћи, све више се ближи духу и сложенијем исказивању значења, препознатљив је управо по вредности свог пропратног текста“ (Игњатовић 1975: 4).

Историја стрипа у Србији представља причу о еволуцији уметничке форме која је прошла кроз различите фазе развоја и трансформације. Од својих скромних почетака до данашњих дана, стрип је у Србији успео да одржи своју популарност, прилагођавајући се новим изазовима и новим генерацијама читалаца. Док улазимо у нову еру дигиталних медија и глобализације, стрип ипак остаје важан део културолошког наслеђа у Србији и шире.

Пре увођења рачунарских технологија, стрипови и илустрације су за репродукцију припремани коришћењем тада актуелних метода, које ће касније бити оцењене као технолошки примитивне (Ајснер 1985: 156). Како је 21. век донео нове технолошке и културолошке промене, тако је и стрип као медиј био принуђен да се прилагоди новим условима. У Србији, као и многим другим земљама, дигитализација и интернет драматично су утицали на начин на који се стрипови производе, дистрибуирају и читају. С појавом интернета, стрипови су се преселили на дигиталне платформе. Многи млади аутори користе друштвене мреже, блогове и веб-сајтове за дистрибуцију својих радова јер им то омогућава бржу и директнију комуникацију са публиком. Такође, дигиталне платформе омогућавају ауторима да заобиђу традиционалне издавачке канале и непосредно понуде свој рад широј публици.

Док се традиционални облик стрипа можда суочава с изазовима у ери дигитализације, будућност српског стрипа, ипак, изгледа обећавајуће. Иако се читава индустрија суочава с проблемима, попут финансијских потешкоћа и ограничене подршке од стране институција, аутори се континуирано прилагођавају новим трендовима и технологијама како би стрип наставио да буде важан део српске културне и уметничке сцене, градећи мост између традиционалног и савременог доба и спајајући прошлост и будућност у вечној игри креативности и културе.

Стрипови су, најблаже речено, друштвено неопходан елемент јер обликују идентитет бројних појединаца који их стварају, читају, проучавају и цене. Они не представљају само индустрију, већ дефинишу заједницу која се окупља око њих и прихвата разноврсне радове настале унутар те индустрије. Попут многих других заједница, култура стрипа има богату историју испуњену изазовима и препрекама, али и прихватањем различитости, чиме се ствара јединство засновано на заједничком језику, односно тзв. визуелном језику (Кон 2005: 10).

5.2. Стрип као наратив¹⁷

Стрип представља спој различитих елемената изражавања. Он је „схваћен као визуелно приповедање, односно својеврстан спој наративе и призора“ (Петровачки, Савић 2012: 13). Међутим, „етикетирањем стрипа шундом занемарују се његове бројне могућности у подручју друштвених и хуманистичких наука“ (Лазарич, Томљеновић 2011: 7–8). Према Мунитићу (1975: 50), дугогодишњи презир према стрипу произлази из његовог ослањања на основне и широко

¹⁷ Наратив, у овом контексту, обухвата много различитих елемената, као што су контекст и ситуације које окружују саму причу, улогу аутора, наратора или читаоца, начин на који текст ствара сопствени свет и води читаоца кроз њега, емоционални утицај који изазива код публике, као и хронолошки след догађаја који формира смисаону целину, укључујући и имплицитне догађаје, који нису директно описани (Херман 2009, Талми 1995, 2000, Ван дер Брук 1994, Сван, Радвански 1998).

популарне архетипове наративне драматургије, типологије и митологије, који су присутни у свим историјским периодима. Чежња за идеалним херојем, супериорним јунаком, наклоност ка пустиловној фикцији, драматичним, али предвидивим сукобима између Добра и Зла, епски патос и једноставност радње, све указује на наивну, ентузијастичку поетику усмерену према одређеном профилу потрошача. Вредносна позиција стрипа, која је често оспоравана, логична је последица његове нескривене припадности култури маса, коју често карактеришу недовољно образовни и неселективни потрошачи без критичке дистанце, што доводи до тога да се стрип често посматра као облик ниске уметности и популарне забаве. Традиционалисти, који заступају класицистичко схватање креативних медија и њихове функције, често истичу стрип као пример поједностављене, вулгаризоване и псеудо-литературе. Међутим, савремено проучавање стрипа показује да овај медиј никада није имао амбиције, нити могућности да потисне или умањи вредност књижевних дела. Чак и да је имао такве намере, то му не би пошло за руком (Мунитић 1975: 91). Упркос својим честим критикама и настојању да очувају чистоту *високе* уметности, традиционалисти су, на своје велико разочарање, ипак били приморани да немо посматрају како стрип без њихове сагласности осваја читалачку публику и наставља свој развој.

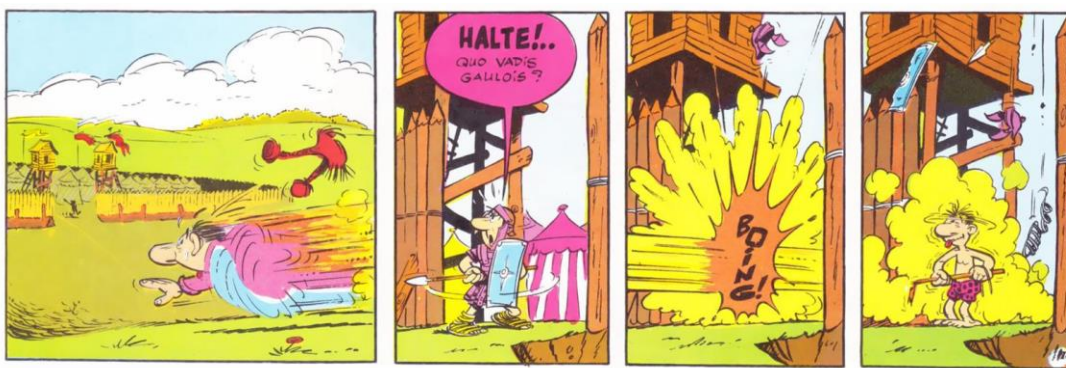
Анализа стрипова спровођена је кроз различите лингвистичке теорије, укључујући структурализам, генеративну граматику и примењену лингвистику. Све ове теорије користиле су сопствене парадигме за анализу, те приступи стрипу из структуралистичке и семиотичке перспективе датирају још из 1970. године у Европи и могу се наћи у радовима аутора као што су Нет (1990), Д'Анђело, Кантони (2006) и Меј (2006). Стрипови су кроз структурализам посматрани као медиј у којем се културни кодови могу идентификовати и анализирати на основним нивоима и представљали су само једну од многих уметничких и медијских форми, које су проучаване на овај начин.

На пример, Кох (1971) и Хиниг (1974) изградили су таксономије које почињу од најситнијих графичких детаља панела у стрипу, преко целих панела и све до наративних секвенци. Неки аутори су ишли даље и анализирали графичке елементе у стрипу *Peanuts*, настојећи да утврде на конкретном случају основне јединице (Готје 1976, Клепфер 1977, Омен 1975). Други су се фокусирали на наративне секвенце и функције, анализирајући основне јединице и обрасце заплета (Фресно-Дервел 1972, Хиниг 1974). С друге стране, аутори попут Гроенстена (1999) придавали су значај стриповима и њиховом језику, али нису тежили идентификацији минималних јединица. Неки радови ослањали су се на Персову семиотику (1931), која се концентрише на изражавање значења кроз различите врсте референци, укључујући индексе и симболе. Ове теорије коришћене су у стриповима како би се анализирали стилови различитих аутора (Магнусен 2000, Манинг 1998). Персова филозофија била је основа за радове о семантици графичког израза (Кон 2007, 2010в). Меклауд (1993) је затим предложио когнитивне принципе и повезивао графичке елементе са језиком, док су Сарасени (2000) и Стајнбрук (2003) ове процесе повезивали са теоријама вербалног дискурса. Слично томе, Нарајан (2001) је предложио когнитивне теорије о догађајима у стриповима, док је Форсвил (2005) истраживао преклапање концептуалних домена у њима.

С тим у вези, Кон (2005) је изнео став да постоје социолошке дистинкције у структури стрипова, сличне разликама између говорних чинова и језичког система, који је дефинисао Сосир (1996), као и између унутрашњег когнитивног разумевања језика и његовог спољашњег, друштвено-културног значења, како га тумачи Чомски (1986). Његов концепт генеративне граматике (1957, 1965), Кон (2003) је применио на описивање секвенцијалних слика. Такође, Кон (2007) развија теорију тзв. *визуелног лексикона*, ослањајући се на теорије конструктивне граматике (Голдберг 1995, Џекендоф 2010), која проучава обрасце форми и значења од најмањих графичких елемената до комплексних мултимодалних секвенци. Лараудоготија

(2008, 2009) је користио, касније, рачунарску лингвистику како би испитивао обрасце и језичке структуре кроз секвенцијалне структуре стрипова.

Слично роману, и стрип преноси причу, али уместо доминантне улоге коју текст има у роману, у стрипу су слике често кључне за разумевање наратива јер „прикладна илустрација чини текст богатијим и код реципијента олакшава емпатију са прочитаним садржајем“ (Грујић 2014: 100). Иако визуелно приказује догађаје, стрип се не може свести само на пуку композицију слика, већ је важан и начин на који су те слике поређане и повезане у једну секвенцу. Иако консензус међу теоретичарима стрипа о тачној дефиницији овог медија не постоји, неки кључни елементи који га карактеришу се могу навести. Стрип се углавном ослања на низ узастопних слика које преносе неку причу или догађај. Како наводи Ајснер (1985: 7) стрип је облик секвенцијалне уметности. Најчешће је реч о низу цртежа који заједно стварају смисаону целину. Слика и текст у стриповима нису само комплементарни, већ су често и паралелни (Соунс 1944: 236).



Слика бр.1: Гал силовито удара Римљанина
Astérix et Obélix © Dargaud

Приложени редослед сличица представља типичан пример секвенцијалне уметности. Панели су распоређени тако да прате логичан ток радње, тј. од долетања ликова до интеракције са римским стражарем и коначног комичног исхода, односно уништења куле. Овде можемо уочити како се низ узастопних слика користи за развој наратије и изградњу напетости. Сваки панел представља корак ка кулминацији, која се дешава у последња два кадра у којима се видљиви догађај (судар) јасно приказује. Уочили смо, такође, да текст који је присутан на слици има секундарну улогу, јер у овом примеру он није пресудан за разумевање радње. Читалац би, чак и без њега, могао закључити шта се догађа захваљујући изразима лица ликова, брзини покрета и јасним визуелним детаљима. Овај пример недвосмислено показује како слика допуњује и, чак, замењује текст у преношењу поруке. Још један важан аспект тиче се начина на које се слике нижу. Уочљиво је да су панели постављени тако да верно преносе динамику приче. Први панел почиње доласком лика, а сваки следећи додаје нове елементе и ближи се крајњем расплету, тј. судару. Они су нанизани на начин који прати наративни ток, а сваки панел се логично наставља на претходни.

Према Меклаудовој (1993: 9) дефиницији стрипови представљају низ визуелних и других елемената, који су пажљиво организовани у циљу преношења одређене поруке или изазивања естетске реакције код читалаца. Меклауд, у класификацији стрипова коју предлаже, покушава да прецизира појам секвенцијалне уметности, наглашавајући неопходност систематичног приступа овом уметничком облику. Харви (1994: 8–9) тврди да стрипови представљају симбиозу текста и слике, при чему, њихов заједнички однос доприноси стварању

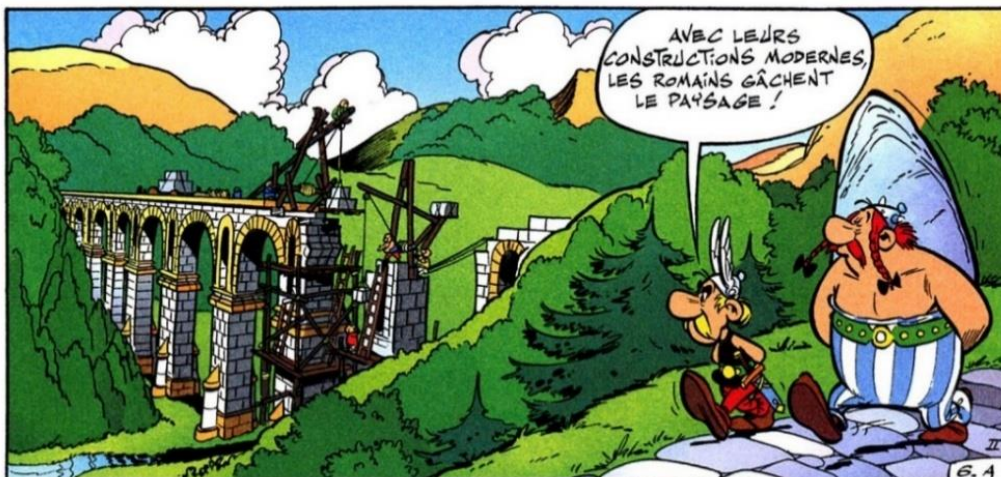
наративне структуре. Он посебно истиче значај облачића, у којима говор фигурира, као кључног елемента у преношењу приче и изградњи наратива унутар стрипа.



Слика бр. 2: Збуњеност и схватање решења малог Штрумпфа
Les Schtroumpfs © Dupuis

Према горенаведеној дефиницији, јасно је да стрипови представљају секвенцијалну уметност. Приложена илустрација показује да се два панела надовезују један на други и стварају причу кроз визуелну презентацију. Први панел приказује лика с изразом лица који сигнализира запитаност и недоумицу, док у другом панелу исти лик реагује са осмехом и схвата које је решење његовог проблема. Секвенца је јасна, а емоције и реакције лика преносе се директно кроз визуелне елементе. На приложеној слици, симбиоза текста и слике јасно је уочљива. У првом панелу, знак питања у облачићу јасно представља унутрашњу запитаност лика, која се на визуелни начин екстернализује. Читалац, без много текста, разуме да лик размишља о нечему или се нешто пита. У другом панелу, текст, заједно с визуелним изразом лика, потврђује да је он дошао до одговора, што је додатно појачано визуелним детаљима попут његовог осмеха и положаја тела. Овде је јасна и функција облачића јер управо он омогућава и олакшава читаоцу да разуме унутрашње мисли лика и његове емоције. Стрип својом визуелном једноставношћу и јасном комуникацијом постиже естетски ефекат, који је везан колико за текст толико и за визуелни аспект.

Интеграција текста и слике представља изразито сложен проблем. Њихов се однос може анализирати кроз различите облике међусобне повезаности. Док су раније студије окренуте ка класификацији облика облачића за говор (Форсвил и др. 2010), као и на анализу односа између текста и слике (Хорн 1998), додатни увиди омогућавају идентификацију четири основна начина повезивања: инхерентни, емергентни, припојени и независни. Ови односи варирају од односа директне интеграције, у којем текст и слика формирају јединствену структуру, до односа потпуног раздвајања, у којем текст и слика функционишу независно једно од другог (Кон 2013б: 36). Инхерентна релација према Кону (Кон 2013б: 36) подразумева појављивање текста унутар визуелног света слике. Емергентна релација настаје коришћењем визуелних носилаца текста, у којем је реп повезан са носиоцем и његовим визуелним кореном. Припојена релација користи одвојени текст, који лебди изнад садржаја слике, док независна релација физички раздваја текст и слику.



Слика бр.3: Астерикс и Обеликс с прекором посматрају изградњу римског вијадукта
Astérix et Obélix © Dargaud

Приложени панел представља јасан пример интеграције текста и слике у стрипу, у којем се обе компоненте међусобно допуњују како би пренеле значење и изградиле контекст приче. У овом случају, реченица која је смештена у облачић представља директан коментар слике, на којој су приказане римске грађевине које се уздижу преко планинског пејзажа. Ово је репрезентативни пример директне интеграције, јер текст који Астерикс изговара није само допуна визуелног приказа, већ је саставни део наратива. Наиме, без текста било би теже схватити критику, коју главни јунаци упућују Римљанима. Слика сама по себи представља римску инфраструктуру која нарушава природну лепоту околине, али тек се са текстом добија пунозначност, јер је њиме исказано шта ликови мисле о римском модерном развоју. Овакав амалгам текста и слике управо је оно што од стрипа чини ефикасно средство комуникације јер, у њему оба елемента, иако могу постојати независно, најбоље функционишу када су у потпуној интеракцији један с другим, као што је то случај у наведеном примеру.



Слика бр. 4: Људи и возила прелазе мост преко реке
Astérix et Obélix © Dargaud

Овај панел јесте типичан пример односа слике и текста који може варирати од директне интеграције до потпуног раздвајања. У овом конкретном примеру, текст је одсутан, што указује на однос комплетног одвајања. Сама слика носи наративну тежину и преноси причу, без потребе за текстуалним објашњењем. На овој слици, уочавамо велики број ликова који прелазе преко моста, што указује на покрет, масовну миграцију и/или путовање. Пренасељеност моста, возила и околина, као и начин на који су ликови постављени помажу нам да разумемо осећај активности и гужве. Слика сама по себи гради причу и омогућава читаоцу да закључи да су ликови у покрету, вероватно с једног места на друго. Јасно је да слика функционише независно од текста и преноси довољно информација да читаоцу омогући разумевање ситуације. Овакав однос текста и слике често је присутан у стриповима, јер слике приказују сцене у којима би текст, напосто, био сувишан и непотребан.

Абот (1986: 156) је уочио сличну двослојну поделу и класификовао је текстуалне феномене у три основне групе: наративна, дијалог и звучни ефекти. Према Аботу, наративна и дијалог нису делови саме сликовне структуре, док звучни ефекти, с друге стране, прелазе на реални план и заузимају посредничку позицију између књижевног и визуелног израза.



Слика бр. 5: Живот у галском селу
Astérix et Obélix © Dargaud

У односу на групу која се бави наративом, приложени панел представља типичан пример у којем је наративна смештена у посебан текстуални оквир, изнад визуелног приказа. У горњем левом углу налази се текст који описује ситуацију у галском селу, тј. представља наративни увод који читаоцу објашњава контекст приче. Овај текст јасно је одвојен од саме слике и служи да информисе читаоца о догађајима који ће уследити. Исто тако, овако одвојен текст није део визуелне структуре на начин на који су то дијалози или звучни ефекти, већ је независан елемент који читаоца води кроз причу и пружа му додатне информације. У том смислу, наративна дејствује као веза између различитих панела и омогућава ауторима да читаоцу пренесу битне елементе, без директне укључености ликова.



Слика бр. 6: Изногуд у жестокој свађи
Iznogoud © Dargaud

Приказани пример илуструје феномен дијалога који Абот (1986) класификује као текстуални феномен. Дијалог игра кључну улогу у развоју наратива. У овом примеру, дијалог између два лика представљен је у облачићима, унутар којег сваки лик изговара одређене реплике. Дијалог овде преноси вербалну комуникацију између ликова и кључан је за разумевање емоционалне динамике и конфликта, који је насликан између њих. Дијалог је одвојен од визуелне структуре у смислу да ликови не користе гестове који преносе речи, већ је поменути текстуални елемент унутар облачића онај који има улогу посредника између визуелног и текстуалног наратива. Исто тако, емоције и обојеност дијалога наглашени су визуелним детаљима, попут њихових израза лица и вибрационих линија, које симболизују сукоб и бес. Дијалог у потпуности преноси срж конфликта и, тиме постаје нераздвојив део слике јер се њиме проширује визуелна наратива.



Слика бр. 7: Талични Том просипа чинију шпагета бандиту на главу
Lucky Luke © Dupuis

Јасно видљиви звучни ефекат у облику ономатопеје, приказан изнад, од суштинске је важности за разумевање саме радње. Према горепоменутој Аботовој класификацији (1986), звучни ефекти заузимају посебно место у стриповима, јер превазилазе границе визуелног и књижевног израза и стварају везу између ове две форме. У овом случају, представљена

ономатопеја указује на конкретан физички догађај, односно на просипање чиније шпигета на главу лика. Ономатопеја је део самог догађаја јер заузима простор између визуелног и вербалног света, с обзиром на то да описује звук који би читалац чуо у стварном животу. Звучни ефекти, како Абот (1986) примећује, функционишу као мост између слике и текста, а визуелни наратив чине динамичнијим и привлачнијим за читаоца.

Кон (2019) се такође бавио структурном сложености визуелног наратива, концентришући се на стрипове и њему сличне форме, односно начином на који се слике у низу организују у смислене наративе и како се могу поредити са структуром природних језика. Постоји теорија о *граматици визуелног наратива* (ГВН) која идентификује основне секвенце слика (панела) и начин на који се оне групишу како би створиле смисаону целину. Ова теорија се позива на аналогију са лингвистичким конструкцијама и сматра да панели имају одређене улоге у наративу, слично као речи у реченицама. Ове улоге могу бити: уводна сцена, почетак напетости, кулминација и расплет. Као и у језику, неки делови могу недостајати, али основна структура остаје препознатљива. Аутор такође проучава културне разлике у визуелним језицима, упоређујући, на пример, америчке стрипове и јапанске манге. Реч је о томе да наративне структуре постоје и у визуелним наративима, а не само у вербализованим причама, а њихова је улога да обликују начин на који перципирамо и разумемо секвенце слика.

Кон и Пакзински (2013) баве се, такође, анализом улоге агенса у обради догађаја у визуелним наративима, попут стрипова у којима уопште нема текста. Аутори полазе од претпоставке о тзв. предности агенса, према којој они, због своје кључне улоге у структури догађаја, олакшавају разумевање и предвиђање будућних догађаја. У оквиру рада, спроведено је пет експеримената, који су испитивали утицај агенса у припремним фазама радњи. Резултати истраживања показали су да агенси изазивају већи број предикција о надолazeћим догађајима, дуже задржавају пажњу читалаца и омогућавају бржу обраду визуелних информација. Ови резултати сугеришу да присуство агенса олакшава представљање догађаја и антиципацију наредних дешавања, чиме се потврђује њихова централна улога у обради визуелних наратива.

5.3. Језик у стрипу

Стрипови су популарни јер користе језик који је, како се чини, скоро универзално разумљив (Соунс 1944: 233). Као што смо раније истакли, стрип поседује јединствен изражајни код, који се разликује од осталих уметничких облика. Слично као што се текст гради од слова и речи, стрип се састоји од елемената, који заједно стварају смисаону целину. У то спадају, пре свега, визуелни елементи (цртежи, слике) и текстуални елементи. У већини случајева, стрип је састављен од текста и слике који функционишу заједно и међусобно се допуњују. Оба ова елемента имају подједнак значај у формату стрипа јер не бисмо могли да доживимо причу у потпуности уколико бисмо се концентрисали на само један од њих. Комбиновање текста и слике омогућава ауторима широк спектар могућности у наративи и стварању атмосфере, у оквиру које се догађаји одвијају.

Међутим, цртежи и слике су у стриповима често поједностављени. Из тог разлога се стрип, неретко, сматра површном и превише једноставном формом, нарочито у поређењу са романима. Ипак, треба истаћи да се поједностављивање слика ради у циљу јачања његове симболичке димензије јер јасне и обичне слике су општехватљиве, што омогућава брзо преношење сложених порука. У својој најекономичнијој форми, стрипови користе низ репетитивних слика и препознатљивих симбола. Када се ти елементи изнова користе за преношење сличних идеја, онда постају својеврстан језик, или, како би се могло рећи, књижевна форма (Ајснер 1985: 8). Начин на који су елементи унутар панела приказани,

распоред слика унутар њих и њихова међусобна повезаност с другим сликама у низу чине основну *граматику* из које настаје овај наратив (Ајснер 1985: 39).

Истраживање визуелног језика у стриповима постало је популарно последњих неколико деценија, нарочито на европском континенту (Губерн 1972, Хиниг 1974, Крафт 1978) јер визуелна форма у стриповима може да пренесе сложене концептуалне идеје које превазилазе само показне функције иконичних симбола и нуди дубљи ниво значења и интерпретације (Кон 2010а: 3138). У почетку, текст се може схватити не само као скуп слова на папиру или екрану, већ као вербални језик који је само визуелно приказан. Ово тумачење обухвата све његове различите облике, укључујући и облачиће у којима фигурира говор, звучне ефекте, наративне додатке и фусноте, чиме се проширује разумевање текстуалног садржаја унутар визуелних медија, попут стрипова (Кон 2005: 2). Важно је напоменути да је стрип обликован својим специфичним социо-културолошким окружењем, те га не можемо универзално тумачити у различитим временима и културама. Насупрот томе, структура визуелног језика може се посматрати као универзалнија јер превазилази временске и културолошке границе (Кон 2005: 6).

Треба истаћи да се термин *визуелни језик* користи у свом дословном значењу. На сличан начин на који препознајемо језике попут енглеског, јапанског или арапског, тако препознајемо и ширу употребу *визуелног језика* у контексту уметности, комуникације или дизајна. Овај концепт односи се на шире семиотичке или комуникативне системе и не признаје граматичке и лингвистичке структуре, које дефинишу природне језике. Уместо тога, *визуелни језик* користи *језик* као метафору за свој аналитички систем, тј. овде се термин *визуелни језик* користи у ужем смислу и позива се на људску семиотичку способност стварања слике, што се може сматрати *језиком* искључиво онда када долази до појаве граматикализованих структура унутар самих секвенци (Кон 2005: 2).

Према Кону (2005: 2) *визуелни језик* се може упоредити с појмом *знаковни језик*, који означава језички модалитет кроз који се испољавају различити облици специфични за различите културе. На тај начин, стрипови нису само медиј који функционише као језик, већ се у њима препознаје и чињеница да се њихова језичка структура разликује у зависности од културног и регионалног контекста. То јест, свака културна регија развија сопствени визуелни језик, али су ови системи препознатљиви и разумљиви и у другим културама захваљујући иконичном карактеру знакова које користе. На сличан начин на који разлике постоје међу различитим језицима у различитим заједницама, визуелни језици се такође обликују и прилагођавају специфичним културним и функционалним оквирима (Кон 2016: 176). Поред тога што су везани за специфичне контексте, многи визуелни језици проширују своју примену. Стога, графичке конвенције присутне у стриповима могу се пронаћи и у емотиконима, као и у различитим сегментима савремене визуелне културе (Форсвил и др. 2014: 490).

Овај је приступ значајан из два разлога. Првенствено, ако се формат стрипа посматра као језик, његова анализа захтева методолошки приступ унутар лингвистичког и психолошког оквира, с обзиром на то да визуелни језик поседује специфичне особине. Други је разлог тај што научна истраживања укључују разумевање начина на који визуелни аспекти стрипова комуницирају са лингвистичким модалитетима, у шта спада и анализа визуелног језика у оквиру појма текста. На овај начин, стрипови и људски когнитивни процеси укључују бимодалне структуре визуелног и вербалног језика (Кон 2005: 3).

Међутим, према Кону (2005: 3) чак и ова дефиниција наилази на потешкоће када се користи као објашњење самог појма стрипа. Ако прихватимо да су ови облици по својој природи лингвистички, њихова међусобна интеграција произилази из унутрашње семантичке кохезије, а не из спољашњег уметничког израза. Он даје пример поезије и романа, који се не дефинишу на основу употребљеног језика, већ је, у њима, од пресудне важности разумевање

начина на који се тај језик користи у оквиру књижевне струје. У контексту стрипова, ова бимодална језичка способност не само да доприноси књижевној димензији, већ се на унутрашњем нивоу односи на когнитивне процесе. Споља посматрано, ти процеси су нам препознатљиви кроз сам чин писања, било да је реч о писању речима или кроз слике, јер оба облика представљају повезане модалитете изражавања (Кон 2005: 3–4).

Према Сарасенију (2000: 5), с друге стране, интеракција између вербалних и визуелних елемената ствара специфичну врсту језика, која надилази пуки збир ова два изражајна система. Ова комбинација производи нову форму комуникације, која превазилази једноставно повезивање текста и слике и ствара сложенији комуникативни оквир.

Иако не прихватамо мишљење да се стрип као формат може поистовећивати с капиталним делима чија је уметничка вредност неспорна, ипак се вербална порука коју језик као такав преноси може односити и на друге уметности и разне врсте дискурса, па у том погледу ни стрип не треба да представља изузетак (Јакобсон 1991а: 524). Самим тим, сматрамо да је оправдано то што се стрип категорише под тзв. „деветом уметношћу“ јер захваљујући свом мултифункционалном карактеру истовремено припада књижевној и ликовној врсти, с обзиром на то да у својој основи он није ништа друго до сликовна прича праћена вербалним порукама.

Како велика већина поетских одлика припада општој семантици јер „језик дели многа својства са неким другим системима знакова“, јасно је, онда, откуда порив за испитивањем употребе специфичног језика у стрипу, с обзиром на то да се питање односа између речи и света тиче свих врста дискурса, а не само вербалне уметности (Јакобсон 1991а: 524). Иако се слажемо с Јакобсоновим запажањем да би помисао на *Илијаду* и *Одисеју* у стрипу у најмању руку могла изгледати смешно, неспорно је да би, у случају да неко заиста поменуто изведе, извесне структуралне одлике самих радњи унутар приче остале очуване упркос нестајању њиховог вербалног облика (Јакобсон 1991а: 523–524). Ово се може објаснити чињеницом да су језичка средства „подешена тако да произведу жељени ефекат“ (Јакобсон 1991а: 524).

С аспекта тумачења ономотопеје у стрипу јасно је да је дошло до одређене селекције у погледу идеја које ономотопејске јединице изражавају, али и до њихове комбинације с другим елементима текста. Избор ономотопејских јединица извршен је, пре свега, на основу лексичког фонда који аутор дели са саговорником, односно с публиком којој је текст намењен јер „у оптималној размени информација говорно лице и слушалац располажу мање-више истоветном картотеком *већ постојећих* представа“ (Јакобсон 1986: 214). Следствено томе, учинковит комуникациони однос претпоставља да аутор стрипа, који бира одређено језичко средство као главну одлику текста, подразумева да читалац употребљава и разуме предложен заједнички код.

Ономатопејске јединице остварују пун стилистички и наративни потенцијал унутар књижевних текстова и формата стрипа, уједно представљајући печат личног стваралаштва аутора, као и обележје и одлику његовог стила. Међутим, обележја су обележја тек онда када их читалац као такве (пре)позна, јер она нису објективно и стално присутна у тексту. Она указују на начин на који је одређени текст склопљен и на његово функционисање, а наративни се текст може описати одређеним бројем концепата, који се налазе унутар тог система, а који су истовремено препознатљива обележја једног текста, аутора и епохе (Бал 2000: 9–10). С друге стране, грађа приповедних текстова разликује се од текста до текста јер границе нису за свакога исте: неки у приповедни текст убрајају и стрипове, а неки не. Они који их убрајају у приповедне текстове користе један шири појам „текста“ и за њих одређени текст не мора бити искључиво језички текст (Бал 2000: 9–10). Како се у стриповима користи и један нејезички знаковни систем слика, јасно је да структуру унутар формата стрипа читаоци сами конструишу уз помоћ материјала који им је дат (Бал 2000: 13).

У стрипу је, поред језичких механизма који се користе, подједнако је важна и линеарност јер је праћење редоследа облачића или сличица неопходно за формирање значења пошто се оне читају једна иза друге, до самог краја, „да се не би изгубила нит, распоред се мора, мање-више, држати на оку, и управо тај напор тера на размисљање; [...] распоред је средство да се скрене пажња на одређене ствари, стави акценат, остваре естетски ефекти, покажу различите интерпретације једног догађаја“ (Бал 2000: 63).

Према Еку (1970: 51), стрипови се првенствено односе на систем језичких конвенција карактеристичних за њих, а које су уско повезане с емотивним, етичким и идеолошким кодовима публике, која стрип чита. Аутор се, најпре, ослања на овај основни систем, па тек онда извлачи наведене елементе из њиховог оригиналног контекста и смешта их у нов, уметнички оквир. На тај начин, додељује им нови низ значења. Овај поступак може се тумачити кроз концепт *ресемантизације*, у којем се препознатљиви елементи из стрипа трансформишу и преносе у свет ликовне уметности, мењајући и проширујући своја значења. У том смислу, конвенције, на којима стрип почива и које, уосталом, служе као наративно средство, постају својеврсни визуелни језик, којим се преносе културне и друштвене вредности. Тако језик у стрипу више не постоји само као наративни алат, већ постаје носилац дубљих значења и контекстуалних импликација.



Слика бр. 8: Римљани праве заседу у шуми
Astérix et Obélix © Dargaud

Приложени панел показује како линеарност и распоред облачића, заједно са сличицама и звучним ефектима, у стрипу имају важну улогу у формирању значења. У овом примеру, редослед визуелних и текстуалних елемената кључан је за разумевање догађаја, који се одвија између ликова. Линеарност у овом стрипу прати логичан ток читања и омогућава читаоцу да прати развој радње. Читање слева надесно и праћење израза лица ликова, као и њихових физичких интеракција, осигурава континуитет приче. Уколико би се овај распоред променио или уколико се не би пажљиво испратио изгубила би се симетричност и конзистентност приче.

Напоследку, веома је важно апострофирати улогу и утицај екстралингвистичког контекста јер комуникација у стрипу делује на два нивоа. Ликови преносе поруке једни другима, али уједно се и аутор обраћа читаоцима и поруку преноси публици. Комуникативна ситуација је самим тим још сложенија јер је вербални аспект само један део семиотичког система стрипа. Ликови у стрипу, поред оноματοпеје као лингвистичког средства, користе и језик покрета, мимику, гестове који као такви представљају паралингвистичке језичке знаке, а доприносе тежини комуникативне ситуације, односно стварају „синкретичку комуникативну ситуацију“ (Катнић Бакаршић 2003: 19). Језик се у појединим случајевима осамостаљује, што ствара потребу за проналажењем нових облика којима би се реализовао смисао одређених радњи, те

аутори стрипова намерно одвајају језик од говора ликова и користе га за означавање и именовање других елемената радње. Тим поступком језик постаје аутономни елемент стрипа (Леман 2006: 18).

Према Мунитићу (1975: 14), стрип је морао створити своју посебну изражајну технику, оригинални језик и комуникацијски кодекс, као и сопствена средства дистрибуције и сталну публику која би подржала производно-стваралачки континуитет, како би он могао уопште бити препознат као медиј. Он је брзо развио и модерно дефинисао свој језик и изражајни регистар, као и специфичан начин комуникације кроз речи и слике. Како Мунитић (1975: 30) наводи, стрип, без страха од сложености било ког задатка, од конкретног до апстрактног, ствара свој језик и комуникацијски кодекс. Овај језик представља синтезу различитих комуникацијских елемената, од писане и илустроване речи преко пиктографских вредности до осликаног звука, покрета, емоција и психолошких стања. Будући да стрип, као и сваки комуникацијски феномен, представља процесни облик комуникације, он временом ствара нове слојеве своје сложене, поливалентне усмерености на публику и њену свест. Коначно, ово нас доводи до констатације о специфичном језику стрипа, који је, како је раније наведено, мешовит језик. Језик у стрипу, сходно свему претходно наведеном, обухвата елементе разних других језичких и комуникацијских кодекса, које непрестано мења и обједињује кроз експериментисање и непрекидан, отворен процес својих истраживања (Мунитић 1975: 91).

5.3.1. Панели

Панели представљају основни градивни елемент стрипа јер се њима успоставља структура кроз коју прича бива испричана. Они су визуелни оквири у којима су смештени текстуални и сликовни елементи, а њихова организација и форма утичу на ток радње и начин на који ће их читаоци доживети. Стрип комбинује два аспекта комуникације, визуелни и текстуални, и на тај начин ствара јединствену форму уметничког израза. Самим тим, панели немају само задатак да распоређују садржај, већ служе уједно као средство за стварање ритма наратије и подстичу интеракцију читаоца са самим наративом.

У секвенцијалној уметности, аутор мора од самог почетка успоставити контролу над читаочевом пажњом и водити га кроз одређени редослед наратива. Ограничења која проистичу из саме технологије могу бити како препрека, тако и предност у овом процесу. Највећи изазов је, заправо, превазићи природну тенденцију људског ока да лута. Читалац у западној култури научен је да чита страницу слева надесно и одозго надолу, што одговара распореду панела и обично подразумева стандардни ток читања. Иако је ово идеалан сценарио, у пракси је ово мало другачије јер читаоци, често, прво погледају последњи панел па се, на крају, врате уобичајеном редоследу читања (Ајснер 1985: 40–41).

Панели у стрипу служе као визуелни оквири који сегментирају причу у појединачне целине и омогућавају стварање осећаја континуитета. Њихова величина, облик и распоред не диктирају само темпо читања, већ и психолошки утицај на читаоца. Наиме, панели могу бити једнолични и структурирани, али могу, такође, бити веома флексибилни, разбијајући традиционалне форме како би омогућили креативну интерпретацију. На пример, у класичним стриповима, попут *Астерикса* и *Таличног Тома*, панели често прате линеаран и предвидив ритам, који читаоцу олакшава праћење радњи. Насупрот томе, у модерним графичким романима и алтернативним стриповима, панели могу бити, такорећи, нерегуларни. Под тим се подразумева преклапање, чак и прелажење, граница страница, што успоставља експерименталнији начин приповедања. Облици панела такође играју значајну улогу у наратији јер када је неопходно „намерно“ приказати ритам догађаја, панели су обликовани као, готово савршени, квадрати.

Насупрот томе, на пример, у сценама у којима одређене радње треба да изазову осећај неизвесности и опасности, цела хоризонтала странице посвећује се таквом приказу (Ајснер 1985: 30).



Слика бр. 9: Конфузија и ношење огромног терета
Astérix et Obélix © Dargaud

На пример, овим панелом постиже се специфичан темпо дијалога између ликова, који читалац може лако да прати. Сваки панел представља део интеракције, попут израза лица или покрета. Ликови и догађај приказани су у предвидљивом и структурираном оквиру панела, у оквиру којих сваки панел логички следи претходни и ствара осећај континуитета приче. Панели су уједначене величине и без преклапања, чиме се одржава линеарност радње, а читаоцу омогућава да се концентрише на дијалоге унутар сцене.



Слика бр. 10: Бандит проналази план златног рудника у боци
Lucky Luke © Dupuis

Овде уочавамо како се радња сегментира и како се обликује ритам нарације. Панели су структурирани тако да се информације постепено откривају. Лик је приказан у низу панела који имају јасан и линеаран ток, што читаоцу омогућава да лакше прати догађај. Први панел показује лика у покрету док следећи панели постепено откривају његову интеракцију с предметима, попут флаше и списка. Панели овде учитавају предвидив ритам и стварају јасан ток радње јер се визуелни наратив ослања на секвенцијално приказивање слика како би осигурао смислен редослед компоненти. При разумевању наратива без текста, читаоци морају правилно одабрати редослед панела, тумачити значење појединачних елемената (попут ликова или предмета) и на крају интегрисати те делове у кохерентну целину (Фулшам и др. 2016: 566).

Формат панела директно утиче на ритам нарације у стрипу. Велики панели често указују на важне или драматичне тренутке, док мали панели сутеришу брзину радњи или пролазак времена. Овај контраст у величинама и распореду омогућава динамичност нарације јер аутори могу прилагођавати ток приче у складу с емоционалним захтевима сцене. На пример, у стрипу *Талични Том*, панел постаје алат којим се приказује брзина радњи, као што су сцене потере у којима мали панели у низу визуелно симулирају убрзавање догађаја. Насупрот томе, графички роман, рецимо попут *Мајса* Арта Шпигелмана, користи веће и статичније панеле како би створио емоционални контекст и акценат ставио на осећања ликова.



Слика бр. 11: Талични Том у потери
Lucky Luke © Dupuis

Овај панел из *Таличног Тома* показује на који начин они доприносе динамици нарације. У овом примеру, распоред и величина панела диктирају темпо радње. Први панел је шири и омогућава успостављање контекста, у којим видимо ликове на коњима како се припремају за потеру. Како радња напредује, тако се панели све више смањују и акценат је на детаљима, попут пукцаве и реакције ликова. Овако сегментиране сцене стварају осећај убрзаног одвијања догађаја, чиме се сцена интензивира. Звучи, који су визуелно представљени у облику ономатопеја, додатно појачавају драматичност догађаја. У овом случају, формат панела се готово савршено уклапа са садржајем и омогућава да се радња брзо и ефикасно прати и чита.

Велики број стрипова користи панеле за управљање временом и простором у причи. Панели омогућавају паралелну нарацију, у којима унутар једног оквира може постојати више делова приче, који се дешавају истовремено. На овај начин, аутори стрипова експериментишу са хронологијом догађаја и омогућавају читаоцу да истовремено прати више перспектива или радњи, које се одвијају на различитим местима. Најбољи пример овога јесу графички романи, у којима се приказују паралелне радње у различитим временским периодима и у којима се панели користе за приказивање више временских линија које се преплићу. Тиме се панел користи за стварање комплексније структуре приче, далеко другачије од оне која је присутна у традиционалном формату. Правоугаони панели с равним ивицама, уколико им не противречи вербални сегмент наратива, најчешће, указују на радње које се одвијају у садашњем времену. Насупрот томе, присећања, тј. преласци у прошлост или друго временско раздобље, обично се визуелно означавају променом облика линија, које чине оквир панела. Најчешће коришћени индикатор за радње у прошлост је таласаста или назубљена ивица панела. Иако не постоји универзално прихваћена конвенција за визуелно означавање времена кроз оквир панела, типови линија, слично ономатопејама, функционишу као симболи (Ајснер 1985: 44).

Визуелна природа панела омогућава снажну емоционалну интеракцију између читаоца и ликова. Аутори користе простор панела како би изразили емоције кроз ликове, сценографију и боје. На пример, празан простор унутар панела, или између њих, може сугерисати осећање напетости или напуштености. С друге стране, панели који се преливају један у други могу симболизовати хаос или менталну узнемиреност. У стриповима, попут *Тинтина*, панели су, често, пажљиво распоређени како би се приказали живописни пејзажи или важни догађаји, али истовремено остављају простора за изразе лица ликова и њихове емоционалне реакције. Овај визуелни аспект ствара јачу везу између читаоца и приче, јер они истовремено читају текст и непосредно доживљавају осећања ликова.



Слика бр. 12: Тинтин и дружина пешаче кроз планински пејзаж
Tintin © Casterman

У овом примеру, панели су постављени тако да преносе осећај континуираног кретања групе људи кроз природу. Пространи пејзаж и једноставни визуелни елементи допуштају да се пажња усмери на изразе лица ликова и њихово физичко стање док путују под теретом гломазних ранчева. Панели су хоризонтални и издужени, чиме се, у овом контексту, упућује на пролазак времена и напредовање кроз пејзаж. Употреба простора између панела, и унутар њих, упућује на тежину путовања. Овде нема хаотичности ни драматичних визуелних елемената који би реметили смиреност природе. Комбинација уредно распоређених панела омогућава читаоцу да се дубље повеже с искуствима ликова, што је типично за Тинтинове авантуре, у којем су пејзаж и сценографија подједнако значајни колико и сам текст.

Резимирано: панели представљају суштински елемент стрипа јер се кроз њихову употребу обликује ритам приче, контролише ток наратива и ствара емоционална дубина. Њихова флексибилност омогућава експериментисање с наративним стилем и креативним изразом и чини од стрипа јединствену форму визуелног и текстуалног приповедања. Кретање између панела и простор који они стварају, представљају мост између радњи и читаоачеве имажинације. У том смислу, панели су далеко више од техничког оквира. Они су срце визуелне наративе јер обликују начин на који ће прича бити доживљена, док су могућности обликовања контура панела условљене наративним захтевима и димензијама странице. Како су контуре у служби функције приче, оне се креирају накнадно, односно као реакција на радњу, коју је дефинисао сам аутор или цртач (Ајснер 1985: 59).

5.3.2. Облачићи

Облачићи у стрипу представљају средство којим се покушава ухватити и учинити видљивим ефемерни елемент, тј. звук (Ајснер 1985: 26). Облачићи представљају један од најпрепознатљивијих визуелних сегмената стрипова, а сачињени су од малог, заобљеног

простора који служи као средство за комуникацију између ликова, али и као место путем којег аутор директно пренosi читаоцу њихове мисли и емоције. Примарна улога облачића је да обухвате дијалоге или монологи ликова, али они, уједно, изражавају много више од самог текста, који унутар њих фигурира.

Постоји неколико различитих облика облачића у стрипу и сваки од њих има специфичну функцију. Према Мунитићу (1975: 26), најчешћи облик текстуалне комуникације у стрипу је облачић, који у форми елипсе ограничава реплику јунака и једним општрим испупчењем указује на то да написане речи потичу из њихових уста. Овај визуелни елемент не само да преноси садржај онога што је написано, већ и сам облик облачића доприноси целокупном значењу. На пример, речи које јунак посебно наглашава често су истакнуте дељим, упадљивијим словима, док викање обично садржи једну или две једносложне речи, али оне својим обликом и простором на страници сигнализирате тон и интензитет поруке. Облик облачића такође варира у зависности од врсте поруке коју преноси. Када јунак претећи виче, класична елипса постаје општро назубљена, чиме се визуелно истиче драматичност ситуације. Поред тога, облачић се користи и за приказивање јунакових мисли, у којем општро испупчење замењује низ мањих кругова који воде до извора мисли.

Најчешћи и најједноставнији облачићи јесу они стандардни, који служе за дијалог и у којима се налази текст, који ликови изговарају. Ови облачићи су обично кружног или овалног облика са глатким ивицама и репом, који показује ка говорнику. Реп је важан елемент облачића јер упућује на самог говорника. Уколико је усмерен ка глави лика, често указује на разговор или на глас који долази директно из уста самог лика.



Слика бр. 13: Мали Штрумпф узбуђено трчи и добија идеју
Les Schtroumpfs © Dupuis

На слици је приказан један од најчешћих типова облачића за дијалог, који је кључан за комуникацију између ликова. Наиме, облачић је овде стандардног овалног облика, са глатким ивицама и репом, који је усмерен ка глави Штрумпфа и јасно указује на то да је он тај који изговара текст. Облачић у овом примеру представља класичан облик комуникације у стриповима, у којима једноставан, али ефикасан дизајн омогућава брзо разумевање догађаја. Облачићи попут овог уобичајени су у стриповима који имају брз и динамичан наратив, као што је то случај са *Штрумпфовима*.

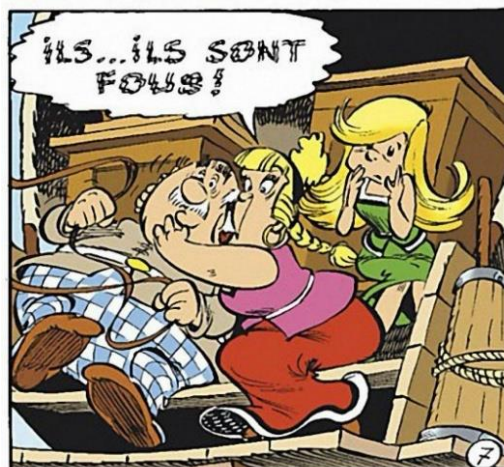
Затим су ту облачићи за мисли који имају карактеристичан јајаст облик с репом састављеним од малих тачака, које воде од главе лика. Ови облачићи преносе унутрашње мисли ликова, које су видљиве само читаоцу, док су осталим ликовима у причи непознате и неприступачне. Кроз овај тип облачића, читаоцу је омогућен дубљи увид у психолошко стање и емоције ликова.



Слика бр. 14: Мали Штрумпф покушава да се ушуња кроз прозор
Les Schtroumpfs © Dupuis

У овом примеру, панел илуструје употребу облачића за мисли, који читаоцу омогућава увид у унутрашњи свет лика. Облачић је јајастог облика и има карактеристичан реп састављен од малих тачака које крећу од штрумпфове главе, чиме се јасно указује на то да су ове речи његове мисли, а не део изговореног дијалога. Текст који фигурира унутар овог облачића неприступачан је осталим ликовима у причи, али је доступан читаоцу. На тај начин, читалац боље разуме кроз шта лик пролази и шта доживљава, те се, тако, успоставља интимнија веза између њих. Облачићи у којима фигурирају мисли, као и стандардни облачићи за дијалог, имају важну улогу у стрипу јер кроз једноставне визуелне сигнале омогућавају двослојну комуникацију, тј. ону која је јавна и међу ликовима заједничка и ону која је интимна и доступна само читаоцу. Дворазинска структура може се видјети и у стрипу, гдје визуелне конвенције сигнализирају када лик нешто гласно изговара (облачић има шиљати врх), а када за себе, односно за читаоце/читаоце, говори унутарње мисли (облачић се кружићима повезује са ликом). Супротности тих двају „говора“ изазива разноврсне стилске и семантичке ефекте (Катнић Бакаршић 2003: 21).

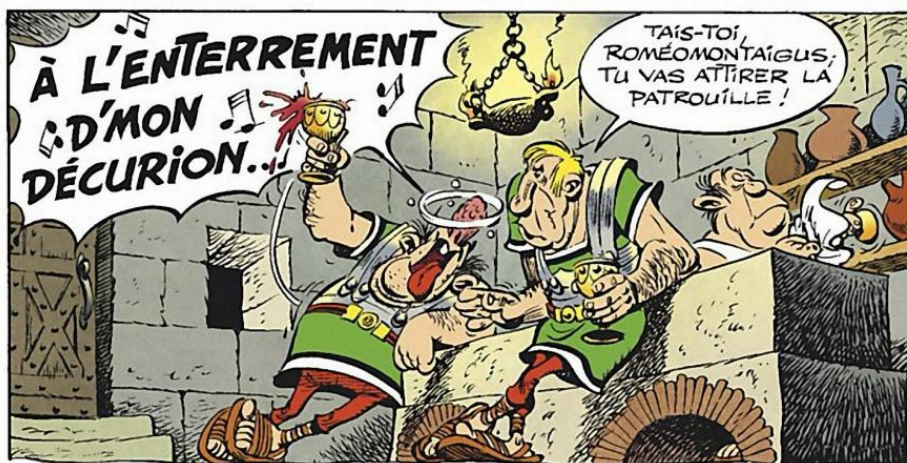
Потом су присутни и облачићи у којима фигурирају речи које ликови шапућу; често су представљени исеченим или испрекиданим линијама јер указују на тихи тон гласа, односно на шапат или говор који је једва чујан. Реп ових облачића неретко је мањи и тањи, чиме се наглашава суштинистост и финоћа онога што је изговорено.



Слика бр. 15: Ликови видно забринути због понашања Гала у селу
Astérix et Obélix © Dargaud

Ово је такође један од примера који показује начин на који су облачићи у стрипу осмишљени да пренесу визуелни тон и интензитет гласа ликова. У овом случају, облачић с речима јасно указује на шепат или тихи, забринут тон. Овај ефекат постигнут је употребом непрекиданих линија око самог облачића, што упућује на то да су речи тихо изговорене и да их други ликови, вероватно, не могу лако чути. Поред тога, облачић је неправилног облика, чиме се учитава додатни визуелни ефекат несигурности или шока. Реп облачића који је усмерен ка говорнику тањи је и суптилнији у односу на стандардне облачиће.

Постоје, такође, облачићи који су намењени искључиво викању и они имају препознатљиве назубљене или оштре ивице, које одмах указују на јак интензитет гласа или снажну емоционалну узнемиреност. Текст унутар ових облачића обично је написан великим словима, често уз узвичнике, како би се визуелно дочарао бес или узбуђење lika. Овакав тип облачића ефикасан је у преношењу напетости и драматичности догађаја, те није чудно што је најфреквентнији.



Слика бр. 16: Римљани певају у алкохолисаном стању
Astérix et Obélix © Dargaud

Овде уочавамо како је леви облачић намењен викању и има препознатљиве назубљене и оштре ивице. Текст је исписан великим словима и праћен музичким нотама, што визуелно

указује на гласно певање лика, који је под утицајем алкохола. Назубљене ивице облачића одмах сигнализирају читаоцу да лик виче или пева гласно. Овакав тип облачића ефикасно преноси јачину гласа, а снажна емоционална реакција лика наглашена је и употребом узвичника. Ово је класичан начин на који стрипови визуелно комуницирају високу емоционалну напетост. С друге стране, уочљив је контраст у форми облачића другог лика, који је приказан нормалним, овалним обликом, чиме се указује на његов тиши и разборитији тон у покушају да смири ситуацију. Овај визуелни контраст између облачића јасно преноси различите емоционалне нивое између ликова и честа је наративна техника у стриповима.

Напоследку, карактеристични су и облачићи за нарацију. Овај тип облачића нема реп и често је представљен у облику правоугаоника или квадрата. Они се користе за описивање догађаја, који се не приказују директно кроз радњу или дијалог, као и за читавање контекста, временских оквира или додатних информација о унутрашњем стању ликова, а које опет не можемо спознати кроз дијалог.



Слика бр. 17: Гали вечерају под звезданим небом
Astérix et Obélix © Dargaud

Приложени панел представља јасан пример употребе облачића за нарацију. Ови облачићи су, за разлику од оних који се користе за дијалоге или тихи говор, правоугаоног облика и немају реп. На овој слици, наративни облачић смештен је у горњем левом углу, представља закључак приче и пружа читаоцу додатни контекст, који није директно приказан кроз дијалог или догађаје. Текст у наративном облачићу преноси унутрашња стања ликова и поетичну завршницу у којој сви проблеми нестају под звездама, а Гали поносно славе пријатељство. Ова је техника посебно ефикасна, јер омогућава аутору да дода коментаре или да објасни догађаје. Правоугаони формат облачића, без репа, јасно га одваја од облачића намењених говору ликова, те је читаоцу лако да разликује нарацију од дијалога и да причу прати кроз различите наративне слојеве и фокализације.

Осим стандардних облика, аутори стрипова често прибегавају креативнијим формама како би визуелно нагласили тон гласа или природу комуникације. Облачићи с назубљеним ивицама, на пример, неизоставно указују на агресивне говорне радње, док заобљени, глатки облачићи указују на нормалан и миран тон.

С друге стране, величина облачића, такође, има важну улогу у преношењу динамике дијалога. Велики облачићи могу указивати на дугачке монологи или на викање док они мањи, набијени текстом, могу указивати на ужурбане мисли. Понекад, празан простор унутар облачића може упућивати на неодлучност, прекинут ток мисли или изговорене реченице, или чак немогућност лика да се вербално изрази.



Слика бр. 18: Нормани туку главног певача галског села
Asterix et Obelix © Dargaud

Дати панел показује јасан пример употребе различитих величина облачића како би се пренела динамика дијалога и интензитет емоција. У првом панелу, уочљива су два мања са кратким репликама, чиме се указује на кратке, спонтане реакције ликова. Овај начин употребе мањих облачића с простором између текста и ивице визуелно упућује на неодлучност. У другом панелу, велики облачић са на зубљеним ивицама и великим словима, праћен узвичницима, јасно показује да је лик узнемирен и да виче. Величина овог облачића сигнализира снажан и агресиван тон гласа. У комбинацији са визуелним елементима, као што су покрети ликова и ономатопеје, различите величине и форме облачића умногоме доприносе наративној динамици и читаоцу омогућавају да доживи аутентичност сцене.

Типографија, односно изглед самих слова унутар облачића, подједнако је важна као и њихов облик. Велика, дебела слова с уочљивим размацама између њих обично се користе за изражавање јаких и снажних емоција, као што је љутња или узбуђење. Исто тако, мања или тања слова користе се за визуелну репрезентацију тишине или тиши говор. Креативна употреба фонта може помоћи у разликовању гласова ликова, при чему сваки лик, онда, има специфичан стил текста, који одражава његову личност или психофизичко стање. На пример, слова која изгледају као да су разбацана по облачићу могу сугерисати да је лик у стању изbezумљености, узнемирености или конфузије.



Слика бр. 19: Астерикс и Обеликс туку Гале
Astérix et Obélix © Dargaud

Унутар овог панела можемо приметити креативну употребу типографије унутар облачића. У првом панелу, реченица је написана великим, дебелим словима с назубљеним ивицама, што сугерише да је лик у паници, да је узбуђен и да вришти. Самим тим, читаоцу је одмах јасно да је ово позив у помоћ, а назубљене ивице облачића додатно истичу напету ситуацију. Затим, у другом панелу, уочљива је реченица написана сличном типографијом како би се дочарао гласан дијалог и узбуђење. Велика слова и узвичници визуелно комуницирају јак интензитет гласа и показују да је лик у стању шока. Последњи панел показује нам такође реченицу која је написана нормалним, уједначеним словима, што указује на смиренiji тон гласа. Употреба мањих и једноставних слова указује на то да није реч о екстремним емоцијама, као у претходном панелу. Ова контрастна употреба типографије и величине слова у облачићима помаже читаоцу да разликује различите нивое емоција унутар сцене и да разуме како се ликови носе са ситуацијама, у којима се налазе.

Иако су облачићи, првенствено, средство за преношење вербалне комуникације, они имају естетску и наративну функцију у стриповима. Њихов облик, положај и величина могу драматично утицати на ритам и ток наратије. На пример, облачић веће форме у самом центру панела може привући пажњу читаоца на кључни део дијалога док онај мање форме може оставити утисак споредне мисли или успутног коментара. Облачићи се такође користе за стварање контраста између ликова и ситуација. У оквиру једног панела, један лик може располагати једним мањим, једва видљивим облачићем, који у том случају представља

збуњеност док други лик може имати већи, доминантнији облачић, који указује на самопоуздање у држању. Тако употребљени, облачићи функционишу као визуелни алат, који доприноси карактеризацији ликова.

Позиционирање облачића унутар панела, готово никада није случајно. Аутори вешто користе распоред облачића како би водили читаоца кроз панел и усмерили га ка важним деловима приче. Логично постављени облачићи омогућавају природно читање стрипа, чиме се избегава конфузија и неразумевање. Неправилно постављени облачићи могу ометати читаоце и реметити ток приче. Осим тога, облачићи се, понекад, користе како би, делимично, прекрили делове панела, чиме се у причу уносе загонетни елементи или како би се нагласио значај дијалога у односу на визуелну радњу. Облачићи могу, својим положајем, да одржавају темпо дијалога. На пример, облачићи који су ближи једни другима указују на брзину у комуникацији између ликова, док благо одвојени облачићи указују да је дијалог успоренији.



Слика бр. 20: Римљани се туку између себе
Asterix et Obélix © Dargaud



Слика бр. 21: Два Римљанина кују планове
Asterix et Obélix © Dargaud

У примерима изнад, облачићи својим положајем и распоредом одржавају и обликују темпо дијалога између ликова. На првом панелу, раздвојени су једни од других и размак између њих, као и начин на који је дијалог распоређен, визуелно успоравају читаоца. На другом панелу,

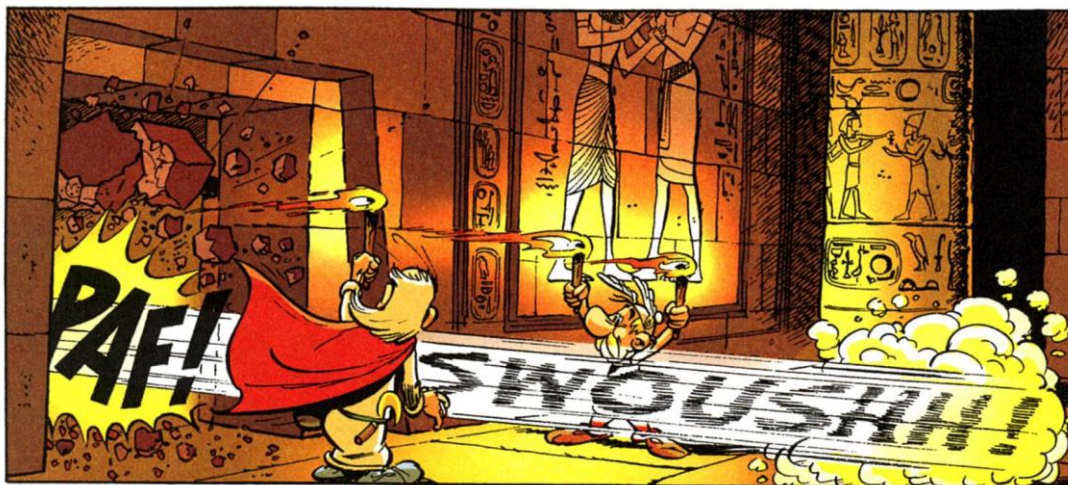
облачићи су постављени тик један уз другог, што указује на брзу комуникацију међу ликовима. Ове две сцене јасно показују како позиција и раздаљина између облачића може визуелно обликовати брзину и интензитет дијалога и допринети емоционалном бојењу атмосфере унутар сцене.

Облачићи у стриповима, у складу са свим што је претходно анализирано, представљају много више од једноставног простора за текст. Они су кључни и вишеструко значајни елементи наративне структуре овог медија. Њихов облик, величина, типографија, као и положај унутар панела од суштинске су важности за пружање дубљег увида у смисао догађаја, карактеризацију ликова и представљање њихових емоционалних стања. Употреба различитих врста облачића омогућава ауторима да стварају ритам и динамику приче, изграде напетост и суптилно прикажу унутрашњи свет ликова, на начин који је својствен искључиво формату стрипа.

5.3.3. Визуелни и звучни ефекти

Визуелни ефекти у стриповима од суштинске су важности за стварање динамике и атмосфере јер појачавају интензитет радњи приказаних у оквиру панела. Ови ефекти обухватају различите графичке елементе као што су линије које упућују на смер кретања ликова, експлозије, симболи за емоције и визуелне представе звукова, тј. ономатопеје које не само да богате визуелни приказ већ доприносе дубљем разумевању догађаја и темпа приче.

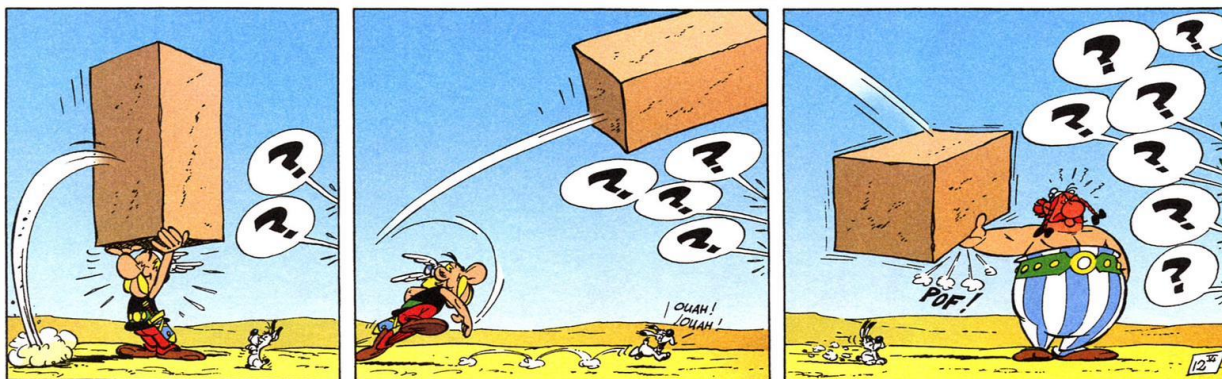
Линије које упућују на смер кретања ликова један су од најчешће коришћених визуелних ефеката у стрипу. Ове линије, као што им и само име каже, служе за приказивање брзине и смера кретања ликова или објеката, у оквиру панела. Дуже и дебље линије обично упућују на брзо кретање као што је трчање, ударање или летење док краће и тање линије могу приказивати спорија дешавања као што је шетња. Њихова употреба важна је јер се њима ствара илузија кретања у оквиру статичних слика, а читаоцу омогућава да замисли и осети динамичност и живописност радњи.



Слика бр. 22: Астерикс и Обеликс, заједно с друидом, покушавају да побегну из пирамиде
Asterix et Obélix © Dargaud

Употребљене дебеле линије у овом панелу указују на смер и брзину кретања унутар њега јер оне представљају „део визуелног језика“ (Ајснер 1985: 23). У овом примеру, уочљива је ономатопеја која је праћена упечатљивим линијама, као важан визуелни елемент. Ове линије преносе осећај кретања и брзине у оквиру статичних слика и омогућавају читаоцу да осети

динамичност сцене. Прва ономатопеја праћена је кратким, дебљим линијама које крећу од правца где се дешава ударац и визуелно је живописна. Друга ономатопеја праћена је дугачким, хоризонталним и дебелим линијама, чиме се преноси осећај брзог и енергичног кретања кроз ваздух. Комбиновање дебелих и дугих линија, у оба случаја, појачава физичку динамику догађаја. Ове линије представљају изразито важне делове визуелне нарације јер омогућавају читаоцу да замисли кретање унутар статичних панела.



Слика бр. 23: Астерикс и Обеликс се додају каменим блоковима
Asterix et Obélix © Dargaud

Тање линије, приказане на примеру изнад, такође указују на смер и брзину кретања. У овој сцени, Астерикс и Обеликс додају се великим каменим блоковима, а дугачке и закривљене линије приказују брзину и путању њихових кретања кроз ваздух. Ове линије су тање, али и даље јасно видљиве. Њихова закривљеност омогућава читаоцу да прати кретање предмета унутар неколико повезаних статичних панела. Линије које указују на смер кретања предмета, заједно с ономатопејама и облачићима, успешно преносе физички догађај и емоционалне реакције ликова јер је њихово изненађење и збуњеност, тиме више него уочљиво. Линије које упућују на смер кретања представљају важне елементе визуелне репрезентације јер могу приказивати широк спектар феномена. Како Кон наводи (2007: 48) линије које упућују на смер кретања могу постојати независно од објекта или лика, који модификују. Међутим, без повезивања са тзв. *покретним кореном*, оне не би могле да пренесу значење покрета. У одређеним случајевима, њихова важност зависи од начина на који су приказане. Линије које упућују на смер кретања и које су постављене усред панела без видљивог објекта, могу деловати необично док оне које се протежу до самих ивица панела могу сугерисати да се објект или лик померио изван видног поља.

Потом, ефекти експлозија и удараца од изузетне су важности такође у приказивању интензитета радњи. Ови ефекти често укључују назубљене и оштре облике, који указују на тренутак снажног дејства експлозије, судара аутомобила, туче или борбе. У овом контексту, боје су јако важне јер доприносе стварању јачег ефекта. Јарке боје попут црвене, жуте и наранџасте стварају осећај топлоте и јачине експлозије док тамније и хладније боје указују на деструктивну силу, дим или прашину која прати поменути догађај.



Слика бр. 24: Несташни Штрumpf даје другом Штрumpfу поклон који експлодира
Les Schtroumpfs © Dupuis

Визуелни ефекти, попут експлозија, играју кључну улогу у приказивању интензитета догађаја, што потврђује панел из наведеног примера. У другом панелу, уочљив је облак црног дима праћен ономатопејом, која указује на експлозију, а овај ефекат се готово одмах истиче због контраста употребљених боја – тамни облак дима насупрот светлијој позадини додатно наглашава снагу експлозије. Назубљени и оштри облаци дима у комбинацији са црвеним текстом истичу снагу удара. Црвена боја овде указује на опасност и јачину експлозије, јер додавање јарких боја, као што је то овде случај, доприноси оживљавању радње.

Визуелни ефекти у стрипу укључују и симболе којима се преносе емотивна стања ликова јер се њима преносе „мисли, а не говор ликова“ (Ајснер 1985: 18). На пример, звезде или срца, која се појављују око главе лика, могу указивати на осећај љубави или узбуђења, док капљице зноја изнад главе често симболизују стрес, напетост или нелагодност. Њихова употреба омогућава да се сложене емоционалне реакције поједноставе и приближе читаоцу и омогућавају му да интуитивно разуме психофизичко стање ликова без икаквог текста. Иако представљају апстрактне концепте, симболи срца могу лебдети око ликова како би пренели општу емоцију љубави или могу обликовати целокупан панел као свеобухватни семантички модификатор (Кон 2007: 49). У сваком случају, симболи срца носе семантичке информације, које доприносе општем значењу, али не утичу директно на структуру радње, која и даље остаје вођена другим визуелним елементима.



Слика бр. 25: Мали Штрumpf који је заљубљен у Штрumpfету
Les Schtroumpfs © Dupuis



Слика бр. 26: Заљубљени Гаргамел у пољу
Les Schtroumpfs © Dupuis

На презентованим панелима уочавамо јасну употребу визуелних симбола, који изражавају емоционална стања ликова. На првом панелу, неколико срца појављује се око главе Штрумпфа, чиме се указује на његову заљубљеност. Док разговара с другим Штрумпфом, мала црвена срца лебде изнад његове главе те се, на тај начин, визуелно приказује његово љубавно расположење. Овај симбол понавља се у више панела и читаоцу дозвољава да континуирано прати емоционално стање малог Штрумпфа. На другом панелу, Гаргамел је тај који у облачићу има симболе срца, птице и цвећа. Њима се, опет, изражава заљубљеност и осећај еуфорије. Срце као симбол јасно указује на Гаргамелово романтично расположење, а птице додатно истичу његову идеализацију љубави. Оба примера подједнако показују како симболи преносе емоције на једноставан и интуитиван начин и омогућавају читаоцу да разуме унутрашња осећања ликова.



Слика бр. 27: Гаргамел вежба на земљи
Les Schtroumpfs © Dupuis

Исто тако, овде видимо јасан пример употребе визуелних симбола за изражавање физичког и психичког стања лика. Овде Гаргамел подиже тегове и видљиво се зноји. Капљице зноја, као симболи, визуелно представљају труд и исцрпљеност и указују на интензиван

физички напор. Употреба капљица зноја као визуелних симбола, у комбинацији са текстуалним елементима, ефикасно преноси психофизичка стања ликова и омогућава читаоцу да се, готово моментално, повеже са ситуацијом и оним што лик у том тренутку проживљава.

Визуелни ефекти којима се представља напетост или драматичност догађаја, као што су паралелне, праволинијске или назубљене линије које окружују ликове или предмете унутар панела, користе се како би нагласиле тренутак изненађења, страха или узбуђења. Ове линије често прате и промену у осветљењу или боји панела и чине да цео панел делује драматичније. Визуелни контраст, који укључује прелаз са јарких на тамне и пригушене тонове, појачава осећај неизвесности и узбурканости и чини целокупну сцену емоционално обојенијом и интензивнијом.



Слика бр. 28: Изногудови сународници желе да га сруше са власти
Iznogoud © Dargaud

У овом примеру, уочавамо како линије и боје играју важну улогу у преношењу осећаја узбуђења и револуционарног расположења. Употреба назубљених линија око облачића са текстом наглашава драматичност тренутка и емоционалну напетост. Назубљене линије визуелно представљају протест и бунт. Светле боје које окружују гомилу и облачиће са текстом визуелно појачавају револуционарну атмосферу док контраст јарких боја и линија око облачића истиче аутентичност тренутка.

Напоследку, визуелни ефекти могу такође укључивати промене у перспективи или деформације облика како би се дочарало специфично стање или искуство лика, које аутори желе да истакну. На пример, у сценама у којима лик губи свест или је под утицајем халуцинација, панел може бити визуелно изобличен, линије могу постати закривљене или расплинуте, а боје могу постати необичне или неуобичајено јарке. Све ове технике стварају осећај дезоријентације и на специфичан начин преносе унутрашње стање лика читаоцу.



Слика бр. 29: Претучени Римљанин лежи на трави
Asterix et Obélix © Dargaud

Аутори стрипова користе визуелне технике како би описали и дочарали специфична стања ликова. У овом примеру видимо лика који лежи на земљи, онесвешћен након очигледног удара, а звезде око његове главе представљају типичан симбол који указује на губитак свести. Ова техника визуелно преноси осећај дезоријентације и конфузије и омогућава читаоцу да се интуитивно повеже са стањем у којем се лик налази. Звезде и валовите линије око његове главе јасан су показатељ физичког удара док израз његовог лица и положај тела упућују на осећај слабости и исцрпљености.

Иако су звуци сами по себи представљени кроз оноματοпеје, визуелни ефекти који прате те звуке додатно појачавају њихов утицај. Визуелни ефекти који приказују експлозије, ломљаву или ударе често интегришу текстуалне елементе, попут оноματοпеје, у сам панел чиме се звук и визуелна радња стапају у јединствену целину. Овај амалгам појачава осећај присутности звука у сценама и чини их упечатљивијим и реалистичнијим. Према Мунитићу (1975: 29), визуелни изражајни регистар стрипа, лишеног речи, обухвата широк спектар сликарских и тешко дефинисаних подручја. Да би „озвучио“ свој панел, цртач уноси оноματοпеју: сваки испаљени метак, задати ударац, посркани тањир супе, свака сломљена даска или пробушена гума праћени су одговарајућим оноματοпејама (*блок, крак, кврц, банг, бум, трас*, итд.). Завијање сирена или шкрипање кочница представљено је развученим низом слова, која су графички стилизована. Како примећује Ајснер (1985: 10) натписи који су графички обрађени и у служби наратива функционишу као продужетак сликовног приказа. У том контексту, они преносе атмосфере у оквиру који се радње одвијају и служе као наративни мост.

Звучни ефекти у стрипу од суштинске су важности за преношење звучне позадине догађаја и они, на свој начин, користе визуелне елементе попут величине, облика, боје и позиције унутар панела. Визуелни и звучни ефекти заједно стварају доживљај звука који читаоци чују и осећају кроз визуелну репрезентацију. На основу изгледа оноματοпеје може се врло лако препознати тип звука, његова јачина, тон и интензитет.

Величина оноματοпеје, пре свега, често указује на јачину звука. Гласни, експлозивни звуци обично су представљени великим, дебелим и упечатљивим словима, која заузимају значајан део панела. Насупрот томе, тихи и пригушени звуци приказани су мањим, тањим словима и често су смештени на маргинама панела, како би се указало на њихову дискретност.

Ова визуелна разлика омогућава читаоцу да одмах препозна разлику између, на пример, изразито бучне експлозије и тихог папата.



Слика бр. 30: Зла птица покушава да поједе другу птицу у лету
Asterix et Obélix © Dargaud

Тако је овде уочљива јасна употреба ономотопеје изразито гласног и експлозивног звука. Велика, дебела слова заузимају највећи део панела и упућују на снажан и изненадан звук. Оваква визуелна репрезентација звука доприноси драматичном ефекту сцене, док величина текста и облик слова преносе јачину звука. Поред тога, знак узвика изнад главе друге птице визуелно наглашава њено изненађење и реакцију на звук. Овако употребљена, ономотопеја јасно преноси јачину звука и напетост ситуације и омогућава читаоцу да догађај, заправо, *чује*.

Облик ономотопеје такође пружа додатне информације о типу звука. Наиме, мекши, заобљени облици често представљају пријатније или пригушеније звуке, као што су шумови ветра или нежно ударање. С друге стране, оштри облици симболизују звуке који су агресивни, снажни или изненадни попут пуцања, удараца или ломљаве. Овај контраст у облицима омогућава аутору да визуелно подели различите звуке и створи јасну слику у читаочевом уму.

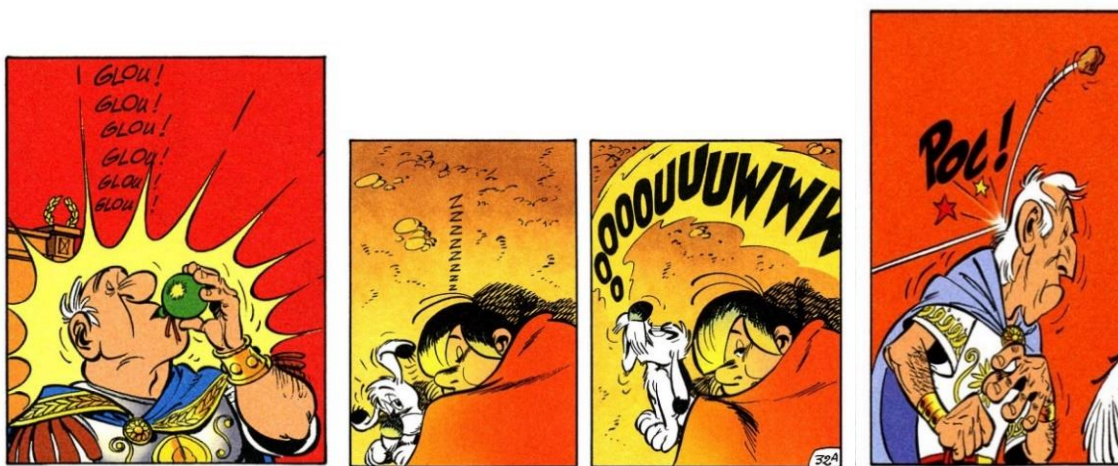


Слика бр. 31: Астерикс и Обеликс се кладе у мрачној шуми
Asterix et Obélix © Dargaud

У овом примеру, ономотопеја је јасно повезана са звуком брзог стискања руку током опкладе. Приказана је великим, искривљеним словима, има заобљене ивице и одражава тип

кратког, али јасног и изненадног звука. Визуелно, овај облик упућује на то да је реч о благо агресивном, али контролисаном звуку. Поред тога, сцена са пригушеним бојама и силуетама ликова појачава драматичност ситуације док ономотопеја истиче важност самог тренутка.

Боје које прате ономотопеје имају јак утицај на укупну атмосферу сцена. Јарке и топле боје, попут црвене, жуте и наранџасте обично су повезане са снажним и динамичним догађајима као што су експлозије, викање или ударци. Њиховом употребом сцена постају далеко живописније за читаоце. Насупрот томе, хладне и тамне боје, попут плаве, љубичасте или црне преносе злокобнији тон, који је погодан за драматичне и напете тренутке. Употреба боја није само декоративне природе, већ је значајан елемент наратива, који читаоца усмерава и помаже му у интерпретацији емоционалног контекста самог звука.



Слика бр. 32: Цезар испија чаробни напитак; Дечак спава, пас завија и буди га; Цезара гађају камењем
Asterix et Obélix © Dargaud

На основу приложених панела, можемо видети да се боје, величина и облик ономотопеја користе како би се пренеле специфичне емоције или јачина догађаја. На првој слици, ономотопеја је написана црним словима на јаркоцрвеној позадини, чиме се указује на јачину удarca и бол, а додатно је истакнуто и звездицама око Цезарове главе. На другој слици, ономотопеја постепено нестаје при врху панела и визуелно симболизује звук хркања. Поред тога, видимо још једну ономотопеју исписану великим, жутим словима која преноси нагли, громогласни лавез и ремети тишину. Последња ономотопеја написана је великим, дебелим словима и указује на звук који настаје када камен дође у додир са другом материјом. Кроз све ове примере, употреба боја, величине и облика текста значајно утиче на начин на који читалац доживљава звук у стрипу. Према Мунитићу (1975: 24), боје попут црвене и жуте „одбијају поглед и намећу се као вриједности које стрше из цијелине“. У овим примерима, начин обликовања и обраде панела директно утиче на читаоачеве емоције. Њихов циљ је да изазову читалачку реакцију на предочено дешавање и тиме остваре емотивну укљученост у сам наратив (Ајснер 1985: 59).



Слика бр. 33: Римски припадник власти покушава да отрује надређеног
Astérix et Obélix © Dargaud



Слика бр. 34: Стене падају у реку
Astérix et Obélix © Dargaud

Визуелни ефекти, а нарочито употреба ономатопеја, могу верно да осликавају интеракцију звука и боја, у циљу појачавања динамичности самих сцена, што можемо уочити на представљеним панелима. У првом примеру, звуке прати одређена физичка радња, тј. руковање предметима. Ономатопеје су написане упечатљивим, али не претерано великим словима те се, на тај начин, указује на мање драматичне, али и даље значајне звуке. Овде боје не представљају централни елемент који указује на снажне емоције, али форма и начин на који су ономатопеје представљене указује на кретање. У другом примеру, оне су смештене у централну позицију унутар панела, чиме се истиче важност самог тренутка у панелу. Хладне боје, попут плаве и зелене, појачавају дојам и потврђују да су боја и форма ономатопеје од суштинске важности у стварању динамике самих радњи.

Позиционирање ономатопеја унутар панела важно је за стварање осећаја кретања ликова. На пример, звуци који прате брзе покрете могу бити положени дуж путање кретања, што читаоца води кроз сам догађај и додатно појачава утисак брзине радње. Слично томе, они могу бити распоређени тако да упућују читаоца на специфичне делове панела јер усмеравају његов поглед и пажњу на важне тренутке у причи.

Према Пеневском (2018)¹⁸ основни проблем у визуелној наративији произлази из дефинисања простора различитих одредница, које чине разлику између богато илустрованих књига, сликовница, стрипа и графичких романа. Кључну улогу у прављењу разлике има контекст, који се, према њему, дефинише као говорна или мисаона целина у оквиру које речи и слике добијају своје право значење и смисао и омогућавају тиме стварање наративног тока кроз специфичан механизам интеракције визуелног и текстуалног садржаја. Успон графичког романа у Британији и Америци током осамдесетих година представља важан део његовог развоја. Графички романи су, у суштини, продужени стрипови у форми књиге, што их чини англофоном верзијом европског албума. Иако су многи фактори утицали на њихов настанак, европски модел је свакако имао великог утицаја. Творци из англофоног света дуго су тражили прилику да експериментирају са дужим наративима и сложенијим визуелним стилем, по угледу на своје европске колеге (Бригс и Кобли 2005: 37).

За разлику од класичног стрипа, графички роман тежи дубљим, сложенијим темама и настоји да истражи књижевне концепте попут карактеризације, симболике и наративне сложености, а често је и већег обима у односу на формат стрипа. Главна разлика између графичког романа и стрипа огледа се, пре свега, у обиму, структури и тематском опсегу. Стрип, као специфичан формат, често има серијски карактер и располаже краћим епизодама које прате једног или више ликова. Он је, углавном, оријентисан ка брзој наративији, са акцентом на радњама и динамичним визуелним секвенцама. Формат стрипа је, најчешће, ограничен на серијске публикације, попут часописа или новина, са релативно кратким епизодама, које остављају простор за наставак приче у наредним бројевима. С друге стране, графички роман, неретко, има затворену, заокружену структуру сличну класичном роману. Иако и графички роман користи визуелне елементе за приповедање, његов приступ наративији је комплекснији и већа се пажња посвећује развоју ликова и атмосфере. Графички роман може обрађивати широк спектар тема, попут друштвених, историјских или филозофских, чим се превазилази типичан жанровски опсег стрипа јер „иако изразито маркираног графолошког нивоа и засићени новим техникама“ графички романи „ипак поштују конвенције жанра и писања романа (Палибрк 2021: 298)“.

Међутим, упркос овим разликама, графички роман и стрип, ипак, деле одређене заједничке карактеристике. Оба формата комбинују текст и слику, као визуелно приповедање, и користе панеле, дијалоге и наративне елементе како би створили смисаону целину. Уметнички стил и визуелни језик који користе преклапају се у великој мери, јер оба формата често следе сличне визуелне конвенције, попут употребе ономатопеја, визуелних симбола и графичких прелаза. Графолошки ниво, који је умерено маркиран типографским техникама, махом оним везаним за тип и величину слова подразумева такође и различите фонтове, приказе страница, сликовне елементе, листе, несловне симболе (Палибрк 2021: 301–302). Графички роман се може посматрати као својеврсно проширење формата стрипа, у којем је акценат на сложенијем приповедачком поступку. Јасно је да је на графостилемском плану у овим романима маркиран типографски поступак, односно дистинктивна употреба различитих типова слова (Палибрк 2021: 302). Међутим, у хибридној форми графичког романа ова техника није новина већ неопходни елемент, с обзиром на то да је његова основна карактеристика стапање жанра романа и жанра стрипа.

Ономатопеја у оквиру графичког романа такође игра важну улогу у стварању звуковног наратива кроз визуелне елементе, иако је природа овог жанра таква да подразумева одсуство стварног звука. Она функционише као графички знак, који дочарава звучне ефекте и тиме

¹⁸ Реч је о предавању које је Зоран Пеневски одржао у оквиру предмета Графика књиге на Факултету примењених уметности.

богати причу. У оквиру графичког романа, ономотопеја доприноси изградњи атмосфере, у оквиру које се догађаји одвијају, али учествује и у изградњи емоционалног контекста унутрашњих и спољашњих догађаја. У графичком роману, ономотопеја има естетски разрађену форму, јер сама визуелна естетика овог жанра дозвољава ауторима да експериментирају са обликом и стилем текста. Самим тим, ова експресивност обухвата варијације у величини, боји и типографији текста, како би се истакао интензитет или врста звука. На пример, звуци удараца могу бити представљени великим, дебелим словима, док звук шапата може бити приказан ситним и танким фонтом. На тај начин се доприноси варијабилности у трансформацији звучне димензије у визуелну, а звук постаје видљив и опипљив.

Осим визуелних аспеката, ономотопеја у графичком роману доприноси наративној сложености. Наиме, звуци не представљају искључиво средства за динамичније приповедање, већ се успешно употребљавају у карактеризацији ликова и стварању специфичних амбијената. На пример, звук корака може бити различито приказан у зависности од тога представља ли ход главног јунака или његовог непријатеља. Тако ономотопеја постаје значајан елемент у изградњи напетости радњи.

Ономотопеја у стрипу и графичком роману дели неке основне функције. У оба жанра она симболизује и представља звуке у текстуално-визуелном формату. Стрип, као и графички роман, користи ономотопеју за стварање динамичних сцена и за пружање звуковног слоја нарацији. Осим тога, у стрипу и у графичком роману, ономотопеја се често користи у комбинацији са акционим сценама, у којима звук доприноси интензитету самог догађаја. Исти визуелни принципи, као што је варијација слова или боја текста, присутни су у оба формата како би се што је верније могуће дочарали звуци.

Међутим, постоје значајне разлике између начина на који се ономотопеја користи у стрипу и графичком роману. У стрипу, ономотопеја је обично директна и примарно служи да упуту на динамично и брзо приповедање, јер је формат стрипа често окренут живим и узбудљивим догађајима. Стрипови, неретко, имају мање простора за комплекснији развој наративних техника, због чега је ономотопеја сведена на представљање звукова који визуелно прате догађаје, попут експлозија или удараца. С друге стране, графички роман пружа већи простор за комплексније коришћење ономотопеје, будући да овај жанр тежи дубљој анализи ликова. Ономотопеја у графичком роману често није само звучни ефекат, већ и наративно средство које указује на емоционалне и психолошке аспекте приче. На пример, звуци који се односе на унутрашња стања ликова могу бити приказани ономотопејом која одражава њихову нелагодност или страх, чиме она постаје интегрални део књижевне симболике.

Пеневски (2018) сматра да су, средином 1980. година, стрип-албуми еволуирали у графичке романе, првенствено из маркетиншких разлога. Овом трансформацијом добили су на обимности и озбиљности јер се тиме умањило интелектуално потцењивање стрипова. Суштина графичког романа лежи у визуелно-текстуалној нарацији, у којој текст и слика наизменично учитавају контекст једно другом и стварају симбиозу између ликовног садржаја и писаног текста. Ова интеракција омогућава да графички роман функционише као визуелна партитура јер графичке интервенције у тексту стварају нови наративни контекст. Ипак, будућност графичког романа почива на промишљеном одабиру значајних тема и иновативним приступима у начину њиховог излагања (Ајснер 1985: 141).

Ономотопеја у графичком роману и стрипу дели заједничке корене, као визуелно-семантички елемент који представља звуке у текстуално-визуелним наративима. Међутим, док је у стрипу акценат на брзини и динамици приповедања, графички роман је употребљава на комплекснији и симболички значајнији начин и, тако доприноси дубљем разумевању приче и самих ликова.

Графички роман представља симбиозу света стрипа и света романа док укидању граница између жанра романа и жанра стрипа доприноси хибридизација текста кроз имплементирање графичких елемената са нарацијом и употреба графостилема са сврхом графичког означавања (Спасић, Ђуровић 2021: 115). Између осталог, форма графичког романа обилује различитим комбиновањем речи и графичких елемената и то тако да постају један текст. Мешање текста са стрипом доприноси богатству различитости како форме тако и садржаја (Спасић, Ђуровић 2021: 116). С друге стране, сегменти стрипа уносе се у текст и то како би се поједина места истакла и како би читалац више обратио пажњу на њих (Спасић, Ђуровић 2021: 116) јер је стрип, унутар графичког романа, изузетно важна компонента и њиме се постиже динамика и разбија наративна структура, док веза између стрипа и осталог текста мора остати чврста како би интеракција, уопште, била постигнута (Спасић, Ђуровић 2021: 117).

Успостављање слободног, отвореног и равноправног дијалога, који је суштински присутан у стрипу као масовној комуникацијској форми (Мунитић 1975: 38), одвија кроз примену поетске логике, која превазилази емпиријску. Без обзира на то да ли је реч о елементима колора, просторности или моделатуре, стрип се ослања на динамичну и разнолику синтезу обликовног материјала и медијске специфичности. Његов циљ није да дословно пресликава реалност, већ да кроз ониричну свежину и неконвенционалну маштовитост успостави аутентичан и непосредан комуникацијски контакт са својим конзументом (Мунитић 1975: 39), што он већ деценијама успешно и чини јер су могућности у овој области готово бесконачне. Између текста и слике, графички спојених на истој страници, скоро увек има довољно простора за креативност (Питерс 2019: 152).

У овом поглављу, настојали смо да представимо анализу употребе ономотопеја у стрипу кроз историјски, теоријски и емпиријски приступ. Представили смо историјски развој стрипа, концентришући се на његов специфични језик који комбинује два елемента експресије, тј. текст и слику и истраживали смо улогу ономотопеја унутар стрипа као медија. Анализа је показала да ономотопејске јединице, као наизглед маргинални елементи, умногоме доприносе динамичности, експресивности и свеукупном доживљају приче те је јасно да оне не служе само као звучни елементи, већ функционишу и као интегрални део визуелног језика. Ономотопејске јединице у формату стрипа, следствено томе, доприносе бољем разумевању самог садржаја и додатно учвршћују већ одавно успостављену везу са читаоцима.

6. ОНОМОТОПЕЈЕ У ПРЕВОДУ СА ФРАНЦУСКОГ НА СРПСКИ ЈЕЗИК

Превод ономотопеја са француског на српски језик, пре свега, представља један разноврстан, сложен и захтеван подухват, који подразумева преплитање лингвистичког и културолошког плана. Наиме, ономотопеје се, као јединице које опонашају звуке из природе, разликују од једног језика до другог, превасходно, због дивергенција у фонетским системима. С једне стране, фонетске неједнакости представљају први изазов са којим се преводиоци сусрећу. С друге стране, ономотопејске јединице носиоци су специфичних значења и јединствених асоцијација у оквиру једне културе, што умногоме отежава проналажење прихватљивог и препознатљивог еквивалента у циљном језику. Преводиоци, поред јединственог фонетског система одређеног језика, морају имати у виду значај културолошких нијанси током тражења оптималног решења. Чињеница је да процес превода ономотопеја уједно захтева изузетну креативност преводиоца и дубоко познавање изворне и циљне културе.

У описивању ономотопејских јединица у стриповима, одлучили смо се да поделу спроведемо контрастивно, односно према критеријуму примењених стратегија превођења. Овај је критеријум омогућио да боље разумемо како се ономотопеје преносе из једног језика у

други осветљавајући истовремено културолошке нијансе, које неизоставно утичу на перцепцију и тумачење самих звукова. Све ономатопејске јединице су, у оквиру датих спискова ономатопеја, дефинисане према семантичкој поткласификацији, у којој се сваки звук понаособ повезује са својим типом примарног произвођача. Ова анализа не само да богати аналитички оквир за проучавање ономатопеја у различитим контекстима, већ и скреће пажњу на сложене односе између језика, културе и звуковних пејзажа српског, односно француског језика. Како се ономатопеје не изражавају на исти начин у свим језицима, разлике и неподударности, али и сличности између њих најбоље се испољавају у њиховом превођењу са једног језика на други.

У овом делу дисертације представили смо на који начин природне карактеристике ономатопејских јединица и њихова арбитрарност утичу на избор преводилачких поступака и техника. Анализа корпуса обухватила је стрип-албуме *Астерикс и Обеликс*, *Талични Том*, *Изногуд*, *Тинтин* и *Штрумпфови* у српском преводу и њиховом француском оригиналу. Ексерпирано је тачно 1331, односно 2662 ономатопејске јединице. Стратегије које су примењиване током превођења подељене су у четири предлошка и укључују (1) чување ономатопеја из оригинала тј. директно позајмљивање, (2) модификацију одређених аспеката ономатопејских јединица тј. лингвистичке варијације, (3) брисање ономатопеја у преводу и (4) стилистичку слободу у превођењу ономатопеја са оригинала, тј. дефинисан преводни еквивалент. Ономатопеје се, у стрипу, „контрастирају на структурном и семантичком плану“ док је табеларни приказ ту покаже постојање „унутрашње разноврсности структуре“ (Радовановић 2018: 108).

Приложени спискови ономатопеја садрже ономатопејске јединице у оригиналу, затим њихов превод са једног или другог језика, као и дефинисан тип звуковоног оглашавања, тј. тип примарног произвођача звука. Примена оваквог поступка омогућила нам је да на систематизован и функционалан начин покажемо у којој су мери лингвистички и културолошки план неодвојиви, али и да укажемо на комплексност преводилачког процеса и пружимо јасан увид и дефинисан преглед ономатопејских јединица за будуће радове у овој области.

6.1. Проблем превода ономатопеја

Тумачење звуковних речи, конкретно са француског на српски језик, готово увек изазива одређену дозу колебаљивости. Главно питање с којим се преводиоци суочавају јесте да ли ономатопеје треба преводити и адаптирати тако да одговарају духу циљног језика или их остављати у изворном облику, у нади да ће током читања представљати универзалне симболе? Одговор на ово питање зависи од суделовања више фактора.

Понајпре, нагласили смо да су ономатопеје дубоко укорене у култури једног језика и да њихова фонетска форма, а самим тим и значење, варирају од једног језика до другог. Са културолошког аспекта, превод ономатопеја приближиће их локалној публици која ће се, готово сигурно, пре повезати са препознатљивим еквивалентом него преузетим оригиналом. Затим, ономатопеје у оквиру наратива скоро увек имају одређену функцију. Њихов задатак може бити да дочарају и оживе емоције ликова, њихова психофизичка стања, да укажу на поједина дешавања или обележе одређену атмосферу радњи и њихову динамику. Тиме се, преводом са изворног језика на циљни, оставља скоро па истоветан утисак. Како је контекст за ономатопеје посебно важан, преводом се такође осигурава да прича унутар самог формата буде што природнија и аутентичнија за локалну публику. У појединим случајевима (ретким, али постојећим) ономатопеје фигурирају као једини показатељи појединих радњи и у њима играју кључну улогу. Уколико се не би превеле, функционалност наратива не би могла бити очувана јер су оне, у наведеним ситуацијама, од пресудног значаја за његово разумевање.

С друге стране, чињеница је да би говорници и читаоци, који су са француским језиком упознати, у већој или мањој мери, више ценили верност оригиналу. Одређене ономотопеје јесу међународно препознатљиве и заиста их није потребно преводити јер допуштају глобално разумевање дела и намера аутора. У визуелним праксама попут стрипова, фигура је увек отворена новим увидима и другачијим концептуализацијама (Багић 2012: 9). Тако се ономотопеје махом појављују у језику стрипа јер се њоме сугеришу гласови, звукови и шумови, који прате или одређују радње. Тиме се њихова фигуративност илуструје изван простора самог језика пошто језик у формату стрипа обухвата и нелингвистичке факторе, који заједно са ономотопејским јединицама омогућавају препознавање опште намере аутора. Онда када је вербална компонента замењена невербалном, индицира се невербално понашање лика (Катнић Бакаршић 2003: 40). Самим тим, разумљиво је да превод ономотопеја зависи од преводничевих намера, али и од очекивања саме публике.

По својој дефиницији, стрип представља амалгам два елемента. С једне стране подразумева слицицу и њене релевантне карактеристике (боје, облачиће, подебљана слова, итд.) док с друге стране подразумева текст у који спада и ономотопеја. Ипак, преводилац је, у ствари, ограничен оним што му слика говори. Он не може у потпуности променити текст, али може тумачити слику по сопственом нахођењу, односно може се удаљити од написаног текста и произвести други текст који је више или мање еквивалентан у значењском смислу (Д'Орија 1979: 23–24). Вандрушка (1973: 10) истиче да је екстерни превод, далеко од простог прекодирања једног стандардног моносистема у други стандардни моносистем; превод подразумева суочавање два полисистема невероватног социо-културолошког богатства, која су истовремено и упоредиви и неупоредиви; превод значи тражење приближних еквивалената, избор конвергенција; жртвовања и компензације на границама преводивог. Пошто ономотопеја тежи да постигне звуковну транспарентност ослањајући се на могућности и особине једног језика, далеко од тога да је немогуће превести је (Д'Орија 1979: 34).

Зато превод стрипова, а уједно и ономотопеја, мора бити помно испитивано и пажљиво спроведено јер није у питању превод искључиво језичког садржаја, већ и оног ванјезичког, односно елемената као што су слицице, илустрације, типографија, боје, оквири за текст, балончићи, итд. (Мансур и др. 2020: 192). Сви наведени елементи чине структурне делиће стрипа, међусобно су повезани и неодвојиви један од другог те се морају узајамно усаглашавати и прилагођавати циљном језику.

6.2. Начелне праксе у преводу

Начелне праксе у преводу ономотопејских јединица са француског на српски језик, а које смо уочили у корпусу своде се на неколико поступака.

Први поступак односи се на непосредно позајмљивање ономотопеја тако да она задржи исту или бар сличну, семантичку функцију у циљном језику. Преузимање ономотопеја из другог језика неизбежан је процес с обзиром на то да, између осталог и путем превода стрипова, језици неминовно долазе у контакт једни с другима. Овом се поступку најчешће прибегава онда када је задржана ономотопеја довољно препознатљива у циљном језику или онда када, напросто, не постоји адекватан преводни еквивалент, што се, на пример, може видети на примерима ономотопеја као што су *bang* за експлозију, *paf* за шамарање, *tras* за пад на леђа, *clic* за закључавање врата и *toc* за куцање на врата, које су у српском језику преузете директно из француског без измене фонетског облика.

Други поступак односи се на минималну модификацију оригиналне ономотопејске јединице, како би се она уклопила у фонолошки систем циљног језика. Оваква пракса подразумева незнатне лингвистичке варијације, односно амплификацију или редукцију

појединих лингвистичких елемената како би се интензивирао или минимизирао звук који ономотопеја настоји да пренесе, што се може уочити на примерима минимално модификованих ономотопејских јединица као што су *bam* према француском *boum* за судар кочијама, *klop* према *glop* за жвакање грожђа, *vlam* према *vlan* за лупање вратима и *pof* према *bof* за ударац у стомак.

Трећи поступак подразумева уклањање ономотопејских јединица у циљном језику. Овај поступак је чест онда када је, нарочито због техничких потешкоћа, ономотопеју тешко превести у комбинацији са сличицом чији је део, а да се притом не наруши њихова кохерентност током превођења на циљни језик, што илуструју примери изостављања француских ономотопеја као што су *clang* за обијање браве, *pan* за пуцањ из пушке, *zzzz* за фијук ветра кроз ваздух, *coin coin* за трубљење аута и *rrring* за звоњаву телефона, које нису добиле одговарајуће еквиваленте у српском језику.

Четврти поступак подразумева слободу преводиоца да ономотопеје стилизује и модификује према сопственом нахођењу, а управо ове ономотопеје сведоче о креативној интерпретацији преводиоца и његовој уметности превођења, јер показују његово познавање оба језика, разумевање културолошког контекста обе културе, али и степен обраћања пажње на најситније детаље у циљу креирања стилски адекватног преводног еквивалента, као што се може приметити на примерима стилизованих српских ономотопеја попут *anhuxa* према француском *atchoum* за кијање, *цмокић* према француском *biç* за пољубац, *бум-трас* према француском *patchac* за тучу, *штрумфхиха* према француском *aschtroumpf* за штрумповско кијање и *мунћ бла бла мунћ* према француском *groum blab la groum bla bla* за дошаптавање.

Када се све узме у обзир, који год поступак и техника да су у питању, сасвим је извесно да сви они доприносе томе да се ономотопеје, које током читања видимо *чјују*, али и да удахну живот ликовима и радњама у стрипу.

6.3. Утицај форме на превод ономотопеје

Превод, између осталог, представља прелажење из једног кода у други, а ономотопеја као стилска фигура и лингвистичко средство представља један свеопшти код, који сачињава систем међуповезаних поткодова (Јакобсон 1991а: 525). Она се може разложити на фонолошком, морфолошком, синтаксичком и семантичком нивоу. Фонетски аспект речи изразито је важан због своје ономотопејске вредности, с обзиром на то да поседује капацитет да директно упути на само значење (Д'Орија 1979: 33). Гиро (1967: 66) истиче да значење води до смисла, док смисао заузврат актуализује звуковне особине фонетског облика. Различити језици и културе су, у већој или мањој мери, осетљиви на ономотопејске вредности и додељују им различиту функцију у формирању ономотопејског лексикона.

Звучна компонента сличице постиже се на два начина: речима или ономотопејама. Ономотопејске јединице познате су по томе што њихово коришћење омогућава нарушавање основних фонетских правила (Акита и Динџманс 2019: 2). Употреба ономотопеја често изискује комбинације звукова, које нису стандардно уобичајене, а односе се на интензивно понављање самогласника или сугласника. Ономотопеје често карактерише постепена употреба фонетског материјала, као што је низање појединих вокала или сугласника, а чија употреба аналогно одговара променама у значењу (Акита и Динџманс 2019: 3). Звуци који имају поменуто низање, најчешће, указују на дуже трајање појединих догађаја, док се, на пример, морфолошки процес редупликације користи за означавање итеративности одређених радњи. Овај је процес чест код ономотопејских јединица јер служи за наглашавање интензитета или

континуитета радње, па тако нпр. *бам-бам* указује на ударце који се понављају, *куц-куц* на куцање које се понавља, *паф-паф* на ударце који се множе, итд.

Форма ономатопеје један је од кључних фактора који утичу на избор преводног еквивалента у циљном језику. Ономатопеја ће, пре свега, диктирати звуковни утисак и естетску вредност, тј. начин на који ће се пренети ако не исти, онда бар приближан звук онога што покушава да звуковно дочара. Како ономатопеје у стрипу доприносе живости радњи, њихова форма, самим тим, мора задржати одређене стилске особине у преводу, како би се иста или слична идеја пренела и у циљном језику. Међу многобројним елементима стрипа, у које спада и ономатопеја, мора постојати својеврсна равнотежа јер управо баланс између превода, културолошких референци и стилских специфичности од ономатопејске јединице чини хетерогено лингвистичко средство.

Фонетски фактори и анатомска структура гласовног апарата умногоме утичу на могућност једног језика да производи ономатопеје, те се оне разликују и по томе на који начин језици креирају ономатопејске јединице (Бредин 1996: 556). Неспорно је да оне могу подлећи различитим варијацијама како би сразмерно одговарале различитим интензитетима или типовима звукова, што их чини изразито флексибилним и прилагодљивим у језику.

У приложеним синопсисима пружили смо увид у шаролике форме ономатопејских јединица, као и њихово тумачење у односу на оно што облици и структуре ономатопеје диктирају и теже да искажу.

6.4. Примењени поступци у преводу са француског на српски језик

6.4.1. Задржавање ономатопеје из оригинала

У начелу, ономатопеје би, као и све остале речи из стрипа, требало преводити. Међутим, из анализираних стрип-албума ексцерпирано је 310, односно 620 примера, у којима је у српском преводу сачувана француска ономатопеја. Према типу примарног произвођача звука, уочено је неколико семантичких поткласификација. Најчешћи су они звуци који се односе на објекте, ствари и предмете (*звекет казана, разбијање чутуре са водом, шкрипање креде по зиду, цепање папира*), затим звуци удараца, туче, борби и битака (*шамарање, туча песницама, лактање, кошкање деловима тела*), звуци ломљења, рушења, пуцања и уништавања (*рушење логора, пуцава, пуцањ из пиштоља, разваљивање врата*), звуци разних музичких инструмената (*удавање у бубањ, удавање у там-там, свирање на лири, трубе*), звуци природних појава (*брборење воде, шиштање воде, шиштање ватре, таласи мора*), звуци животиња (*лаптање, фроктање, режање, лајање*) и звуци психофизичких стања ликова (*подсмех, мрмљање, негодовање, смех*). Забележене ономатопеје директно су позајмљене, а преводилац их је оставио дословно непромењене.

За овакав избор у преводу може постојати много разлога. Једно од ограничења у преводу ономатопеја може бити техничке природе. Раније је сам процес превода изискивао да се са слике ручно саструже део сличице, који садржи ономатопеју, па да се на њено место допише преводни еквивалент. Како је данас технологија умногоме унапредовала, овај вид транскрибовања замењен је савременим програмима у којима се ономатопеја просто замени адекватним преводом. Пошто преводи које смо узели у разматрање, а самим тим и оригинали, припадају прошлом миленијуму, када је савремена технологија била тек у зачетку, готово је извесно да се преводилац одлучио да сачува оригиналну ономатопеју како не би општетио визуелни аспект сличице. Овим се поступком, заправо, негује уметнички доживљај и визуелни идентитет оригинала.

С друге стране, одлука да се задржи оригинална ономатопеја може, исто тако, произићи из простог непостојања адекватног преводног еквивалента. Уколико оригинална

верзија користи једну ономатопејску јединицу како би означила више врста звукова, могуће је да циљни језик не располаже довољним опсегом ономатопејских јединица како би покрио сваки звук понаособ. Тако смо, на пример, у корпусу уочили да се француска ономатопеја *bing* користи да звуковно дочара *тучу, шутирање шлема, ударање чекића, превртање колица, пад низ степенице, разбијање чутуре с водом*, итд. Ономатопејска јединица *bong* користи се да оживи звуке *кошкања делова тела, лактања, судања на улици, туче, удараца песницом о сто, удараца дланом о пулт, ударе стећком, штимовање жица, лупање казанчета, ударе руком о шлем*, итд. Ономатопеја *raf* упућује на звуке *пљескања дланова, туче, шамарања, гађања балама сена, гађање камењем, лупање вратима*, итд. За све њих предложена је једна једина ономатопеја у преводу, и то она која је узета из оригинала.

Слично томе, понекад и сама динамика штампе утиче на превод. Ера хиперпродукције стрипа захтева да се преводи, понекада, раде великом брзином те је просто чување оригиналне ономатопеје далеко лакши и економичнији процес од стварања нових.

Иако су директно позајмљене, ове ономатопејске јединице функционишу као интегрални део српског језика и неометано дејствују унутар његовог језичког система. Ово је, такође, доказ да су ономатопејске јединице флексибилне и прилагодљиве структуре, тј. да имају капацитет да се несметано интегришу у језичке структуре других језика.

Сходно томе, разумљиво је због чега се говори о њиховој језичкој универзалности, с обзиром на то да су ексцерпирани примери показали њихову способност да премосте језичке препреке и да читаоцима преводног еквивалента пруже, безмало идентичан доживљај као и читаоцима изворног језика.

6.4.2. Списак ономатопеја 1

француска ономатопеја	српска ономатопеја	примарни произвођач звука
aaaaaak	aaaaaak	рушење логора
baaaoooo	baaaoooo	дување у рог
badablong	badablong	ломљење ствари
badaglang	badaglang	звекет казана
bading	bading	разбијање стакла
bamm	bamm	туча песницама
bang	bang	ударац мачем о штит
bang	bang	ударац руком о сто
bang	bang	туча
bang	bang	Експлозија
bang	bang	пад низ степенице
bang	bang	закуцавање врата ексерима
bang	bang	одјек метка
baong	baong	пад стећка
baong	baong	Туча
bbbzzzzz	bbbzzzzz	спавање
bbzzzz	bbzzzz	спавање
benng	benng	падање диња на главу
bimm	bimm	туча песницама
bimmm	bimmm	Туча
bing	bing	Туча
bing	bing	шутирање шлема
bing	bing	ударање чекића

bing	bing	разбијање чутуре с водом
bing	bing	пад низ степенице
bing	bing	превртање колица
blam	blam	вучење штита по земљи
bloing	bloing	туча песницама
blonk	blonk	снети јаје
bloub	bloub	брборење воде
blu blu blub	blu blu blub	давање у води
blub	blub	роњење у води
bobobop	bobobop	топот копита
bodobombom	bodobombom	звук бубња
bodoboumbodo	bodoboumbodo	марширање слонова
bodooo!boo	bodooo!boo	дување у рог
boing	boing	сударање на улици
bom	bom	бубањ
bom	bom	звук ратног там-тама
bom bom bom	bom bom bom	ударање у бубањ
bong	bong	кошкање деловима тела
bong	bong	лактиње
bong	bong	сударање на улици
bong	bong	туча
bong	bong	ударац песницом о сто
bong	bong	ударац дланом о пулт
bong	bong	удар стећком
bong	bong	штимовање жица
bong	bong	ударац по глави
bong	bong	ударање у стуб
bong	bong	гађање камењем
bong	bong	лупање казанчета
bong	bong	судар леђа о леђа
bong	bong	ударац руком о шлем
bong	bong	ударање у бубањ
bong!bong!	bong!bong!	лупање на врата
bonk	bonk	пад ћупа на главу
bonk	bonk	ударац главом о камен
bonng	bonng	падање диња на главу
bonng	bonng	оглашавање пуног сата
bonnng	bonnng	гађање каменим блоковима
bonnng	bonnng	лупање вратима
boooooaa	boooooaa	дување у рог
booooooooooooo	booooooooooooo	трубе
bop	bop	шут у задњицу
bouf	bouf	пад на земљу
bouhouhouhou	bouhouhouhou	ридање
boum	boum	пад низ степенице
boum	boum	туча

dong!ding!ting!	dong!ding!ting!	звечкање новчића
drlinng	drlinng	пад на клавир
dzim	dzim	жице на музичком инструменту
dzimmm	dzimmm	мачевање
dzong	dzong	одскакивање на дасци
ffffiit	ffffiit	замах песницом
ffouuupp	ffouuupp	нестајање у магичном облаку дима
flic	flic	чангрљање амфоре
flip	flip	стварање таласа на води
floc	floc	чангрљање амфоре
flop	flop	таласи на води
flop	flop	пљување семенки из уста
flop	flop	хлађење пешкиром
flop	flop	пад на песак
fouashhh	fouashhh	стварање магичног облака дима
frrrp	frrrp	сркутање супе
fzzzzt	fzzzzt	трљање чаробне лампе
glob	glob	загрцнути се
glop	glop	испијање напитка
glou	glou	једење супе
glou	glou	испијање напитка
glou	glou	давање у води
gloub	gloub	брборење воде
glouc	glouc	гутање кнедле у грлу
glub	glub	загрцнути се
gnap	gnap	одскакивање
gnap	gnap	ујед
gonnng	gonnng	ударање у гонг
grat	grat	чешкање по глави
grlg	grlg	загрцнути се
grroinnkk	grroinnkk	гроктање
grrr	grrr	режање пса
grrraooooorrrr	grrraooooorrrr	режање
grrraoor	grrraoor	режање лавова и тигрова
grrrr	grrrr	режање пса
grrrrraooo	grrrrraooo	режање пса
grrrrrr	grrrrrr	режање
hahahahihihohoho	hahahahihihohoho	смех
harf	harf	лајање пса
hgmmmpfff	hgmmmpfff	пригушивање смеха
hmmmmfff	hmmmmfff	негодавање
hmpf	hmpf	мрмљање
hop	hop	марширање

kaiiiii	kaiiiii	цвиљење пса
klop	klop	туча
ling	ling	оглашавање воза
mblllmmmbb	mblllmmmbb	мрмљање
nnnnng	nnnnng	подизање нечег тешког
oaaaaooh	oaaaaooh	зевање
ouah	ouah	лајање пса
paaf	paaf	ударац
paf	paf	плескање длановима
paf	paf	ударац
paf	paf	туча
paf	paf	трљање длановима
paf	paf	шамарање
paf	paf	гађање балама сена
paf	paf	пад камена на главу
paf	paf	ударац дланом о чело
paf	paf	гађање камењем
paf	paf	шут у задњицу
paff	paff	ударац
pafff	pafff	туча
pafff	pafff	ударац
pafff	pafff	лупање вратима
paffff	paffff	ударац тољагом по глави
pan	pan	закуцавање ексера
pan	pan	пуцањ из пиштоља
pan	pan	пуцњава
pan	pan	звук метала
pan	pan	пуцање флаше
patatras	patatras	туча
pchiiiiiiii	pchiiiiiiii	гашење пожара
pffffhi!hi!hi!	pffffhi!hi!hi!	смех
pfffft	pfffft	нестајање у магичном облаку дима
pif	pif	ударац песницом
pif	pif	слабији ударац
pif!pof!	pif!pof!	туча
pinpon	pinpon	ватрогасци
pinponpinpon	pinponpinpon	сирена на полицијском ауту
plaf	plaf	ударање главом о зид
plaf	plaf	аплауз
plaf	plaf	гњечење грашка
plaf	plaf	путирање врата
plam	plam	закуцавање ексера
ploc	ploc	пад шаргарепе на плочник
plof	plof	пад коња на земљу
plof	plof	пад у воду

plom	plom	одјекивање калдрме
plonk	plonk	ударац весла о главу
plonnnk	plonnnk	туча
plop	plop	вађење главе из бурета
plop	plop	пуцање мехурића
plop	plop	ударац каменом у лице
plop	plop	ударац лоптом у стомак
plop	plop	магично нестајање столице
ploufff	ploufff	пад кофе с водом на главу
pos	pos	скок у вис
pof	pof	пад у наручје
pof	pof	туча песницама
pof	pof	туча
pof	pof	скакање у месту од љутње
pof	pof	тапшање по леђима
pof	pof	магичан облак дима
poff	poff	ударац по глави
ponf	ponf	убод прстом у нос
ponnn	ponnn	тресење носа
rooooooooo	rooooooooo	труба
rop	rop	силажење низ степенице
rop	rop	вађење чепа из боце
rop	rop	вађење першуна/чепића из ушију
rop	rop	искакање лутке из чаробне кутије
rop	rop	путирање лопте
rop	rop	скидање дрвене ноге
prrrfff	prrrfff	пљување
prrrr	prrrr	плажење језиком
prrrrr	prrrrr	бројење карата у шпиљу
pschtoung	pschtoung	магично појављивање чаробњака
psschchch	psschchch	пишптање воде
ptoiing	ptoiing	птимовање жица
ptoiinng	ptoiinng	туча
rroaao	rroaao	режање лавова и тигрова
rroak	rroak	крепштање птице
schhh	schhh	пишптање ватре
schlapp	schlapp	затварање врата од регала
schplaff	schplaff	туча
shtonk	shtonk	туча
scrash	scrash	туча
scrash	scrash	пад регала
scratch	scratch	глодање хране
scrotch	scrotch	жвакање вепровине

scrotch	scrotch	глодање хране
slap	slap	лаптање пса
slurp	slurp	испијање напитка из бурета
smash	smash	ломљење
smolck	smolck	гњечење грашка
snif	snif	нушкање носем
sniff	sniff	њушкање пса
splatch	splatch	ударање рибом о лице
splatch	splatch	гњечење грашка
splotch	splotch	ударање рибом о лице
spotcho	spotcho	гњечење грашка
tagadong	tagadong	звук бубња
tap	tap	тапшање
tap!	tap!	кlesaње у камену
tapatap	tapatap	лупкање прстима о нешто
tararaaaa	tararaaaa	труба
tarariiii	tarariiii	труба
tarariiiiiii	tarariiiiiii	труба
taratariii	taratariii	труба
taratariiii	taratariiii	дување у трубу
taratariiiiiii	taratariiiiiii	труба
tariiiitaritari	tariiiitaritari	оглашавање трубе
tariiiitaraaaa	tariiiitaraaaa	труба
tariiiitaraaeuuubeuhhhh	tariiiitaraaeuuubeuhhhh	дување у трубу
tatararatata	tatararatata	дување у трубу
tchaaff	tchaaff	бљување ватре
tchac	tchac	туча
tchac	tchac	ујед ајкуле
tchafff	tchafff	одрубљивање главе
tchonc	tchonc	туча
tchouf	tchouf	пад у воду
thcoc	thcoc	туча
tic	tic	звуци кројачке машине
tic tac	tic tac	експлозија
ting	ting	сијање сијалице
ting	ting	одлагање оружја на земљу
ting	ting	чупање длаке с главе
ting-ling	ting-ling	оглашавање воза
tiuuut	tiuuut	крчање радија
toc	toc	куцање прстом по челу
toc	toc	лупкање прстом о чело
toc	toc	куцање на врата
toc	toc	куцање на врата
toiing	toiing	свирање на лири
toiing	toiing	штимовање жица
toiing	toiing	ударац главом о стабло

tonk	tonk	ударац тољагом
tootooot	tootooot	оглашавање воза
tût	tût	звук телефонирања
tuuit	tuuit	крчање радија
vlam	vlam	гађање кацигама
vlan	vlan	лупање поклопца од ковчега
vloum	vloum	магични облак дима
vrôoooôom	vrôoooôom	полетање сателита
vrrrrrrrr	vrrrrrrrr	зујање муве
wrzzzzzzzz	wrzzzzzzzz	слетање сателита
zappp	zappp	пуцањ из свемирског пиштоља
zoummm	zoummm	летење магичног ћилима
zwwif	zwwif	одапињање стреле
zziip	zziip	вађење мача из корица
zzwip	zzwip	пројурити/пролетети
zzzwwiiff	zzzwwiiff	хватање замаха за ударац
zzzz	zzzz	спавање
zzzz	zzzz	звиждање метка у ваздуху

Табела бр. 1

6.4.3. Модификација одређених аспеката ономотопеје

Ономатопејске јединице које су претрпеле одређене модификације, тј. које су доживеле поједине видове лингвистичких варијација има укупно 283, односно 566 у анализираном корпусу. Приметно је да је преводилац у овом случају вишеструко интервенисао како би облик изворне ономотопеје прилагодио српском језику. Форма ономотопеје мењана је у складу са тоном и звуком, који она тежи да произведе или опонаша, тако да буде ближа и препознатљивија локалној публици.

Издавојили смо најзначајније и најупечатљивије модификације ономотопејских јединица у седам класа, заједно са покојим репрезентативном примером за сваку од њих.

6.4.4. Преиначење сугласничких група

- српској ономотопеји *нџиха* одговара француско *tchoim* или *tchaa*, у којој је уочљиво да је српско **џ** заменило француско **tch**; исти је случај са француском ономотопејом *potch*, којој одговара српска ономотопеја *плож*;
- постоје случајеви у којима је француска сугласничка група **tch** замењена српским словима **ш**, **к** или **ц** па смо тако, на пример, добили *чак* од *tchac*; француској ономотопеји *tchink* одговара српска ономотопеја *клинк*;
- француским ономотопејама за ударање попут *tchac*, *tchic*, *tchoc*, *tchonc*, *tchac* одговарају српске ономотопеје *чак*, *чик*, *чок*, *чонк*, *чук* у којима је француско **tch** замењено српским **ч**;
- српској ономотопеји *хјаџџ* одговара француска ономотопеја *hyarrgh*, у којој је француска сугласничка група **gh**, неприродна за српски језик, напросто избачена;

- француској ономатопеји *pschhhhh* одговара српска ономатопеја *пишишиши* у којој је француска сугласничка група **sch** замењена српским **ш**;
- српској ономатопеји *квоц* одговара француска ономатопеја *cloc*, у којој је француска сугласничка група **cl** замењена српском сугласничком групом **кв**;
- српској ономатопеји *њишишишиини* одговара француска ономатопеја *gniіііііnnn*, у којој је француска сугласничка група, која је чак атипична и за француски језик, **gn** замењена српским **њ**;
- француска сугласничка група **ph** замењена је у српском словом **ф**, па смо тако од *vousapho* добили *вуафо*;
- француска сугласничка група **ch** замењена је српским **ф**, па тако од француске ономатопеје *tch* у српском имамо *тф*;
- француска сугласничка група **vl** замењена је српским **в**, те смо од *vla* добили *ба*;
- француска сугласничка група **tz** замењена је српском сугласничком групом **зв**, те смо од *tzing* добили *звинг*;
- француско **c** замењено је српском сугласничком групом **нк**, те смо од *tic* добили *тинк*;
- француска сугласничка група **ck** замењена је српским **к**, те смо од француског *hecke* добили српско *екек*;
- француска сугласничка група **rk** се, најчешће, у преводу губи јер није природна за српски језик;

6.4.5. Неприлика немог h

- српској ономатопеји *ауауау* одговара француска ономатопеја *bouboubou*, у којој је уочљиво да је француско слово **x**, с обзиром на то да је немо, изгубљено;
- француско **h** замењено је српским **ј** те смо, рецимо, у појединим случајевима, од *hyarrgh* добили *hjarr*;
- француска ономатопеја *bouboubou* понегде је замењена српским еквивалентом *ау-ау-ау*, у којој је француско слово **x** просто супституисано **цртицом**;

6.4.6. Интерпункцијске трансформације

- француска акценатска дужина на вокалу замењена је **цртицом** у српском преводу, па смо тако од *hî hî hî* добили *hi-hi-hi*;
- француска **запета** је у српском преводу замењена такође **цртицом**, па смо од *hé, hé, hé* добили *he-he-he*;
- у српској ономатопеји присутна је **цртица** тамо где у оригиналу не стоји **ништа**, те смо добили *ha-ha-ha* од *ha ha ha*;
- у српском преводу присутно је **дељење на слоге** онда када у француском оригиналу то **није** случај, те смо, тако добили *gra-ba-da* од *grabada*!;
- **узвичници** из француске ономатопеје су у српским ономатопејама замењени **цртицама**, па смо тако од *ha! ha! ha!* у преводу добили *ha-ha-ha*!;

6.4.7. Супституција акценатске дужине мултипликацијом слова

- српској ономатопеји *аууу* одговара француска ономатопеја *ouiii*, у којој бројчана заступљеност српског слова **у** одговара француском акценту, који гарантује дужину и развијеност звука;
- исти је случај с француском ономатопејом *crâac* чијој акценатској дужини одговара српска ономатопеја *крааак*, тј. увођење мултипликације слова **а** како би се осигурао исти доживљај;

6.4.8. Промена самогласника

- српској ономатопеји *блп* одговара француска ономатопеја *bluf*, у којој је француско **и** замењено српским **о**;
- француски вокал **е** замењен је српским вокалом **и**, те смо од *fweeet* добили *фииииит*;
- од француске ономатопеје *cloritty* у српском смо добили *клопете*, у којој је француско **і** замењено српским **е**;

6.4.9. Преобразба сугласника

- српској ономатопеји *бум-бум* одговара француска ономатопеја *rouit-rouit*, у којој је француско **р** замењено српским **б**;
- српској ономатопеји *цинг* одговара француска ономатопеја *ting*, у којој је француско **т** замењено српским **ц**;
- француској ономатопеји *floc* одговара српска ономатопеја *флок*, у којој је француско **l** замењено српским словом **љ**; исти је случај са француском ономатопејом *plaf* којој одговара српска ономатопеја *пљаф*;
- француској ономатопеји *croaaa* одговара српска ономатопеја *грааа*, у којој је француско **с** замењено српским **г**; исто тако смо од француског *tonc* добили српско *тонг*;
- француској ономатопеји *bic* одговара српска ономатопеја *хик*, у којој је француско **с** замењено српским **к**; исто тако смо у српском преводу добили *клак* у односу на *clac* и *кланг* у односу на *clang*;
- француској ономатопеји *swousbb* одговара српска ономатопеја *свушии*, у којој је француско **w** замењено српским **в**;
- у српском преводу француско слово **w** замењено је словом **б** те смо, на пример, од *gâonw* добили *гаоб*;
- француско **b** је у преводу замењено српским **д**, те смо од француског *bong* добили *донг*;
- француско **s** замењено је српским **з** те смо, тако, од француског *splonc* добили *зплонц*;

6.4.10. Нестајање засебних карактера

- у српском преводу се поједина слова губе и то најчешће код звукова појединих инструмената, те смо, тако, нпр. од француског *dzong* добили скраћено *џонг*;

- губљење неких слова уочљиво је, неретко, и код ономотопеја за ударање у бубањ, те смо, на пример, од француске ономотопеје *bom* у српском добили редуковану верзију *бам*;

Уочљиво је да превод ономотопејских јединица са француског језика обухвата лингвистичке адаптације како би звукови били ближи српским читаоцима. Ове адаптације подразумевају, између осталог, промене сугласничких група, изостављање немог „h“, измене интерпункцијских знакова и замену акценатске дужине мултипликацијом слова. Поред тога, долази до измене самогласника и сугласника, као и до изостављања одређених слова у српском преводу.

С обзиром на претходно наведено, извесно је да су, готово све лингвистичке варијације, тј. модификације одређених аспеката ономотопеје успешно спроведене. Преводаца их је прилагодио тако да више одговарају фонетском систему и духу српског језика и на тај начин их приближио циљној публици. Важно је напоменути да, иако је дошло до одређених лингвистичких варијација, сама природа ономотопеје остаје *нетакнута*; ми је само, услед различитих модификација другачије *чујемо*, а сам текст боље разумемо и доживљавамо.

6.4.11. Списак ономотопеја 2

српска ономотопеја	француска ономотопеја	примарни произвођач звука
aaaa...pçiha	aaaa...tchoum	кијање
aaaaaaaarçiha	aaaaaaaahatchaa	кијање
aahr	waahr	рика лава
aahr	waahr	рика лава
aav	wouaaaaah	лајање пса
a-ha-ha-ha-ha!!!	râhahaha!	смех
ahr	wahr	рика лава
ahrrrrrrrrrr	wahrrrrrrrrrr	рика лава
auauau	houhouhou	завијање пса
au-au-au	aouhaouhaouh	фока
uuu	ouûûû	завијање пса
uuuuu	houhou	завијање пса
uuuuuuuuu	whououououou	завијање пса
uuuuuuuuuuu	hououououououou	завијање вукова
bam	boum	лупање на врата
bam	bof	туча
bam	rom	лупање на врата
bam	boum	судар кочијама
bam	bom	лупање на врата
bamm	bomm	туча
beeeeee	beeehhh	мекетање овце
beeeuuu	beeeurk	рика јелена
blong	bloimm	ударање у шерпе и лонце
blor	blup	брборење мехурића
blor	bloup	брборење мехурића

boinggg	bloing	ударање у шерпе и лонце
bom	bomm	ударање у бубањ
bong	bloim	ударање у шерпе и лонце
boaaaaaoooo	bahaaaoooo	дување у рог
boum	bum	експлозија
brauuuum	vraouum	трчање
brooommmmmmmkrr	brooommmmmmmcr	рушење логора
berraom	berraomm	грмљавина
bruum	braoum	грмљавина
bruum	broom	експлозија
bruum	braoum	грмљавина
buf	bof	ударац у дебео стомак
buf	bof	гађање балама сена
buhuhu	bouhouhou	плакање
bu-hu-hu-hu	bouhouhouhou	плашење
buhuhuu	bhouuuu	плакање
bum	bom	одскакивање
bum	boum	експлозија
bum	boum	пуцање гуме на ауту
bum-bum	roum roum	ударање у бубањ
bummm	boum	туча
bup	bop	гађање из праћке
buum	boum	експлозија
buum	boum	ударање песницама о сто
buuum	baoum	бацање стећка
buuum	baoum	експлозија
buuuuuuuuu	bououououhouuu	дување у рог
čak	tchac	ударање врховима весала
číhu	chf	воз
čik	tchic	ударање врховима весала
cing	ting	мачевање
cing	cling	пуцање жица на харфи
čmok	chmac	пољубац
čok	tchac	туча
čonk	tchonc	ударање врховима весала
čonk	tchonk	гађање камењем
čuk	tchac	ударац по глави
čuk	tchoc	ударање врховима весала
doiing	tzoiiing	затезање жица на лири
dong	bong	туча
dronnng	plaonng	туча
duuubuuu	doubou	ударање у бубањ
dzoing	tzoiiing	пгтимовање жица на музичком инструменту
ekek	heck	смех делфина
ffflor	ffflor	нагли раст дрвећа

fiiit	pweeeet	труба
fiiip	tchiiif	летење чепа кроз ваздух
fjouuuuuu	fhuuuuuu	бљување ватре
fljok	floc	шљапкање блатњавим чизмама
floppp	flouppp	нагли раст дрвећа
frt	frp	отирање ногу
ftoiiiiing	ptoiiiiing	катапулти
ftok	tchoc	одапињање стреле
ftop	floc	пад на земљу
gaob	gâoww	мајсторисање
gllllpppppp	glllppppp	гутање напитка
glong	glonc	борба копљима
glop	gloup	једење вепровине
glu	glou	сркутање супе
glu-lu-lu-lu-lu	glouglouglouglou	пијење воде из кофе
glup	gloup	сркутање супе
graaa	croaaa	гракање врана
gra-ba-da!	grabada!	смех
groom	groninc	гроктање
grroar	graoow	режање пса
grrrarrv	grrrwaaah	режање пса
grrrrrrr	grrraaoorrr	режање пса
gulp	glop	мљапкање
gut	glou	пијење воде
ha! ha!	ah! ah!	смех
ha-ha-ha	hahaha	смех
ha-ha-ha	ha ha ha!	смех
ha-ha-ha!	ha! ha! ha!	смех
ha-ha-ha-ha!	rahahaha!	смех
he-he	hé, hé	смех
he-he-he!	hé, hé, hé!	смех
hgmgrrrrrrffff	hmgmpfffpfffpfff	смех
hi-hi-hi!	hî hî hî	смех
hi-hi-hi!	hî! hî! hî!	смех
hi-hi-hu-hu-huuu	hi hi hou hou whaa	смех
hik	hic	пштуцање
hik	hic	пштуцање чаробног ћилима
hik	hic	обично пштуцање
hjarr	hyarrgh	подсмех
hu	hou	хукање сове
hu-hu-hu	han! han! han!	смех
kap	ouapl	смех
ki	tchi	смех
klak	clac	ударац дланом о колено
klak	clac	ударање пете о пету

klak	clac	пуцкетање прстима
klak	clac	грицкање ноктију
klak	clac	ударање бичем
klak	clac	отварање врата
klak	clac	ударац секиром
klak	clac	затварање каменог пролаза
klak	clac	закључавање затворске ћелије
klang	clang	полагање оружја на тле
klang	clang	обрађивање метала
klang	clang	одлагање оружја на земљу
klang	clang	туча
klang	clang	отпадање точка на кочијама
klang	clang	ударање у шерпе и лонце
klap	clap	аплауз
klap	chlac	туча
klap	clap	аплауз
klik	clic	звук фотоапарата
klik	clic	откључавање врата
klik	clic	откључавање ћелије
kling	cling	обрађивање метала
kling	cling	одлагање оружја на земљу
kling	cling	затезање жица на харфи
kling	cling	закључавање
kling	cling	звекцање новчића у кеси
klink	tchink	звекцање новчића
klipi-klop	clipiclop	вожња кочијама
klong	clong	судар шлема о шлем
klong	clong	ударање врховима весала
klong	clong	затезање жица на харфи
klong	clong	закључавање
klonk	chlonk	туча
klonk	chlonk	падање камења на тле
klonk	clonck	одлагање оружја на земљу
klonk	clonc	пад казана на главу
klonk	clonk	пуцање металних ланаца
klonk	clong	отпадање браве
klonnk	schkonnk	бацање казана на главу
klop	glop	жвакање грожђа
klop	tchonc	туча
klopete	clopitty	галоп
ko-ko	cot cot	кокодакање
kooot	cooot	кокодакање
kraaaaak	tchrrraaaac	јуриш
kraaaak	crâac	разбијање дрвених врата
kraaaak	crâac	пуцање решетки

kraaak	crac	пад авиона у џунглу
kraak	tchraac	цепање дрвећа
krak	crac	ломљење лире
krak	crac	цепање костима
krak	crac	отварање дрвеног сандука
krak	clac	одбијање метка о зид
krc	clac	одбијање метка о зид
krik	cric	роварење земље
krk	crac	ломљење ствари
krr	crr	крчање радија
krrak	crrac	ломљење огледала
krrraaaaaaak	tchraaaaaaac	насукавање брода
krrraaak	tchrrââc	рушење брода
krrraaak	tchrâââc	рушење капије
krrraaak	crrrââc	ломљење јарбола
krrrr	crrrr	опотрење мача
krrrrr	craaac	чупање стабала из корена
kvoc	cloc	кокодакање
kvooooc	cooooooot	кокодакање
mmm	hmmm	мумлање
mmmmgnjgnjmnngnj	mmgnonmngongnon	брундање од болова
mmmmhihihihi	hmmmmmmhihihihihi	смех
njiuiiiinnn	gniuiiiinnn	гуслање
njjjjjjjj	gnnnnnnn	подизање нечег тешког
paf	pof	ударање стопалом о тле
paf	pan	пљескање дланом о длан
pfffff	pffechch	пљување
pik	poc	обртање сата
plinnk	ploink	затезање жица на харфи
plinnnk	plinnnc	пуцање решетки
pljaf	plaf	пад на земљу
pljaf	plaf	шамар
pljas	plac	шамарање
pljas	plac	ударање дланом о чело
pljuf	plouf	пад чанчета у воду
pljufff	ploufff	пад у лонац
pljufff	ploffff	туча
pljus	plouf	бацање траве у воду
plllll	prrrrr	плажење језика
ploc	potch	пљускање таласа
plok	ploc	туча
plok	floc	пад на земљу
plonk	tchonk	судар главама
plonnk	ploink	затезање жица на харфи
plonnnk	plonnnnc	пуцање решетки
plor	por	вађење чепића из ушију

pluf	plouf	пад поврћа у воду
pluf	plouf	пад у шахт
plunnnnk	plounnc	пуцање решетки
pok	roc	ударац
pok	roc	сударање главом о главу
pok	roc	ударање главом о довратак
pok	roc	пад низ степенице
pok	roc	тесање камена
pok	roc	путирање камичка
pššš	sssch	хркање
pššššš	pschhhhh	прскање водом
puf	pouf	дахтање
puf	pouf	задиханост
sklonk	sclonk	пад на браду
škriiiiii	criiiiii	дизање металне капије
škriiiiiiip	tchriiiiii	нагло заустављање
škriiiip	criiiiii	отварање трезорских врата
škrriiii	tchrrriiii	нагло кочење
šnif	chnif	цмиздрење
špaf	chtiaff	туча
špaf	tchaff	туча
splonk	chplonk	пад камена
šponk	sclonk	пад на земљу
sssss	sssst	сиктање змије
štonk	shtonk	туча
štonk	tchonk	насилно разбијање врата
štonk	tchonc	ударац по шлему
štung	schtoung	јако путирање лопте
svuušš	swoushh	пројурити
tacatacat	takatakatak	митраљез из авиона
tak tak	tac tac	клесање
tang	ting	мачевање
tat	tac	пуцање
tčak	tchac	одапињање стреле
tčak	tchoc	бацање стрелица за пикадо
tf	tch	воз
tik	tic	бацање каменчића
tik tak	tic tac	часовник
tink	tic	чекићање
tinng	tchinng	пуцање ланаца
toboduubuduu	tobodouboduu	ударање у бубањ
tok	stok	ударац главом о стећак
tok	tok	лупкање прстом о чело
tong	tonc	туча
tong	bong	пад на земљу
traaas	tchrâc	туча

traaas	tchraaac	насукавање брода
trak	tchac	цепање дрва
tup	tok	лупкање прстом о чело
tuuut	tuuu	пиштање локомотиве
tuuuu	tûûûût	пиштање локомотиве
tuuuuuuuut	toooooot	пиштање пароброда
uaf	ouaf	лајање пса
uiiiiiiin	ouiiiiiin	гуслање
vauf	wouaff	лајање пса
vla	ba	експлозија
vlam	blam	путирање лопте
vououou	wouououou	завијање пса
vruuum	wroum	паљење аута
vuafo	vouapho	смех
vuiit	woouit	крчање радија
zbloing	sbloing	ударац
ziiiiiing	tziiiiiing	свирање на лири
zing	dzing	туча
zoiiiiing	tdzoiiiiing	свирање на лири
zoing	boing	пштимовање лире
zoing	tzoing	пштимовање лире
zong	tzong	звук лире
zong	dzong	одапињање стрела
zonng	tzoiiiing	свирање на лири
zooooooong	dzooooooong	свирање на лири
zplonc	splonc	ударац
zving	tzing	вађење мача из корица
zwiuiiiiii	tchiuiiiiu	хркање
zzing	dzing	свирање на лири
zzinnng	tzinnnng	свирање на лири
zzong	dzong	свирање на лири

Табела бр. 2

6.4.12. Уклањање ономатопеја у преводу

Овај део корпуса броји 132, односно 264 примера. Поређењем оригинала и српског превода изабраних стрипова, уочили смо да је преводилац у појединим случајевима редуковао одређене елементе како би скратио звуковно трајање ономатопејске јединице. Приметно је, такође, да је у више наврата, најпросто, изоставио преводни еквивалент па тако у српским преводима ових стрипова уместо преведене ономатопејске јединице фигурира само сличица са празним местом. Исто тако, уочено је неколико примера у којима је присутан преводни еквивалент, али у оригиналу на том истом месту изостаје изворна ономатопеја. На тај начин, сличице, које су изворно празне у оригиналу, у српском преводу фигурирају са ономатопејском јединицом у облачићима.

Уочено је да изостављених преводних еквивалената има свеукупно 117 док у оригиналу постоји свега 15 места на којима не постоје ономатопејске јединице, а преведене су на циљни језик. Типови звукова који у преводном еквиваленту изостају односе се, превасходно, на звуке

туче и удараца, звуке индустријских машина, предмета, ствари, затим звуке музичких инструмената и аутентичне животињске звуке, док у оригиналу изостају звуци психофизичких стања ликова, звука свемирских летелица и превозних средстава¹⁹.

Овај поступак лингвистичке редукције, односно брисања оноματοпејских јединица, умногоме утиче на квалитет и вредност оригинала. Пошто је контекст за оноματοпејске јединице од велике важности, редукција елемената може довести до тога да се тон или динамика појединих сцена промени или да чак добије нов облик. Неопходно је да се редукција елемената унутар оноματοпејске јединице спроводи са мером, како се њена структура не би окрњила јер се у противном озбиљно нарушава дух и првобитна намера оригинала.

Сматрамо да је у првом случају минималног брисања појединих елемената, изворна намера остала неопштећена. Међутим, 117 празних места је у преводу, у великој мери угрозило и нарушило изворни дојам и оригинални утисак. Читаоци српског превода су, тиме остали ускраћени за дубље разумевање појединих ситуација, које су оноματοпејске јединице сликовито приказале у оригиналу. Ово се, недвосмислено, може сматрати недостатком јер је готово сигурно да без ових елемената сцене делују осиромашено. Иако је стварање нових оноματοпејских јединица, најблаже речено, компликовано, напосто је неопходно пружити *некакав* преводни еквивалент како би се задржала аутентичност оригиналног текста. С друге стране, 15 примера у којима је преводни еквивалент присутан, а изостављен у оригиналу не прави драстичну разлику у разумевању саме приче.

Стога, јасно је да апсолутна редукција лингвистичких елемената унутар језичке структуре оноματοпејских јединица значајно умањује квалитет превода, с обзиром на то да стрип садржи цртачку и приповедачку компоненту, па самим тим одузима читаоцима могућност да симбиозу текста и слике доживе у потпуности.

6.4.13. Списак оноματοпеја 3

српска оноματοпеја	француска оноματοпеја	примарни произвођач звука
нема	clang	обијање браве
нема	poʃ	ударање стопалом о тле
blmmb	нема	Мрмљање
brrrruumm	нема	звук кочије
bzz bzzz	нема	свемирски брод
caʁ	нема	таласање воде
glop	нема	испијање напитка из бурета
mljaʁ	нема	једење вепровине
paʁ paʁ paʁ	нема	звук метака
pluf	нема	таласање воде
pluf	нема	пад у воду
tres	нема	туча
tup	нема	сударање две особе
vrrum	нема	мотор ауто
vrruuuum	нема	мотор ауто
vrum	нема	мотор ауто

¹⁹ Готово сви примери који континуирано изостају из оригинала експерпирани су из стрипова *Тинтин* и *Шиндрингов*.

žvak	нема	једење вепровине
нема	coin coin	тубљење аута
нема	pan	пуцањ из пушке
нема	zzzzz	фијук метка кроз ваздух
нема	rrring	звонава телефона
нема	pan	паљење аута
нема	vrron	хркање
нема	platch	млевење зачина у млину
нема	plouf	пад у шахт
нема	grrr	режање пса
нема	toc	куцање на врата
нема	zip	саплитање
нема	crac	одрон камена
нема	crrr	оштрење мача
нема	ffzzzzzzzz	полетање ракете
нема	clac	прекидање телефонске везе
нема	hop	клизање
нема	boum	пад на задњицу
нема	broum	спотицање
нема	gloub	гутање плувачке
нема	clac	избацивање падобрана
нема	crac	цепање падобрана
нема	bang	пуцање авионских гума
нема	tactac	пуцање из пушке
нема	grmblll	мумлање
нема	bôông	ударање главом о стакло
нема	clanggg	лупање вратима затворске ћелије
нема	srruc	гризење конопца
нема	crsch	сакривање по жбуњу
нема	clongg	сударање с вратима
нема	pan	пуцњава
нема	piououou	фијук метка
нема	tacatacat	пуцњава
нема	triiiiiit triiiiiiit	дување у пиштољку
нема	mmmm	мумлање
нема	crac	ломљење гране
нема	pongg	ударање у стабло дрвета
нема	piouuuw	фијук метка
нема	clac	репетирање пиштоља
нема	wham	гађање камењем
нема	crac	ходање по шуми
нема	clac	померање статуе
нема	paw	кораци
нема	pif	туча
нема	baf	туча

нема	pof	туча
нема	clap	туча
нема	vlop	туча
нема	vlap	туча
нема	hargn	стењање
нема	bromm	земљотрес
нема	ploc	капање воде у пећини
нема	tac	течење лаве
нема	pschh	течење лаве
нема	rroohrr rohr	вртлог у језеру
нема	toc toc	куцање прстом по шлему
нема	paf	пад на земљу
нема	froûpt	смех
нема	bzzzz rôôôôô	хркање
нема	boum	туча
нема	broom	туча
нема	braoum	туча
нема	craakkk	туча
нема	prout	одскакивање по земљи
нема	ro	одскакивање по земљи
нема	ro	одскакивање по земљи
нема	pout	одскакивање по земљи
нема	ro	одскакивање по земљи
нема	patch	одбијање метка
нема	gloup gloup gloup	пијење из бурета
нема	pan	звук метака
нема	pan	звук метака
нема	crash	туча
нема	pan pan	туча
нема	glou glou	испијање вискија
нема	pan pan pan	пуцњава
нема	kaï kaï kaï kaï kaï kaï kaï	цвиљење пса
нема	snif sniff sniff	мирисање
нема	bang	пуцањ
нема	wham	ударац рогом
нема	ding	звоњава
нема	scratch	гребање пибице
нема	clap clap clap	убијање муве
нема	boum boum	одскакивање
нема	crac	пуцање гране
нема	boum	пад на земљу
нема	crac	мајсторисање
нема	scritch	мајсторисање
нема	scrotch	мајсторисање
нема	craaatch	удар грома
нема	schlang	мајсторисање

нема	balang	мајсторисање
нема	grat	копање по снегу
нема	snip	сечење врпце
нема	bang	чукање
нема	clap	ујед биљке месождерке
нема	schlang	ујед биљке месождерке
нема	scrunch	ујед биљке месождерке
нема	scrunch	ујед биљке месождерке
нема	tchac	сецкање стабла биљке
нема	tchiïp	цвркут птице
нема	flap	лепет крилима
нема	crac	пуцање дрвета
нема	bom	скакање по дрвету
нема	plouf	падање дебла у воду
нема	plitch	падање дебла у воду
нема	platch	падање дебла у воду
нема	broumbouloum	котрљање дебала
нема	schnak	ујед кљуном
нема	rhoulâââ	крептање птице
нема	pouêt	ударање у бубањ
нема	frot	звучи чишћења
нема	hagn	ујед
нема	scrotch scritch	звучи жвакања
нема	graat	чишћење рибе
нема	paf	слетање

Табела бр. 3

6.4.14. Установљен преводни еквивалент у српском

Последњи поступак у преводу односи се на успостављен преводни еквивалент у циљном језику и броји 606, односно 1212 примера. Приметно је да је преводилац, у овом случају, мењао изворну оноματοпејску јединицу тако да се она, на свим плановима, прилагоди српском језику. Самим тим, с ортографске стране²⁰ уочено је да су преведене оноματοпеје прилагођене тако да њихов изговор буде у складу са фонетским системом српског језика, а да притом нису општетиле оригинал. Иако преводилац има слободу да их стилизује према сопственом нахођењу, уочено је, такође, да преводни еквиваленти културолошки не одступају од очекивања циљне публике. Понуђени преводи су упечатљиви и препознатљиви те не постоји бојазан да ће их циљна публика лоше интерпретирати. Предложени преводни еквиваленти готово у потпуности одговарају стилу, ритму и сензибилитету српског језика те доприносе потпунијем доживљају естетске вредности самог оригинала.

Сматрамо да ексцерпирани примери сведоче о преводничевој спретности, креативности и умећу у адаптацији оноματοпејских јединица. Установљени преводни еквиваленти показују да је њихова звучност остала аутентична у српском језику, да су културне разлике интегрисане у њиховој звучности, да су ритам и уметнички израз оригинала остали

²⁰ Истичемо да је превод оноματοпеја у стрип-албуму *Талични Том*, објављеном у *Политикином забавнику*, једини који је урађен на ћирилици.

очувани, као и да су допринели креирању верног и пријемчивог превода, који задовољава очекивања српске публике. Тиме што је, на пример, *plouf* постало *бућ*, *patchac* – *бум-трас*, *tchonic* – *цмок*, *clac* – *нуц*, а *bl* – *нућ*, преводилац је изабрао најприкладније ономотопејске јединице, које читаоцима омогућавају да конкретне звуке лакше протумаче, тако што њихово превођење није свео на аутоматски процес, већ је у разматрање узео целокупну наративну структуру стрипа и дух језика. Тако је обогатио и проширио српски књижевни израз, негујући верност и аутентичност оригинала.

6.4.15. Списак ономотопеја 4

српска ономотопеја	француска ономотопеја	примарни произвођач звука
aaaaauiiaauiiu	wouaaaaah	завијање пса
aaaauiiu	wouaaaaaaah	завијање пса
aaap...ćiha	aaah...tchoum	кијање
aarghHH	haaaarf	негодавање
apćiha	atchoum	кијање
apćiha	tchâââ	кијање
auauuauiiu	wouah	кмечање бебе
uiiuuiiu	woooooaaah	завијање пса
av	houa	лајање пса
av	ouaf	лајање пса
av! av!	hai! hai!	лајање пса
baaaaaaa	ouiiinn	кмечање
baaam	boooof	пад камена на земљу
babadabadamm	tchraaaac	сударање војски
babadabam	bradaboum	рушење стубова
badaba	bodobou	туча
badam	bromm	туча
bam	vlan	сечење дрвећа
bam	pan	лупање на врата
bam	pan	ударање у бубањ
bam	pan	ударање чекићем по глави
bam	pan	ударање песницом о сто
bam	vlan	лупање вратима
bang	pan	пуцање
bang	tchac	ударац
bar	tchac	туча
bar	paf	пад на главу
bar	tchac	сецкање траве
bar	bof	пад камена у песак
bar	bof	пад стећка
bar	rom	ударање стопалом о тле
bar	bof	пад металних врата
bar	pof	лупање каменним вратима
bar	bok	ударац главом о тле

bap	pom	гуркање
bap	ponk	ударац
beeeee	blaaaaaa	мекетање камиле
blll	prrr	плажење језика
blllll	prrrrr	плажење језика
bluć	blor	прављење мехурића
bom	boung	ходање по палуби
bomp	clops	ударац песницом
bong	tchonk	ударац
brrang	whammm	експлозија
buć	plouf	прскање водом
buć	plouf	скакање у воду
bum-bum!	pan-pan!	пуцњава
bum-tras	patchac	туча
bup	wouac	туча
bup	clops	ударац песницом
buuuuuuu	ouiiinnn	кмечање
cak	tchoc	сецкање липића
cak	clac	пуцкетање бичем
cak	clic	плетење металним иглама
cak	tchaf	одрубливање главе
cak	tehne	пуцњава
čak	tchac	ударање у бубањ
cang	tadzim	борба копљима
cang	tadzoum	борба копљима
cang	tchac	пуцање металних ланаца
cang	clong	туча
cangr	crac	ломљење прозора
cangr	crac	ломљење вазе
cap	tchac	пробијање шепира стрелом
cep	clac	цепање папирне карте
češ	critch	чешкање по леђима
češ	scritch	чешкање по глави
češ	gratt	чешкање по глави
češ	graat	чешкање
češ	craat	чешкање по глави
ćihu	tchouk	пиштање локомотиве
ćiju	iik	цијукање миша
ćiju	tchip	цвркулт птице
ćiju! ćiju!	ik! ik! ik!	цијукање миша
ćiju-ći	kikag	рад мотора
ćijuuuu	iiiiik	цијукање миша
cik	tchic	сецкање липића
cik	twit	сквичање веверице
cin cin	tsoin tsoin	свирање музичког инструмента

cing	tchac	пуцање металних ланаца
cing	dzim	борба копљима
cinn	tehinn	оркестар
čip	trililili	цвркут птића
čkling	chcling	слотови у казину
cmok	tchouc	цмакање
cmok	ptiout	љубљење
cmok	smack	пољубац
cmok	smack	љубљење
cmok	tchouc	љубљење
cmok	biz	цмакање
cmokić	biz	пољубац
cmokk	smack	љубљење
cok	tchac	сецкање лишћа
cok	tchip	неодобравање
cok	tchic	неодобравање
črak	tchac	одапињање стреле
čuf	tut	звук воза
čuffff	tchchc	звук воза
cuk	tchak	отимање папира из руке
čuk	toc	ударац у бубањ
cviiii	gniiii	цвиљење
cvik	tchac	сечење конопца
cvil	kai	цвиљење вукова
cvok	clac	цвокотање зубима
cvok	clac	цвокотање
čvok	tchoc	ударање чворуге
čvok	claps	ударац песницом у браду
čvonk	tchonk	ударац песницом
cvrrrk	pchiit	пљување
dam	pan	ударац судијског чекића о сто
dam	pan	закуцавање ограде
dam	tchac	ударање у бродске бубњеве
dambarabumm	bladabaoumm	експлозија
dambrrr	crashhh	ударање у дрво
đi-đi	à dada	терање коња у кас
dingdong	badaong	звоно
drap	scratch	чешкање по леђима
drlj	frot	звучи чипћења
drng-drng	broumbroum	вожња кочијама
drong	brelan	градско звоно
dranng	vlaoumm	експлозија
drrrrrrng	brommmmmmm	чангрљање ланца
dum	boum	ударање песницама о врата
dum	dzing	туча

dum	pan	одбијање метка о лук
dum	pan	одбијање метка о нож
ffft	tchip	нагли окрет на пети
ffft	vvvv	дување у пиштољ након пуцња
ffftomp	floutch	пад дебла на земљу
ffftop	proutch	пад на земљу
ffuj	ptou	пљување
fiju	pfuitt	фијук метка кроз ваздух
fiju	kpwwol	летење метка кроз ваздух
fiju	zzz	бацање камена
fiju	clac	махање бичем
fijuuu	wouit	летење стреле кроз ваздух
fijuuu	tchiouuu	летење
fijuuuu	trrrit	дување у пиштаљку
fijuuuuu	woauuuuu	фијукање ветра
fijuuuuuu	zzzzzwwuiii	катапулт
fissa fissa	zvekete	пуцњава
fljop	tchof	пљускање воде
fljoppp	flotch	обрушавање лавине снега
fljup	flotch	копање
fljus	slurp	мајсторисање
fljus	clops	туча
fljus	plaf	пад на земљу
frk	tchip	љуштење шаргарепе
frrr	tuut	дување у пиштаљку
frrrr	fzzzz	фрктање мачке
frrrrr	scritch	цепање папира
frt	tchic	брисање метлом
fsss	fffzzzz	накострепити се
fššš	pchchch	сипање течности
ftok	tchoc	забадање стреле у брод
ftok	tchoc	стреличарење
ftomp	schlonk	пад на земљу
ftong	tchac	одапињање стреле
ftump	chtonc	враћање дебла
ftup	pouett	забадање стреле у мету
ghhh	couic	стењање
glop	scrotch	једење ведровине
glu	blub	давање
grc	gloc	загрцнути се
grc	glub	загрцнути се
greb	criiit	гребуцкање пацова
greeeb	scratch	паљење шибице
grgolj	groooo	крчање црева
gric	shapf	једење

gric	gnap	грицкање репа
gric	crok	ујед пса
griz	scrotch	једење вејровине
griz	srunch	једење вејровине
groaaar	groâââ	рика тигра
grooor	rohâoo	рика тигра
gu-gu	clou clou	гугутање птица
gu-gu	rrou rrou	гукање птица
gup	gaw	одскакивање
gut	glou	испијање напитка
gut	glop	гутање хране
gut	gloup	гутање плувачке
gut	blong	давање у води
gut	gloub	давање у води
gut	gloup	гутање кнедле у грлу
gut	slop	гутање хране
gužžvv	criitch	гужбање папира у руци
harf	wirf	смех пса
hik	hips	пштуцање
hik	blurp	пштуцање
hriiip	harrrrg	дахтање
hriiipp	herrrrk	негодовање
hrmpfff...fhrrrk	hgmffffkhgpf	хркање
hrrk...hrrrk	rron...rron	хркање
hrrkk	grmpff	хркање
hrrr	brrrrr	хркање
hrrrk	rrrooo	хркање
hrrrr	ronnn	хркање
hrrrrk	rôôôôô	хркање
hrrrrk	rooon	хркање
hrrrrrrrk	rrrooonnn	хркање
hrsk	crunch	крцкање хране
hu-hu	tchouf tchouf	задиханост
iaaa	hihan	њакање магарца
i-aaa	hi-han	њакање
kah	keuf	кашљање
kah	heuf	кашљање
kah	keuf	кашљање
kap	floc	капање воде
kev	kai	кефтање/цвиљење пса
kha	koff	кашљање
klak	tchac	проваљивање врата
klang	cloc	борба копљима
klang	platch	мајсторисање
klank	schlank	звездање новчића
klap	plac	аплауз

klap	tchac	удар песницом
klap	clac	пуцкетање прстима
klik	tic	испаљивање ђорка из пиштоља
kling	clig	борба копљима
kling	plitch	мајсторисање
klingklangklong	tchichtchactchoc	туча
klink	tching	борба копљима
klink	schklink	звекцање новчића
klo	glou	испијање напитка
klo	gloup	испијање напитка
klo	glop	испијање напитка
klo	glou	давање
klo	glap	испијање напитка
klok	tchic	борба копљима
klok	gloup	испијање вина
klok	gloub	потапање брода
klomp	clops	туча
klomp	chlonk	удар звекиром
klonk	schlonk	звекцање новчића
klop	glop	испијање великим гутљајима
kmeee	meeuh	кмечање деце
kmeee	ouinnn	плакање
kmeeee	couuinnn	кмечање деце
kokoda	houbahouba	кокодакање
kokoda	cot	кокодакање
ko-ko-ko-da	cotcotcotcot	кокодакање
koaaak	codeec	кокодакање
kraak	tchac	пуцање металних ланаца
krc	tchac	крцкање грана
krc	crac	разбијање врата
krc	schkrounch	крцкање хране
kre	croac	крекетање жабе
kre	coa	крекетање жабе
kre	côa	крекетање
kreeee	cracoucass	кречање птице
krk	tchac	забадање ножа у земљу
krlj	scrotch	жвакање коске
krrc	crakc	туча
krrklj	accrr	кркљање
krrklj	bourck	кркљање
krroa	croapt	смех
krrr	hrrrg	негодовање
krrr	rôôôôt	подригивање
krrr	grouiiii	крчање црева
krrrbong	chtrronk	падање камења

krrrc	tchraac	ломљење јарбола
krrrc	scrotch	глодање костију
krrrc	crunch	пуцање канапа
ku...ku...riku	co...co...ricoooo	кукурикање
kuc	toc	куцање на врата
kuc	roc	куцање чапама
kuc	roc	куцање на врата
kuc	toc	куцање у стабло дрвета
kuku	coucou	кукавица
kukuriku	cocorico	кукурикање
kukurikuuu	cocoricooo	кукурикање
kukurikuuuu	cocoricooooo	кукурикање петла
kukurikuuuuuuuuu	cocoricooooooooo	кукурикање
kva	quack	квакање патака
kvoc	cloc	кокодакање
lup	tap	чекићање
mfrrrk	bfrrrrr	хркање
mghmmm-hihi-hi	hmggmmhihihi	подсмех
mig	clic	намитивање
mjaauuu	miiaiaooo	мјаукање
mlat	splac	ударац
mlat	wouac	ударац палицом по глави
mljac	slap	мљацкање
mljac	srouch	мљацкање
mljac	scrotch	мљацкање
mljac	smalk	испијање напитка
mljac	crock	мљацкање
mmmmmmmmmm	gnnnnnnnnn	подизање нечег топлог
mmmmmmmmmm	gnaannnnn	подизање нечег топлог
mrnjam	honk	мљацкање
mrnjauuu	miaoooo	болно мјаукање
mrnjmrnjmrnjmrnjmrnj	blblblblblblblblbl	домунђавање
muahahaha	whouhaha	смех
mund bla bla mund	groum bla bla groum ble bla	дошаптавање
muu	meu	мукање краве
muuuuuuu	meuheuh	мукање краве
muuuuuuu	mheuw	мукање краве
njam	gloups	гутање хране
njam	miam	једење вепровине
njam	miam	једење
njam	vlourpl	облизивање
njjjjjjj	gnnnnnnnnin	негодовање
njur	piach	мљацкање
njur	slop	једење
njur	slip	једење
njuš	sniff	мирисање хране

paf	tchac	туча
pahhh	humpf	уздисање
pak	tchac	борба копљима
pak	tchac	путирање каменчића
pang	tchac	одапињање камена у катапулту
pant	pouf	задиханост
pfff	psss	неодобравање
pfljuuu	sproutch	плување
pfvu	pwouêt	свирање у трубу
pif	tchic	туча
pik	tchic	борба копљима
ping	tic	падање каменчића
pinng	tinnk	звекцање новчића
pinpon	ninu-ninu	хитна помоћ
plaf	platch	пад на земљу
plak	clac	ударац песницом
pljaaaaaaas	tchoufff	плускање водом
pljaf	splatch	пад на главу
pljak	tchac	веслање
pljas	schtiaf	туча
pljas	vlan	туча
pljas	flapcht	ударац песницом
pljas	paff	туча
pljas	splatch	пад у воду
pljas	clac	шамарање
pljas	splatch	пад
pljas	plaf	одјек воде
pljas	splatch	ударац рибом у главу
pljas	pop	туча
pljas	splatch	поливање водом
pljas	pats	шамарање
pljassss	splatchhhh	туча
pljes	schplok	туча
pljes	clac	руковање
pljes	splatch	ударац песницом
pljes	sprotch	мајсторисање
pljk	pltch	падање златних полуга у воду
pljop	platch	сркутање из рога
pljuc	flop	плување
pljuc	slup	плување
pljuc	splash	плување
pljus	tchouf	удар весла о воду
pljus	splatch	пад у базен
pljus	tchac	веслање

pljus	plouf	падање у базен
pljus	stchouf	разбијање чамца у води
pljus	splatch	бацање траве у воду
pljus	splatch	поливање кофом воде
pljus	plouf	пад камена у воду
pljus	tchouf	просипање воде из бурета
pljus	baf	туча
pljusss	schlafff	пад кофе с водом на главу
pljuuuuuuus	tchaaaff	плјускање водом
plop	poc	скупљање лепника
plop	duk	хватање ковчега
plukk	ploutch	судар двоје људи
podrig	burp	подригивање
pof	tchof	пуцањ
pok	tchoc	борба копљима
pok	paf	ударац
pom	tchaf	ударање у бубањ
ponk	tomk	куцање на врата
pššš	bsss	шапутање
pšššiiit	puitch	пиштање барута
pssst	schhhhhhhh	ућуткивање
ptoui	pljuc	плјување
pus	tchac	пуцање металних ланаца
pus	clac	пуцкетање прстима
pus	clac	пуцање бича
pus	clap	пуцање прстима
pus	clak	ударање бичем
pus	clac	пуцање бича
pus	clac	пуцкетање прстима
puć	teuf	пућкање машине
puć	bl	пућкање
puć	bl	пућкање
puć-puruć	glouglou	ћурликање ћурке
puf	harf	дахтање
puf	shtoc	туча
rat	tac	пуцање
ratatata	tacatac	пуцњава
ratatata	tactactac	пуцњава
rikuuu	ricooooo	кукурикање
rituritu	routitoularouli	свирање на фрули
rron	zzzzz	хркање
rutulurulu	routoulouroulou	свирање на фрули
ruua	rouappap	смех
ščap	snip	хватање стреле
sec	tchic	сецкање липња
sec	clic	ударац песницом

sek	tcha	ударац секиром
šfrrrrrrr	tchrrrrriiik	цепање завесе
shuuuuuu	schluuuuurp	дување у лулу
šiiiišt	hiiiiiii	дахтање
skiiiiii	kaiiiii	цвиљење пса
škljoc	snap	упадање у замку за медведе
škljoc	clic	пуцање лисица
škljock	scklouik	испаљивање ћорака
škriiiip	tchriiii	кочење чаробног ћилима
škriiip	criiic	отварање прстена на руци
škriiip	crrroiik	шкрипа врата
škriiip	tchrrrrr	кочење
škriiip	skweeek	шкрипање врата
škip	cric	навијање сата
skronč	miam	мљацање
škrrrrrrrr	tchrrrrrr	нагло кочење
skrš	scrash	превртање кочије
skvi	kai	цвиљење пса
skvik	grroink	сквичање
skvik	kai	сквичање пса
skvik	ckrouik	сквичање
šljap	whak	ударац мачем у лице
šljas	plof	шамарање
šljomp	slap	лизање пса
šljup	slop	жвакање
šljup	slip	жвакање
šljus	plaff	туча
šljus	splotch	бацање траве у воду
šljus	plouf	пад у воду
slurp	glap	испијање напитка
šmljak	sprotch	гажење поклона
šmrc	snif	плакање
šmrc	bheu	плакање
šmrk	snif	шмрктање
šmrk	snif	тресење носа
šmrirc	sniff	јецање
špaf	chtiaf	шамарање
špljaf	flotch	сипање супе кутлачом
špljaff	schplonk	шамарање
špljak	sprotch	пад на земљу
špljak	schlak	туча
špljaš	schlap	отимање рибе из руку
špljas	splatch	ударац рибом у лице
špljs	plach	гажење поклона
špljuf	sproutch	пљување
šponk	patchoc	туча

sprkfff	sproutch	пљување
srk	sgloup	сркутање напитка
srk	schlp	сркање супе
srk	gloups	испијање напитка
srk	plouf	испијање напитка
srk	omds	испијање напитка
srrk	vlorf	сркутање супе
srrk	slop	сркутање
šššššššš	schmm schmm	пишптање фитиља бомбе
štrumpf-číha	aschtroumpf	штрумповско кијање
štuc	hips	штуцање
štuc	hips	штуцање
šu šu	bzzzz bzzzz	шапутање
šušššušššuššš	bsssbsssbsssbss	дошаптавање
švić	tchach	ударање бичем
švić	clac	махање бичем
švink	schklac	мачевање
svuuššš	swwifff	замах песницом
svuuušš	zwwiip	пројурити
ta ta tu	rwouéouêêêt	свирање у трубу
tabadam	chraaaf	туча
tagada	caraclop	галоп
tak	tchac	борба копљима
tak	roc	закуцавање у дрвену подлогу
takataka	tchac	покретање машине
tam-taram	dougoum	ударање у бубањ
tandr	tchrac	експлозија летелице
tang	tchac	туча
tap	tchic	шамарање
tap	clac	руковање
tap	paf	лупкање чекићем о длан
tap	clac	ударац дланом о чело
tap	tchip	тапшање
tap	pof	ударање стопалом о тле
tap	roc	удар тољаге о тле
tap	paf	шамарање
tap	pof	тапшање по леђима
tap	roc	лупање чаше о сто
tap	pof	тапшање по рамену
tap	pac	пљескање длановима
tapatabup	spataclatch	слетање ћилима на степенице
tapa-tapa-tapa	potopotopoto	шамарање
tapš tapš	clap clap	тапшање
taptaptaptaptap	potoponpotopon	куцкање прстима по тлу
tarrriiiii	barrriiiii	слоновска рика
teng	tchuc	туча

tiititiitii	peutpeutpeut	оглашавање робота
tik	tchic	борба копљима
ting	clink	борба копљима
ting	tchic	мачевање
ting	tchac	мачевање
ting	tchic	туча
tiriliii	tilouiiiit	труба
tiruliruli	touroulirouli	свирање на фрули
tirulirutiru	troulipiroulou	свирање на фрули
toing	gaw	одапињање стрела
tok	tchonc	борба копљима
tomp	thud	скакање
tong	tchonk	судар две особе на улици
tong	tchonk	туча
tonk	mops	мајсторисање
tonk	boum	крцање коске
traa	pwâp	дување у рог
traaas	crââac	разбијање хелијских решетака
traaas	tchraac	гађање стећком
traaas	brrroum	нагли пад
traas	tchraac	туча
tramp	pwêt	пуцање мехурића
trang	chlang	ударац
trap	poc	падање у замку
tras	biff	туча
tras	bang	путирање казана
tras	tchop	туча
tras	vlan	лупање жалузинама
tras	blam	туча
tras	blam	битка штитовима
tras	tchac	туча
tras	tchac	туча
tras	vlan	лупање дрвеном капијом
tras	vlan	судар кочијама
tras	tchac	ломљење копља
tras	tchac	ударац секиром у буре
tras	tchonc	туча
tras	baoum	бука
tras	tchoc	ударац песницом
tras	tchac	ударац песницом
tras	tchac	ударање дланом о сто
tras	crac	бомба
tras	claps	ударац песницом
tras	craaash	летење кроз прозор
tras	plaff	ударац песницом

trasss	schlaff	ударац
tres	slam	лупање вратима
tres	tchak	туча
tres	tchonc	туча
tres	tchac	туча
tres	vlam	лупање каменим вратима
tres	claps	ударац песницом
tres	boum	разваљивање врата
trrraaas	wouc	ударац мачем по глави
trrrasss	patchoc	лактиње кроз гомилу
trrrraaas	tchrrrraaac	падање дебла на земљу
tru	pon	тресење носа
tru	pon	дување у рог
trulululu	routoulouritou	свирање на фрули
trum	pwât	пуцање мехурића
trup	paf	пад на задњицу
trup	clor	скакање на противника
truu	ponn	тресење носа
truuu	ponnn	дување у рог
truuu	ponnn	труба
truuuu	poôoot	тресење носа
tuc	tchoc	туча
tuk	tchoc	борба копљима
tuk	tchac	ударац секиром
tuktuuuk	twickle	опонашање тетреба
tup	tchac	шамарање
tup	tchac	туча
tup	pif	туча
tup	vlan	туча
tup	paf	удар копљем
tup	bof	ударање песницом о тле
tup	pok	ударац песницом
tup	clonk	отпадање точка на кочији
tup	clobob	куцање срца
tuppp	tchonc	ударац у стомак
tutu	coin	трубљење из аута
tuuuuu-tuuuuu	pouèt- pouèt	заузета телефонска линија
uaaaaaaaav	wouaaaaaaaah	завијање пса
umpf	couic	стењање
vaauuu	wouaah	завијање пса
vaauuuu	kaiiiiiii	завијање пса
vaf	ouap	лајање пса
vau	ouah	лајање пса
vav	ouah	лајање пса
vuš	wof	разбијање гомиле трчањем кроз њу

vuvuuuu	jes	звук воза
wouah	av	лајање
zagrc	garrgl	загрцнути се
žbrong	doing	дување у рог
žder	glompff	жвакање
ždrig	beurp	подригивање
ždroc	scrounch	жвакање
ždroc	rrouafff	жвакање
ždroc	smalk	облизивање
zeeev	aaaaah	зевање
zeeev	wohaho	зевање
zeeev	oaaaoh	зевање
zgut	glopff	гутање хране
žvak	smalck	гутање хране
žvak	scrotch	жвакање
žvak	scrotch	жвакање
žvak	scronch	жвакање
žvak	scrrrounch	крцкање костију једењем
žvak	scrrinch	крцкање костију једењем
žvak	tchomp	жвакање
žvak	hargn	жвакање
žvak	chomp	жвакање
žvak žvak žvak	scrotch scrotch scrotch	жвакање
zvec	grüitt	звук звечке
zvek	claps	ударац
zvek	wouac	ударац по глави
zving	schklic	мачевање
zviz	bang	туча
zvizzviz	trrriit	дување у пиштаљку

Табела бр. 4

Ако се узме у разматрање све претходно наведено, извесно је да превод ономатопејских јединица са француског на српски језик представља, најблаже речено, изазов. Пошто се истовремено мора водити рачуна о лингвистичком и културолошком плану, преводиоци се суочавају са бројним потешкоћама, почевши од фонетских различитости све до културолошких образаца и асоцијација. Како се мора тежити очувању аутентичности и веродостојности оригинала, преводиоци примењују различите поступке у преводу како би задржали функционалност наратива. Тако се, између осталог, користе стратегије директног позајмљивања, модификација одређених фонетских аспеката, редукција ономатопеја и успостављање преводног еквивалента.

Чување изворне ономатопеје омогућава да визуелни идентитет оригинала остане нетакнут, али не доводи до богаћења ономатопејског инвентара у циљном језику. Компромиси у виду лингвистичких варијација фонетских аспеката доводе до тога да за циљну публику ономатопеје буду препознатљиве и довољно разумљиве. Одређена или апсолутна редукција ономатопејских елемената умањује уметнички израз оригинала док стилистичка слобода у преводу показује преводиочеву креативност и спретност.

Током анализе уочено је да су у старијим издањима²¹ ономатопеје углавном директно преузимане из француског оригинала док су у новијим преводима²² ревносније тражени адекватни преводни еквиваленти. Ова промена може се приписати, као што смо претходно навели, технолошком напретку, који је омогућио лакши приступ превођењу. Да поновимо да су раније преводиоци морали ручно да уклањају и додају текст на сликама, док данашње савремене технологије и софтвери омогућавају бржу и ефикаснију замену текста. Тако је преводилачки процес умногоме олакшан јер омогућава преводиоцима да се концентришу на креативни аспект превода уместо на обрађивање, технички и временски захтевних визуелних задатака.

Систематизована контрастивна анализа ономатопејских јединица показала је да превод ономатопеја са једног језика на други свакако није механички процес већ подразумева дубоко разумевање оба језика и обе културе, али и флексибилност и прилагодљивост у проналажењу преводних еквивалената. Очигледно је да ови механизми превода ономатопејских јединица, у значајној мери, извршавају четири задатака истовремено. Они, несумњиво, пружају јасан увид у комплексност преводилачког процеса, богате ономатопејски инвентар и лексикон циљног језика, доприносе језичкој разноврсности и подстичу културолошку разноврсност.

7. РЕАЛИЗАЦИЈА ОНОМАТОПЕЈСКИХ ЈЕДИНИЦА У КЊИЖЕВНОУМЕТНИЧКОМ СТИЛУ

Како се ономатопејске јединице уједно срећу у формату стрипа и књижевноуметничком стилу, тако, с једне стране, такав поступак ствара додатни ниво значења књижевноуметничког текста, док, с друге стране, преузети елементи у новом окружењу попримају нове карактеристике, односно нови семантички и стилистички потенцијал“ (Катнић Бакаршић 1999: 37). То се најбоље може уочити у самој реализацији ономатопеја унутар других жанрова у којима је такође „реализована врло разграната полифонијска мрежа разноврсних типова говора, врло често вишеструко уклопљених“ (Бабић 2014: 150).

У уметничкој прози, синтаксичке структуре туђег говора често се обрађују применом различитих стилских техника (Николић 2018: 213). Најлакши начин да се стилски неутрална синтаксичка структура претвори у стилем је употреба глагола у ауторским дидаскалијама који означавају звуке животиња, природних феномена или одређених предмета или путем стилски обележене глаголске лексеме (Ковачевић 2015б: 252–265). У нашем дисертационом истраживању, реч је о првом случају, тј. о употреби ономатопејских јединица у оквиру типова и подтипова туђег говора унутар уметничких текстова, у којима је преношење туђег говора у комбинацији са ономатопејама део ауторског креативног процеса.

У овом поглављу дисертације не концентришемо се на синтаксичко-граматичке структуре директног и индиректног говора, већ на начин на који се ови облици користе у комбинацији са ономатопејским јединицама. Наш циљ је да истражимо како различити типови говора integriшу звуке, који подражавају разнолике феномене и који утичу на њихову употребу у тексту. Употреба ономатопеја у оквиру модела и подмодела туђег говора доприноси могућностима суптилног нијансирања значења и смисла текста, као и моћи језика да подигне тон и снагу излагања на висине, које би се додуше могле постићи и другим средствима, али не би дале тако танан и издиференциран израз (Јовановић Симић 2017: 33), док подела

²¹ Односи се на издања *Стрипотеке* и *Астериксовог забавника*.

²² Односи се на издања *Чаробне књиге*.

ономатопеја према типу примарног произвођача звука доприноси самој експресивности језика аутора, који су препознали потенцијал поменутих јединица и мајсторски их искористили јер оне „причање чине живахнијим, а слике конкретнијим за читаочево осећање“ (Јовановић Симић 2017: 32).

Бабић (2014: 141) истиче да је кроз различите типове и подтипове туђег говора „испреплетена мрежа разноврсних наративних токова којима се из различитих углова разоткривају и слажу врло сложене приче о јунацима“, а у том контексту, ономатопеје играју кључну улогу у богаћењу приче јер доприносе њеној наративној динамици. Оне доприносе стварању „звучне позадине“ радњи и на тај начин подупиру приповедање, изражено кроз лепезу модела и подмодела туђег говора.

7.1. Ономатопеја као језичко-стваралачко средство

Крајем XIX и почетком XX века, дошло је до настајања књижевних струја, а самим тим и књижевних дела, које су акценат ставиле на осликавање унутрашњег живота јунака. Тај садржински преокрет довео је до коришћења специфичних лингвостилистичких средстава, којима ће се уверљивије представити доживљајни свет ликова (Алексић 2016: 244). Једно од наведених језичких механизма јесу ономатопејске јединице, које су заступљене у делима српских писаца попут Вељка Петровића, Растка Петровића, Горана Петровића, Радоја Домановића, Борислава Пекића, Слободана Селенића, Дубравке Угрешић, Маше Колановић, Румене Бужаровске, итд. С друге стране, срећу се, наравно, и код страних аутора, као што су Агата Кристи, Даглас Адамс, Џеј-Кеј Роулинг, Харуки Мураками, Мишел Уелбек и Фредерик Бегбеде, чија смо књижевна дела посматрали и анализирали у њиховим преводима на српски језик. Током истраживања уочено је да, код свих ових аутора, ономатопеје пружају недвосмислен увид у њихов индивидуални стил и језик.

Појму ономатопеје може се, у различитим књижевним жанровима приступити са различитих становишта. Ова лингвистичка јединица, између осталог, може се сагледати са аспекта синтаксе, семантике и прагматике, али интересантна је посебно са становишта стилистике. На синтаксичком плану, уочена су многобројна експресивна својства којима располаже док са прагматичког приказује разна емотивна стања ликова јер говорникову намеру може променити и сам уводни глагол, који је ономатопејске природе. Следствено томе, ономатопејске јединице, саме по себи, представљају средство за постизање различитих књижевно-уметничких ефеката, а затим и специфичну језичко-стилску категорију, која „на најбољи начин показује сву непредвидивост креативних моћи језика“ (Ковачевић 2013: 323). Бабић (2014: 141) наводи да је „текст ткање у које је уплетено мноштво нити којима се освјетљава прича“, што је посебно очигледно у употреби ономатопеја. Ове звучне имитације доприносе „ткању“ текста тиме што му додају звучне слојеве и, у овом случају, служе као једна од нити којом се богати наративни контекст.

Доброг стила нема, нити га може бити без стилских фигура, које су иманентна особина доброг стила, а оно што се јавља јесте тежња за разоткривањем језичких механизма фигура, откривањем њихове суштине и начина функционисања у тексту уопште (Ковачевић 2015б: 11). Самим тим, у анализу фигура укључују се увек два плана: лингвистички и стилистички. Мора се, првенствено, одредити језичка структура дате фигуре и њено место у систему подударних или сличних израза, а кроз однос датог израза према свим оним, или већини, који сачињавају микросистем језика издавају се критеријуми стилогености дате фигуре. Језички и стилистички план су тако комплементарни, с тим што језички план представља базу и основ стилистичкоме (Ковачевић 2015б: 14).

Ономатопејске јединице, у том случају, представљају материјал за изградњу самог наратива којем припадају. Оне чине експресивни систем одређеног дела, аутора или епохе (Алонсо 1942: 490). Како су само једно од многобројних одлика књижевног дела сваки се елемент, онда, који учествује у процесу стваралаштва, проучава и сагледава у његовој структурној улози (Алонсо 1942: 491–493). Самим тим, поставља се питање шта је то што свака од употребљених ономатопејских јединица исказује или сугерише? На који се начин постиже ритам приповедања употребом ономатопејских јединица и какве естетске ефекте оне, онда, могу произвести?

Наше је полазиште да, поред тога што ономатопејске јединице имају значење фиксирано језиком и утврђено традицијом, имају и читаву архитектуру сугестивних моћи које из њих произилазе (Алонсо 1942: 495), а које су на посебан начин фиксирани у српском језику док је сам контекст у којем су употребљене и којим су уосталом условљене лингвистички, књижевно и историјски усмерен (Алонсо 1942: 496). Дакле, експресивни систем једног аутора, дела или епохе обухвата дословно све, од унутрашње конституције дела до сугестивне снаге јединица и естетске ефикасности ритмичке међуигре (Алонсо 1942: 491). *Eo ipso*, у реализацији ономатопеје у другим жанровима, испитујемо коришћење могућности и потенцијала ономатопејских јединица код различитих аутора, али и изражајне намере и поступке којима су подвргавали значење ономатопејских речи, односно целокупну естетско-сугестивну конструкцију у чијој се основи налази, првенствено, фонетски материјал развијен у актуализовању звукова.

Овај сегмент истраживања пружа детаљнији приказ употребе ономатопеје као стилске фигуре и предочава дубља тумачења инферираних значења, као и својеврстан пут стварања истог тог значења различитом контекстуалном условљеношћу. Ономатопеја као једна од главних одлика текста не представља ништа друго до ауторову вештину и мајсторство унутар једне књижевне конструкције. Као саставни део композиције дела, сагледали смо какав тип односа ономатопеја гради унутар целине као такве, али и заједно у интеракцији са другим елементима текста, како би се што боље разумео начин њене дистрибуције, а у циљу изражавања првобитних намера аутора јер „пажња која се посвећује сваком елементу може се анализирати једино у односу на пажњу која се посвећује осталим елементима“ (Бал 2000: 83).

Како је истовремено креативни продукт језика, али и стваралачка сила у њему, ономатопејска јединица недвосмислено изражава пишчеву визију света. Тек када се сагледа њена функција унутар целине текста, може се приступити разуђеној анализи током које се испитује колико је заправо интензивна њена сугестивна моћ и на који начин се постиже ефекат и комуникативна вредност, коју њена употреба производи. Ономатопејске јединице у другим жанровима функционишу као граматички и лексичко-семантички маркери те, на тај начин, умногоме доприносе „изградњи структурног и смисаоног јединства“ (Јањушевић Оливери 2017: 81) књижевноуметничког дела.

Представљени су, сходно томе, разноврсни начини на које аутори црпе могућности ономатопеје као стилске фигуре, као и њихове композиционе намере и поступци којима прибегавају, како би постигли жељени ритам и ефекат. Међутим, како значење ономатопејске јединице као такве није уткано у саму реч, оно се мора извести у оквиру наратива унутар којег се она и тумачи, што смо ми и урадили.

7.2. Подела ономатопејских јединица: семантичка поткласификација

Семантичка поткласификација ономатопејских јединица представља процес њихове типологизације на основу значења и типа звука, које оне теже да произведу. У

књижевноуметничком стилу, овакав приступ користи се за сврставање оноματοпеја у одређене групе, као што су то, на пример, оноματοпеје које oponaшају природне појаве (*жубор потока, севање муње, пуцање грама, фијук ветра*), машинске звуке (*звук тенка, авиона, артиљерије*), аутентичне животињске звуке (*хукање сове, њиска магарца, лајање пси*) или звуке који немају јасног референта у стварном свету, али служе да пренесу одређену емоцију. Семантичка поткласификација омогућава дубљу анализу употребљених оноματοпеја и њихових ефеката у контексту приче. У књижевним текстовима, ова класификација успоставља се као критеријум који омогућава да се оноματοпејске јединице анализирају не само као звучни ефекти једног текста већ и као значењске јединице, које на специфичан начин доприносе наративу. Самим тим, њихова групација на значењском нивоу постаје средство за дубље разумевање динамике радњи, обликовање перцепције одређених сцена и стварање емоционалног одјека код читаоца. У оквиру ове лингвистичке анализе, семантичка поткласификација оноματοпејских јединица изразито је важна јер повезује њихову језичку форму са семантичким и стилистичким улогама, правећи од њих не само звуковне елементе већ и примарне факторе у конструисању смисла и емоционалне дубине у књижевном тексту. На овај начин текстуални елементи, чији је оноματοпеја део, посматрају се из различитих перспектива.

У овом делу издвојили смо и описали једанаест значењских категорија оноματοпејских јединица, разврстаних према типу звуковног оглашавања, и показали како јединствен језички избор различитих приповедача доприноси ширем наративном и естетском контексту. Пружени су, такође, репрезентативни примери за сваку од семантичких поткласификација оноματοпејских јединица. Ради једноставности, у посебном параграфу апстраховали смо многе звуке уочене приликом анализе корпуса, а који припадају истом типу звука.

У том контексту, уврстили смо примере који не садрже само оноματοпејске глаголе и именице²³, већ и предлошко-падежне конструкције и сложене описе с оноματοпејом у свом језгру. У свим овим примерима, који ће на исти начин бити представљани у свим категоријама, мада се формално и структурно разликују, тежи се истом циљу, тј. произвођењу истог типа звуковног оглашавања. Оноματοпеју смо, следствено томе, посматрали као централни елемент којим се изражава звучна димензија догађаја, без обзира на морфолошку разноликост израза.

7.3. Подела према типовима и подтипovima туђег говора

Диференцијација оноματοпејских јединица према типовима и подтипovima, тј. према моделима и подмоделима туђег говора оправдана је и значајна из више разлога. Она првенствено омогућава представљање, опис и анализу различитих начина на које оне функционишу у оквиру наративног контекста. Примена овакве поделе пружа могућност за боље разумевање начина на који се звуци преносе кроз различите облике туђег говора, с обзиром на то да оноματοпеје неизоставно утичу на ритам и емоционалну динамику текста. Поред тога, овакав приступ омогућава стварање јасније типологије звучних јединица и дубљу анализу функционалности оноματοпеја у одређеном наративу. Напослетку, ова подела значајна је такође за разумевање жанровских контекста у оквиру којих се оноματοпеје јављају, као и за анализу њиховог утицаја на читаоца.

У овом делу истраживања настојали смо да у оквиру семантичке поткласификације представимо и опишемо све типове, тј. подтипове туђег говора у оквиру којих се оноματοпеје јављају као централни или као пратећи елементи. Ослањамо се, преваходно, на класификацију

²³ Рајна Драгићевић (1998) у раду *О српско-хрватским оноματοпејским именицама с елементом -т- у суфиксу* класификује наводи пет класификација само оноματοпејских именица, које означавају покрете праћене звуком.

типова и подтипова туђег говора коју је предложио М. Ковачевић (2012а). Обе ове поткласификације показују како ономотопеје функционишу у различитим контекстима и како доприносе стварању динамике, обликовању перцепције и стварању емоционалног одјека код читаоца. Поред тога, омогућавају нам да разумемо како различити аутори користе ономотопеје као стилске фигуре за постизање наративних и естетских ефеката у причи. Овако постављена анализа открива нам у којој мери су ономотопеје значајне као језички и стилски елементи унутар одређеног наратива. Иако је њихова примарна улога изазивање звучних ефеката, оне такође функционишу као јединице које имају важну семантичку и стилистичку улогу у стварању значења и емоционалне дубине текста.

Туђи говор се, најпре, према Бахтину (1980: 128) дефинише као „говор у говору, исказ у исказу“, али и као „говор о говору, исказ о исказу“. Према Ковачевићу (2012а: 13–14), туђи говор је свака изјава неког лица која је интегрисана у ауторов текст; такође је предмет проучавања репрезентологије, која је пре свега научна (под)дисциплина у области граматике и стилистике. Репрезентологија се бави испитивањем форми преношења туђег говора, обично у његовом односу с ауторовим говором, јер се туђи говор као такав може препознати тек кад се разматра у контексту односа са ауторовим говором. Преношење туђег говора подразумева укључивање речи неког другог у ауторов дискурс или текст, што резултира стварањем синтаксичких конструкција које садрже туђ говор.

Овде се не бавимо детаљним описивањем и анализом структурно-граматичких карактеристика модела и подмодела туђег говора. Наше примарно интересовање тежи осветљавању начина на који се ономотопеје укључују у туђи говор и у испитивању њихове функције у том контексту, као и препознавању разлога због којих је њихова употреба оправдана и значајна. Посебну пажњу посвећујемо описивању начина на који ономотопеје доприносе веродостојности и изражајности туђег говора, посматрајући их као важне елементе једног наратива. Током истраживања, строго се придржавамо свих смерница и начела које је Ковачевић (2012а) поставио у оквиру граматичко-стилистичког терминосистема туђег говора и ослањамо се на његове теоријске оквирије како бисмо прецизно и темељно описали интегрисање ономотопеја у систем преношења туђег говора, „али нас овдје не интересују структурне (тј. стилематичне) карактеристике, већ њихова стилогеност, тј. умјетничко-естетска функција која се њима постиже“ (Ковачевић 2015а: 195).

Другим речима, будући да је циљ наше анализе, искључиво, да издвоји и опише ономотопеје у оквиру модела и подмодела туђег говора, а не да се бави структурно-граматичким обележјима управног и неуправног говора и њихових подмодела, примарно интересовање усмерено је на начин на који се ономотопеје користе у различитим контекстима туђег говора, њиховој функцији и ефекту на читаоце, као и на специфичностима у њиховој употреби.

Током анализе уочени су, готово, сви модели и подмодели туђег говора „при чему сваки од модела има врло велику стилогену, естетско-умјетничку вриједност“ (Ковачевић 2013: 94). Из учесталости појављивања ономотопејских јединица у оквиру модела и подмодела туђег говора може се закључити о њиховој специфичној функционалној улози, која се никако не може тумачити одвојено од контекста. Током истраживања уочено је да су неки модели и подмодели туђег говора фреквентнији због њихове способности да ефикасно пренесу специфичне емоционалне ефекте.

Типови туђег говора који омогућавају јасну и директну употребу ономотопејских јединица фреквентнији су јер се лакше уклапају у динамику текста и умногоме доприносе ритму и атмосфери приче. Мање фреквентни модели и подмодели туђег говора односе се на оне форме које захтевају сложенију интеграцију ономотопеја у наратију, што је подједнако захтевно како за аутора тако и за читаоца. Подела ономотопејских јединица према типовима и подтиповима туђег говора омогућила нам је да, коначно, разумемо суптилне нијансе у стварању

емоционалног интензитета текста и да схватимо зашто звук *трас!* не звучи исто када га извори јунак стрипа и наратор једног књижевног дела, јер чињеница је да су изабрани писци, између осталог, „урађали у дубине [језика] и експлицитно показивали његове изражајне моћи“ (Ковачевић 2012б: 13).

7.4. Машински и механички звуци

Прва категорија садржи ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих возила, оружја, машина и других објеката механичке природе. Овај тип ономатопејских јединица подразумева све звуке који се могу чути у индустријским, транспортним и војним окружењима. Употреба оваквих звукова у књижевном тексту помаже читаоцу да боље визуализује и доживи сцене стварањем илузорног утиска да се налази у самом средишту догађаја. Оне играју суштинску улогу у стварању напетости и аутентичне атмосфере и омогућавају читаоцу да лакше урони у причу. Њихова употреба читаоцу приближава сцене на живописан, непосредан начин, чинећи саму нарацију узбудљивијом. На тај начин, гради се ритам и темпо књижевног текста, што доприноси свеукупном уметничком изразу и удубљивању читаоца у причу:

- 1) Узми, војниче, па кад **будеш пуцо из топа**, бубни доље у воду, само да препаднеш Деду (Ђопић 2017: 125).
- 2) Да унем другачије, **не бих** остао затворен између четири зида и **чукао по машини** (Бегбеде 2019: 105).
- 3) Кад **би** се паљба изненада појачала и **пушке** ужурбано **запраштале** као кукурузи „буљавци“ на усијаном плеху, брижни сељаци су излазили из кућа чак на друм и осјећајући како им се у дну груди шире мучна празнина и немоћ, стали би да се згледају између себе (Ђопић 2019: 56).
- 4) Био је већ стигао до неких конопала кад она птица, **авион**, стреловито пролетје изнад саме његове главе заглушно **грмећи** (Ђопић 1963: 52).
- 5) Са лађе је, јасно се видело, увис још увек пузио дим **од топовског пуцња**, а низ десни бок брода се спуштао чамац са четири весла и приметном намером да прекине наша ишчекивања (Петровић 1999: 86).
- 6) Огроман, сив, **уз грмљавину мотора, бомбардер** лети равно према Прокину гају (Ђопић 2020: 191).
- 7) **С фијуком и урлањем, авион** прогнми над самим Гајем и суну некуд у правцу школе. Његов заглушни тутањ још је брујао у главама дјечака, кад се земља проломи и стресе **од страшне експлозије** (Ђопић 2020: 191).
- 8) Господин Просер је, у ствари, приметио огромне, жуте **објекте** који су **уз урлик** пролазили кроз облаке (Адамс 2013: 26).
- 9) У истом тренутку брод изненада престаде да се тресе и њипе, а **звук мотора** спусти се **до тихог брујања** (Адамс 2013: 205).
- 10) Уз звук који је подсећао на покланч сто хиљада људи који углас изговарају „вуп“, челични, **бели свемирски брод** као да се ни из чега образовао у ваздуху непосредно изнад терена за крикет, а потом је неизмерно злокобно остао ту да лебди **уз лагано брујање** (Адамс 2013: 276).

У остале звуке који опонашају механичко и машинско окружење спадају и следеће ономатопеје: *(за)брундати, забрујати, одбрундати, брундање тенка, брундање машине, зврјање авиона,*

праштање пушака, тафакање митраљеза, грмљење и тресење хаубица, тресак хаубица, звијукање гранате, зујање зрна, брујање мотора, чегртање компјутера, шкрипање зупчаника, тутњава брода, брундање мерцедеса, свирање камиона, свирање ватрогасних кола, штектање митраљеза, жамор возила, брундање дизел-мотора, рзање гаса, режање спортског аутомобила, трубљење сирене, цијук сирене, клопотање воза, шум мотора, шиштање мотора, зујање мотора, грмљавина топа, брујање саобраћаја, фабрички звиждук, звиждање парног строја, тутњава аутомобила, жука авиона, жука авијације, фијуци авиона ловаца, завијање авиона, жука мотора, брујање бродских мотора, чангрљање робота, писак локомотиве, јурење воза, клопање воза, звецкање гусеница, аблендовање аутомобила, тутњава артиљерије, рзање тенка, бректање тенкова, тандркање крнтија, грмљавина авиона, звиждање железнице, хуктање железнице, хујање машина, звиждање машина.

7.4.1. Управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају механичке и машинске звуке често се јављају у оквиру управног говора јер омогућавају упечатљив и снажан приказ радњи, нарочито у „романима који обилују експресивним елементима“ (Герун 2016: 213). Када ликови у оквиру ауторске дијаскалије имитирају звуке машина, алата, справа, механизма или било којих других направа, читалац је у стању да лакше замисли целокупну ситуацију, с обзиром на то да ове ономатопејске јединице отелотворавају звуковну компоненту и додају нову димензију описима. Дакле, ономатопеје које опонашају механичке и машинске звуке не само да појачавају замишљени визуелни аспект догађаја већ и покрећу читалачку имагинацију и повећавају читаочеву присутност и укљученост у причу.

Уочили смо да ликови код којих је, у управном говору, присутна ономатопејска јединица често одражавају своју свакодневну интеракцију са светом око себе и са окружењем у којем се налазе. Избор и распоред ономатопејских јединица није случајан, аутор их доводи у везу и уланчава тако да спој изазове одређене уметничке ефекте (Петровић 2008: 204). Самим тим, допринос овог значењског типа ономатопеје у оквиру модела управног говора огледа се у дубљем разумевању њихове улоге у причи јер су, у наведеним примерима, глаголи говорења замењени другим ономатопејским речима, а таквом се употребом добија свежина и сажетост израза (Грицкат 1967: 232):

- 1) Кад хаубица први пут загрми и потресе земљу, амица Хусо одједном живахну, подскочи и осокољен **кликну**: - Аферим ти, момче! Боме ћеш нашим доље потпрашити турове! Хаубица тресну и по други пут. Хусо поново ћипи (Ћопић 2017: 125).
- 2) „Ав, ав, ав!“ лајала је и **штекетала** у исти мах торба (Угрешић 2020: 39).

7.4.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају механичке и машинске звуке у оквиру реплике дијалога користе се како би интензивирале визуелно-звукони доживљај радње јер „дијалог у делу има функцију да открије и употпуни идејни склоп дела и унесе ефекат сценске слике“ (Милојевић 2010: 203). Овако искоришћене, оне код читаоца стварају утисак физичке присутности. У дијалогској реплици, уводни глагол је изостављен, а уместо њега употребљена је реч ономатопејског порекла повезана са говором. Овим ономатопејама се такође наглашава важност машинског и/или индустријског окружења у причи и показује у каквој су интеракцији ликови, било да је реч о свакодневним активностима било о драматичним тренуцима. Укључивање овог типа ономатопеја у оквиру реплике дијалога оживљава сцене и ангажује

читаоца. Оне истовремено пружају сугестивне информације о контексту и амбијенту у којем се догађаји одвијају:

- 1) „Кажи камион.“
„Камион.“
„**Пи-пи**п (додирујући им груди).“ (Бегбеде 2017: 109)
- 2) - **Зазујаше** око мене зрна као рој пчела. Ето их сад овамо (Ћопић 2020: 205).

7.4.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају механичке и машинске звуке у оквиру фрагментарног цитата користе се како би пренеле брзину, ритам и специфичну атмосферу догађаја, тако што наглашавају одређене радње на сажет и упечатљив начин. Овај тип ономатопеја у назначеном подтипу управног говора омогућава да се звучни аспект механичког окружења пренесе ефикасно и директно, без дужих описа, што повећава динамичност самог текста и истог трена привлачи пажњу читаоца на кључне детаље. У фрагментарном говору, ове ономатопеје служе као ударни елементи, који ближе осликавају догађај и стварају снажну визуелну и звучну асоцијацију јер је „функција овог типа говора да евоциране туђе ријечи, дословно наведене или цитиране, с једне стране појачају фактографску увјерљивост приповиједања, а с друге привидом управног говора допринесу увјерљивости аутентичног говора лика“ (Бабић 2014: 149). Употреба овог типа ономатопејских јединица у оквиру фрагментарног цитата преноси ефекат непосредности, оживљава радњу и истовремено чува ритам наратива:

- 1) **Динг, динг, динг**, чује се са ватрогасних кола. На то сви појуре! (Офил 2020: 36)
- 2) Уз звук који је подсећао на поклич сто хиљада људи који углас изговарају „вуп“, челични, бели свемирски брод као да се ни из чега образовао у ваздуху непосредно изнад терена за крикет, а потом је неизмерно злокобно остао ту да лебди **уз** лагано **брујање** (Адамс 2013: 276).

7.4.4. Изречени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају механичке и машинске звуке јављају се у оквиру изреченог управног говора како би на директан начин пренеле звучне елементе, који чине саставни део ових догађаја. Када се у оквиру изреченог управног говора јављају ономатопеје попут зујања мотора, шкрипања металних делова машина или кликтање тастера, њима се оживљава технолошко-индустријско окружење и указује на дејство које машинерија има у датом тренутку и контексту. Неауторски говор у књижевном тексту представља извор динамичности и доприноси развоју вишеслојног значења, будући да, било да је реч о директном или индиректном облику, он увек укључује ставове лика и аутора. Како наводи Бахтин (2010: 22), реч је „о реакцији на реакцију, реакцији аутора на реакцију јунака; тј. сваки појам, слика и предмет живе на два плана, схватају се у два вредносна контекста, односно у контексту јунака и у контексту аутора“. Другим речима, животно-искуствене и етичке компоненте туђег говора уносе се у укупни мисаони, емоционални и естетски оквир дела. Због тог избора, начин увођења туђег говора зависи превасходно од аутора и његове наративне концепције, тј. мора бити у складу са целокупним контекстом текста и аутор може да га прикаже на реалистичан, емотиван, ироничан или неутралан начин, како би што верније истакао сопствени однос према

јунаку или ситуацији (Бабић 2022: 66). Употребом ономатопеја, које подражавају механичке и машинске звуке, у оквиру овог подтипа управног говора појачава се утисак да су ликови дубоко интегрисани у окружење у којем се налазе и продубљује се веза између читаоца и текста:

- 1) „**Бммм, бммм**“, рекла је Ева, гледајући у аутомобиле који су пролазили тик поред њих у тесној улици са импровизованим тротоаром (Бужаровска 2019: 78).
- 2) „Аха“, рече Форд, „зује. Нађу неко забачено место на коме живи мало људи, слете пред неку сироту душу која ништа не сумња и којој после нико неће веровати у оно што буде испричала, па онда скачу испред ње са пашкастим антенама на главу и вичу **бип-бип**. Стварно детињасто.“ (Адамс 2013: 38)

7.4.5. Слободни неуправни говор

Ономатопејске јединице које oponашају механичке и машинске звуке често се срећу у оквиру слободног неуправног говора јер служе као средство за дочаравање интензивног субјективног доживљаја ликова и омогућавају читаоцу да ствари посматра из њихове психолошке перспективе. У слободном неуправном говору, у којем су ономатопејске јединице централни или пратећи елементи, „предност је дата стилским одликама, посебно репродуковању експресивних својстава, која у оквиру наративне језичке форме дочаравају субјективну стварност ликова“ (Рајић 1996: 176). Наиме, слободни неуправни говор дозвољава причи да, на аутентичан начин пренесе како ликови доживљавају околину. Употреба ономатопеја, које представљају механичке и машинске звуке, рефлектује начине на који ти звуци продиру у свест лика и утичу на његово психичко стање. Тако се слободни неуправни говор, са ономатопејским јединицама, чини као готово идеално језичко средство јер као стилско двогласје допушта да се глас приповедача и глас јунака прожимају у јединствени исказ (Јосијевић 2015: 194). Уместо да се користе само као описни елементи у наративу, у оквиру слободног неуправног говора ове ономатопеје постају део перцепције и осећања ликова, а прича дозвољавају да, на живописнији начин, прикаже утицај спољних звукова на њихова унутрашња стања:

- 1) Скоро непрестано ју је болело - а понекад и толико јако да јој се чинило да јој цела вилица пулсира, **да јој тутњи** у глави (Бужаровска 2020: 46).
- 2) **Протресле** су и **протутњале** четврта и пета офанзива, вратиле се у Крајину дивизије и бригаде, пролетерске и ударне (обичних више није ни било!), стигли борци испошћени, блиједи и занесени као древни пустињаци, па свако у Крајини осјетио и разумио зашто се то у говорима наша НОБ назива светом (Ћопић 2019: 152).

7.5. Музички и инструментални звуци

Друга категорија обухвата ономатопејске јединице које се, уопштено говорећи, односе на музику и музичке инструменте. Приложени примери подразумевају ономатопејске јединице које oponашају звуке појединих музичких инструмената или указују на одређене типове музичког перформанса. У овај тип спадају звуци дувачких, ударачких и жичаних инструмената, али и општи музички звуци, који упућују на извођење музике као такве. Њиховом употребом стварају се живописне звучне слике, које читаоца лакше уводе у атмосферу самих догађаја. Ови

звуци могу дочаравати различите емоције, од радости и узбуђења све до меланхолије и туге, а све у зависности од контекста у којем се налазе. Самим тим, књижевни текст је живљи и реалистичнији, а ритам нарације омогућава читаоцу да се повеже на дубљем нивоу и да доживи емоционални набој радњи, кроз које ликови пролазе:

- 1) Диригент је био тај који је имао задатак да театрално испали ту капислу, али, на несрећу, **гудачи** су одмах морали да почну дисонантно **да шкрипе**, па није имао времена да остави пиштољ - или је био веома збуњен - и тако је током читавог првог става непрестано махао пиштољем у десној руци (Бужаровска 2020: 148).
- 2) Овога пута ме је, међутим, у пола реченице прекинуо твој језик, и све **виолине** из најлепших љубавних филмова прикључиле су се, **уз отужну шкрипу**, симфонији која ми је одјекивала у глави (Бегбеде 2020: 82).
- 3) За сат га ето са сватовима да сва небеса звуче **од писке зурли и таламбаса** (Петровић 2020: 23).
- 4) „[...] 007! **Тум ту ру рум тум ту ту!**“ Чарли певуши музику Џона Барија (Бегбеде 2017: 141).
- 5) **Дум-дум, дум-дум**, чуло се из звучника (Офил 2020: 30).
- 6) **Дага-даг, дага-даг, дага-даг**, чула се некаква музика кад би се вратили кући, па некакви узвици, па смех, па тишина (Бужаровска 2019: 166).
- 7) „**Фффффф**“, издахнула је хармоника; „**фффффф**“, покушала је Весна да одува праменчиће с усана, са очију (Бужаровска 2019: 207).
- 8) **Цвил, цвил, шкрип, цвил, арлаук, јао, сквик** - правиле су **гајде**, а капетаново задовољство, које је већ било поприлично, само се повећавало са помишљу да то сваког часа може да престане (Адамс 2013: 240).
- 9) Узела је хармонику у руке да би кренула кући, али је грешком притисла клавијатуру и **инструмент је испустио један жалобан, злокобан звук** (Бужаровска 2019: 210).
- 10) **Чуо сам га поред потока како дува у трубу од врбове коре**, а и висибаве су ми казале да је дошло (Ђопић 1963: 121).

У остале јединице које покривају широк спектар музичких ономатопеја и које пружају увид у начине на које се музички инструменти приказују и описују у књижевноуметничком стилу убрајају се и следеће: *зудити, загудити, труљење труба, добовање добоша, чангрљање музике, бубњање бубњева, лупање дафрета, зурљање зурле, цичање ћеманета, урликање гајди, урликање виолина, јечање оргуља, звуци фанфафа, тутњава бубњева, трубити, затрубити, зујање музике*.

7.5.1. Управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке музичких инструмената у оквиру управног говора служе као средство за оживљавање радњи и, наравно, додавање звуковног оквира. Када ликови у управном говору користе ономатопеје да опишу звуке музичких инструмената, они тиме стварају атмосферу којом се музика уноси у сам текст или омогућавају читаоцу да замисли звуке, које ликови чују или изводе. Употребом ономатопејских јединица у оквиру управног говора повећава се емоционални утицај радњи јер музика, као таква, са собом често носи снажан емотивни занос и импулс, који се у тексту готово једино може пренети уз помоћ ономатопеја. У оквиру ауторског говора присутни су ономатопејски изрази што утиче на изражајност текста (Герун 2016: 214). Уочено је такође да могу служити као средство за преношење унутрашњег стања ликова јер ликови који описују звуке појединих музичких

инструментата могу њима изразити тренутно расположење. На тај начин, овакав тип ономатопеја у управном говору не само да додаје ритам радњама, већ помаже у развоју ликова и њихових односа у оквиру приче, чиме долази до богаћења самог наратива:

- 1) „Ффффф“, издахнула је хармоника; „фффффф“, покушала је Весна да одува праменчиће с усана, са очију (Бужаровска 2019: 207).
- 2) „[...] 007! **Тум ту ру рум тум ту ту!**“ Чарли певуши музику Џона Барија (Бегбеде 2017: 141).

7.5.2. Неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке музичких инструмената често се јављају у облику неуправног говора јер се њима обликује атмосфера и ритам саме наратије. У неуправном говору, наратор, поред мисли и осећања ликова, преноси и њихову перцепцију звукова из околине. Ови звуци могу бити одраз унутрашњих доживљаја, емоционалних стања или могу асоцирати на мелодије које су у складу с њиховим расположењем или динамиком радње. Употреба ових звукова у неуправном говору, у оквиру којег се уместо *verba dicendi* користи глагол *чути* који се у неуправном говору употребљава да уведе ономатопејске звуке, не служи само за описивање спољашњих догађаја, већ и омогућава читаоцу да зарони у субјективно искуство ликова:

- 1) **Дум-дум, дум-дум**, чуло се из звучника (Офил 2020: 30).
- 2) **Дага-даг, дага-даг, дага-даг**, чула се некаква музика кад би се вратили кући, па некакви узвици, па смех, па тишина (Бужаровска 2019: 166).

7.6. Звуци специфичних феномена

У трећи тип спадају све ономатопеје које представљају звучне феномене у људском окружењу и које, у основи потичу из природних извора. Међутим, окарактерисали смо их као специфичне јер не само да опонашају звуке људских концепата и специфичних догађаја, већ уједно читавају и преносе дубље значење кроз контекст и употребу. Издвојени примери најбоље илуструју у којој мери ономатопејске јединице учествују у обликовању читалачког искуства. Поред тога, оне доприносе драматичности и интензивирању догађаја, појачавајући емоционалну тежину и напетост, коју ликови доживљавају. Употреба ономатопејских јединица, на тај начин, уноси слојеве визуелне јасноће, омогућавајући читаоцу да готово осети и види тренутак који ономатопеја тежи да произведе. На тај начин, богати се опис и јача естетска и емотивна димензија текста, што се из приложеног може уочити:

- 1) Никада! Никада! Или **ће пљуснути** погана моја **крв** по калдрми, и црно семе њено ће разбити коњи копитама! (Секулић 2020: 122)
- 2) И зачас указа се леп дечко с дрвима и још с неколико кожа и ћебета, те пријатна **ватра** ускоро поче **да пуцка** (Петровић 2018: 177).
- 3) Тако је испало да као одмазду за древни грех бесмртна **душа ропћући** носи око себе то ружно, дивљачко тело које јој одузима време посвећено Богу и наводи је на искушење (Пекић 2012: 167).
- 4) **Зашуме** врела **крв** у њему, са чела му **младост кликну** (Петровић 2020: 80).

- 5) [...], хлађен меснатим сенкама кокоса и успављиван **хуком** сунчане **промаје**, [...]
(Пекић 2012: 31).
- 6) Чуло се само **пуштање прашине** коју је зебући на мразу стресао са себе пустињски коров (Пекић 2012: 41).
- 7) Затим је дошао други, па трећи, и онда је цео **ваздух** био **пун металног звука** (Секулић 2020: 83–84).
- 8) Постало ми је јасније зашто **утваре** често **стењу** и **хучу** као невреме (Гордер 2011: 15).
- 9) Скандинавски **дух** лебди над нашом јазбином, увлачи се у наш брлог, шуља се и **пушка** по нашој спиљи (Колановић 2020: 165).
- 10) Кроз чађаве комјенове тихано **шуми дим**, и весело, лагано се повија кроз танки, бледуњаво свијетли прољетни ваздух, губећи се у тужној, леденој модрини јелове шуме, што се поносито наднијела над селом (Кочић 2018: 28).
- 11) И тако **хује** и протичу весели, ведри **свијетли дани**, дани с облацима и без облака, а за њима се нижу бурно немирне, слатке, преслатке ноћи (Кочић 2018: 49).
- 12) **Шуми** магла (Кочић 2018: 49).
- 13) Један **пламен** задршће, стресе се, **цикне** увис, увије се, загрчи се у беспримерном болу (Петровић 2020: 98).
- 14) Појавише се најзад и два ватрена ока, а убрзо затим из таме налетје и **прогрми** крај змаја некакво тешко и дугачко **чудовиште**, ригајући увис огњене искре и смрдећи димом (Ђопић 1963: 51).
- 15) Испод карте Босне и Херцеговине чуло се шумно стругање и читава територија одизала се и спуштала у ритму Стричева дисања као да то доље, у подземљу, **пишти** притајен **вулкан** и спрема се да Босну баци у ваздух (Ђопић 2020: 39).

7.6.1. Управни говор

Ономатопејске јединице којима се oponaшају звуци специфичних феномена у оквиру управног говора користе се како би се створила аутентична и, неретко трагична, злосрећна и злокобна атмосфера. Управни говор не мора нужно бити уведен ауторском ремарком са семантиком говорења. Експресивни глаголи говорења такође уводе директни говор који поред говорне компоненте значења имају и експресивну, ономатопејску компоненту (Герун 2016: 217). Овакав тип ономатопеја омогућава аутору да дочара звуке који нису уобичајени у свакодневном животу и који су повезани са мистичним, фантастичним или застрашујућим појавама. Када се користе у оквиру управног говора, њима се појачава осећај неизвесности, одлучности или страха јер читалац не само да је у стању да сцену замисли, већ може и *чути* необичне и каткад узнемирујуће звуке. Оваква употреба ономатопејских јединица код читаоца изазива интензивнију емоционалну реакцију. Њиховом употребом у оваквом типу туђег говора указује се на присуство натприродних сила и необјашњивих феномена. У управном говору, ликови директно преносе своје искуство необичних појава, што помаже читаоцу да се повеже са осећањима страха, неповерења или знатижеље према ономе што их, у датом тренутку, окружује:

- 1) - Јест, па **да** мрак сваке ноћи **гпроће** около нас! Залуд се трудите! И да нам је потребна већа кућа немамо новца да пазаримо ваш план - умешала се бака (Петровић 1999: 8).

- 2) „Ето“, рече Марвин када се **уз благо клокотање вратио на линију**, „надам се да сте сада задовољни...“ (Адамс 2013: 193).

7.7. Звуци покрета и мицања

У четврту категорију спадају ономотопејске јединице које, на један или други начин, опонашају звуке кретања и померања. У овом случају такође њихова употреба доприноси богаћењу наратива и пружању непосредног доживљаја читаоцу. Њима се књижевном тексту додаје нова димензија јер оне учествују у стварању атмосфере, ритма и темпа приче чинећи сцене аутентичнијим. На пример, ономотопејске јединице које опонашају звуке корака могу пренети осећање напетости или узбуђења, чиме доприносе емоционалном ефекту наратива. Издаване звучне јединице сведоче, исто тако, о временском контексту приче јер различити звуци носе специфичне назнаке и асоцијације, које читаоцу помажу да се боље оријентиса у тексту. Употребом оваквог типа ономотопејских јединица, аутори књижевних текстова постижу већи степен укључености читаоца, омогућавајући му да причу вишеструко доживи, као и да продуби своју везу са ликовима:

- 1) **Зафијукао би прут**, дигла се прашина и одјекнула дрека бијенога, а мрачни чича већ је мјеркао нову жртву (Ђошић 2020: 93).
- 2) Онако неспретан и трунтав, он трком појури према планини, али како се **био** исувише **захуктао**, заустави се тек на другом крају шуме, провири иза посљедњег дрвета, па кад пред собом угледа чисту пољану, он зачуђено избечи очи: - Гле, па ја се у овој гори не могу ни сакрити. Тек сам улетео у њу, а већ ми на другом крају вири глава! (Ђошић 2020: 47)
- 3) Није било завесе која би овај простор одвајала од остатка собе, па се Тина згрозила кад је схватила да ће морати да пређе тих неколико корака потпуно гола од појаса наниже, **цупкајући** у ципелицама с машином испред свих пацијенткиња, лекара, медицинских сестара и болничара који су улазили и излазили на врата (Бужаровска 2020: 17).
- 4) Ако неко наиђе **трупкајући** кроз шуму, што би у нашој стварности било као да неко заурла у близини, она се сакрије и притаји (Кнаусгор 2020: 68).
- 5) **Уз бат** ногу, до тебе допиру коментари (Пекић 2012: 152).
- 6) **Труп, труп, труп**, чини коло; **труп, труп, труп** чини Наборово срце; **труп, труп, труп** збија се мајчица земља (Петровић 2020: 60).
- 7) **Фију!** Полетје камен попут индијанске стријеле, али зато још брже полетје галеб... (Ђошић 1963: 10).
- 8) - Аха, аха, дакле та мала двоколица с гуменим ђоновима! - ускликнуо је командир, узео малишана око паса, ставио га иза себе на мотор и **фрррр-фијууу!** - одјурio с њим у команду милиције (Ђошић 1963: 108).
- 9) - **Бзин! Бзин!** - просикташе ниско над њим невидљива зрна, сустигоше их два нова пуцња, а кад Стриц стиже већ надамак једне удољине, ненадан ударац збаци му шешир с главе и он се пружи колико је дуг по некој густој папрати (Ђошић 2020: 175).
- 10) Зато што кад ходам, **чујем само своје кораке кад одзвањају** (Гојгић 2012: 75).
- 11) После кратке паузе опет сам наставио да звоним и тек кад се изнутра **зачуо звук нечијих спорих корака** (Мураками 2021: 68).
- 12) Пред вратима јасно се **зачуше звуци одсечних корака** (Адамс 2013: 43).

- 13) „Цогери!“, просиктао је, **док је звук њихових ногу одјекивао** мрежом ходника (Адамс 2013: 215).
- 14) Викали су на њу, пријетили јој и чак је тјерали камењем, али тиха радознала дјевојчица склонила би се само за кратко вријеме и тек је дјечапи сметну с ума, а она већ вири иза неког жбуна или **пушкајући излази** из висока кукуруза (Ђошић 2020: 22).
- 15) Још није ни утихнуо **бат** Црнамајкиних корака на степеништу, а већ је Биљана улетела у наше предсобље (Селенић 2009: 254).
- 16) Стоји у кухињи, **цупка** с ноге на ногу (Слимани 2019: 9).
- 17) Деда тада ни у својој соби нема мира, већ шетка и **тапка** по њој све нешто шапућући и мрмљајући; [...] (Петровић 2018: 164).

7.7.1. Управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке кретања и померања у оквиру управног говора често се користе јер оживљавају радње у којима ликови описују своје покрете. Када се овакав тип ономатопеја интегрише у управни говор, тиме се читаоцу омогућава да *чује* кретања, која се одвијају. Самим тим, читалац не само да чита опис кретања, већ га и доживљава кроз звуке као што су кораци по шљунку, трупкање по шуми или бат корака. Њиховом употребом у оквиру управног говора преноси се сензорна димензија, која причу чини убедљивијом. Уосталом, ономатопејама којима се опонашају звуци покрета и мицања може се изградити напетост или нагласити важност појединих радњи. У начину на који је изведено писање одабраних наративних сегмената и ефектима који се тако постижу, препознаје се присуство приповедача, његов имплицитни став (Петровић 2008: 204). На пример, звук неочекиваних корака може указивати на скривену опасност, чиме се убрзава ритам приче. Самим тим, читалац, захваљујући оваквој употреби, може открити нешто о самом лику те, у том смислу, ове значењске јединице у управном говору умногоме доприносе драматичности појединих догађаја:

- 1) „Увек **тапкамо** у истом месту“, рекла је суморно (Кристи 2020: 201).
- 2) „Цогери!“, просиктао је, **док је звук њихових ногу одјекивао** мрежом ходника (Адамс 2013: 215).

7.7.2. Неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке кретања и активности јављају се у оквиру неуправног говора јер се њима доприноси оживљавању целокупне приче. Ови звуци омогућавају читаоцу да радње доживи на непосреднији начин, готово као да сам учествује у догађају. Када се ове ономатопеје користе у неуправном говору, оне истовремено преносе физички и емотивни аспект догађаја. На тај начин, читалац лакше разуме поједине ситуације, а сам наратив је разноврснији и звуковно раскопнији:

- 1) **Труп, труп, труп**, чини коло; **труп, труп, труп** чини Наборово срце; **труп, труп, труп** збија се мајчица земља (Петровић 2020: 60).
- 2) То сам и упитала тамо на балкону, Да ли граде или руше? Али ми нико није одговорио, сви заједно смо ослашкивали **шум** (Станковић 2020: 29).

7.8. Звуци течности и водених површина

У пету категорију спадају ономатопејске јединице које опонашају звуке течности и водених површина. Употребом ових ономатопеја, аутор може дочарати осећања мира и спокоја, као што је брчкање детета у води, или узнемиреност и тензију, као што је бука таласа који ударају о стене. Самим тим, оне омогућавају читаоцу да се дубље уживи у причу, осећајући се као да је заиста присутан у описаним сценама. Поред тога, ова категорија звукова може симболизовати различита емоционална стања у књижевном тексту. На пример, брчкање у мору може упућивати на осећај задовољства и хармонију, док звуци усковитланих и немирних таласа могу представљати конфликт или унутрашњу борбу ликова. Уочљиво је да ове ономатопеје доприносе стварању дубљих осећања, а кроз њихову вешту употребу, аутори богате своје приче, стварајући слојевита опажања, која остају у читаочевом сећању:

- 1) „Ово вино канда цикне“ - рекох ја; па онда пређосмо на други разговор. После мало опазим где Јовица све прислања своје ухо уз моју чашу.
- А шта ти то радиш?
- Волео бих да чујем кад **ће вино** опет **цикнути** (Змај 1994: 94).
- 2) Да бих се ипак, како-тако, с времена на време опрао, довукао бих лавор **воде** у кухињу, једину просторију која је од бедне ватрице у штедњаку била донекле загрејана, и ту **бих се**, пред зимогрожљиво згрченим Старцем, до појаса **испљускао** (Селенић 2009: 115).
- 3) Могао их је било тко у свакоме тренутку згазити, потопити, **пошприцати инсектицидом**, притиснути палцем и тако залијепљене и полужгњечене вратити на мјесто полазишта (Колановић 2020: 63).
- 4) [...], Егла се кикотала, подврискивала, **бућкала** и на очигледно недозвољен начин уживала у једном сакрифицијелном чину (Ђопић 2019: 70).
- 5) Одлучила је да све избаци из ума и **гуцнула вотку** (Адамс 2013: 502).
- 6) Била је даље од Земље него што се иједно људско биће икада налазило, бар колико је њој било познато, а стајала је пред ванземаљским створењем које се наслањало на смеђи сомотски јастук и **штрцало освеживач даха** у уста (Адамс 2013: 610).
- 7) Једно по једно, пачићи ускочише у **воду** за мајком и почеше весело **да се брчкају** (Хартли 2018: 33).
- 8) Морао сам **да се бућнем у мору**, да се дозовем и саберем пред почетак округлог стола (Маирал 2020: 20).
- 9) У ствари - сви су мислили **да он срче чорбу** као јутрошње млеко, али ја сам сада знао да он то на шупљу трску дише сан (Петровић 1999: 19).
- 10) Не дишем док не чујем клокотање, док кроз славину не почне немирно да шикља ваздух и **да пљуцка** пре него што изађе први млаз воде, након три запекле године (Бужаровска 2019: 34).
- 11) **Плонк! Плонк! Плонк!** - капале су **сузе** и отапале шећер (Угрешић 2020: 34).
- 12) **Рижа** се уздигла, зачуло се посљедње „**пућ!**“ и - спласнула (Угрешић 2020: 88).
- 13) Нисам могао да се истуширам јер сам већ осећао теткине кораке како нервозно марширају испред врата - када сам, уместо корака у ходнику, чуо из шоље само „**клок-клок**“ и приметио да се **вода** из водокотлића потпуно испразнила (Бужаровска 2020: 94).
- 14) Док је настављала да виче: „Стока! Стока! Стока!“, тетка је покушавала да устане, али се изненада ухватила за крста, театрално јаукнула и пала на мокар таписон, при чему се чуло једно мало „**шљап**“ (Бужаровска 2020: 97).

- 15) Чуло се гласно „**штрак**“ и **вода** је пљуснула из славине (Бужаровска 2019: 135).
- 16) **Пшшшшт**, направио је звук млаз који је изашао из Катерининих уста и завршио на рамену и у крилу домаћице вечери (Бужаровска 2019: 209).
- 17) - А зашто ме ниси бацио одмах из млина, па право у воду: **пљус!** - гунђа жалостиво мачак (Ћопић 2020: 15).
- 18) Опет, кад човјек ноћу пролази оним лошим путем поред воде, ђаво га одједном повуче за ногу и он се оклизне низа стрмину, па **бућ** у таласе (Ћопић 1963: 58).
- 19) Опет ни гласа. У хладној тами одјекну само једно јасно: **штроп!** (Ћопић 2020: 81)
- 20) Била сам мало припита од изласка, па сам прихватила **срк** из наргиле, повукла дим и накашљала се, а њих двојица су се ваљали од смеха, као циркуску тачку да сам извела, толико су били напушени (Станковић 2020: 96).

У остале ономотопејске јединице које илуструју звуке течности и водених површина спадају и следеће: *шљапкати по блату, зрготати, зргољити, брчкати се, штрцати, прскати, шљапкати по бафама, сркати суну, шљапати, жуборење воде, брјујање потока, клокотање, сркање, прозргутати, зргутнути, пљуцнути, заклокотати, зазргутати, бућнути, пљуснути, шљатнути, кркорјење, шиштање воде, зргљање, клокот воде, брчкање у базену, пљускање, бућкање, зргољење, шум воде у чесмама, ноћно капање, звук славине, ударање весла о воду, праћкање, клопотање, жуборење, гацање, млаз воде који шушти, брботанье, клобучање, пљускање.*

7.8.1. Управни говор

Ономатопејске јединице којима се опонашају звуци течности и водених површина у оквиру управног говора омогућавају аутору да верно дочара атмосферу радњи, а читалац је директно суочен са приказаним светом (Герун 2016: 214). Звуци попут капања воде, пљускања таласа или клокотања водокотлића стварају осећај присутности и директно повезују читаоца са окружењем у којем се радња одвија. Звуци течности и водених површина у оквиру управног говора могу, такође, носити симболичко значење и одражавати емоционално стање ликова, као што је унутрашњи мир или немир. Употреба оваквог типа звука може указати на напетост у појединим ситуацијама која настаје, на пример, при ослушкивању капања воде у тишини, чиме се ствара осећај ишчекивања или неизвесности. Тиме не само да се додаје живост радњама, већ се и продубљује наратив кроз симболичку димензију:

- 1) **Плонк! Плонк! Плонк!** - капале су сузе и отапале шећер (Угрешић 2020: 34).
- 2) - Најважније је да будеш весела! - **сркнула је** Маријана гутљај каве (Угрешић 2020: 26).

7.8.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке течности и водених површина у оквиру реплике дијалога, или неуведеног управног говора, користе се како би на аутентичан начин осликале атмосферу одређеног окружења и створиле сликовиту звучну слику у читаочевој машти. Ове ономотопеје не само да преносе физичке карактеристике околине, већ уносе и емотивне нијансе, које одређени догађај са собом носи. Звуци течности и водених површина могу симболизовати проток времена, промене, опасност или неизвесност у зависности од контекста у којем се јављају. Употребом овог типа ономотопеја у дијалогу, аутор појачава емоционалну резонанцу радње и омогућава читаоцу да доживи ту атмосферу, тј. аутори настоје

да „што вјеродостојније представе своје јунаке, и то преко њиховог властитог говора“ (Јањушевић Оливери 2015: 133).

Њихова употреба може упућивати на унутрашњи свет ликова, у зависности од природе звука и ситуације у којој се јављају. Према Јањушевић Оливери (2015: 134) приповедач не настоји само да пренесе говор ликова, већ и да у конферанси истакне начин на који се извршава говорна радња или околности које је прате. Наиме, реплике дијалога у овом контексту ретко се јављају у свом основном облику. Углавном, пре прве реплике долази ауторска дидаскалија или опис ситуације у којој се говор одвија, уз назнаку ко је први говорник. Такође, могу се додати информације о тону којим је реплика изречена или о гесту који прати сам говор. На тај начин, употребљене ономотопеје не само да богате дијалог, већ доприносе целокупном доживљају приче:

- 1) „Ово вино канда цикне²⁴“ - рекох ја; па онда пређосмо на други разговор. После мало опазим где Јовица све прислања своје ухо уз моју чашу.
- А шта ти то радиш?
- Волео бих да чујем кад **ће** вино опет **цикнути** (Змај 1994: 94).
- 2) - Чујеш ли само ону **хуку** и **пљускање**? (Ћопић 1963: 57–58)

7.8.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор

Ономатопејске јединице које oponашају звуке течности и водених површина у оквиру фрагментарног цитата користе се како би на ефикасан начин пренеле емоционални тон и динамику догађаја. Звуци попут пљускања или капања додају звуковну позадину, која читаоцу омогућава да готово осети присуство течности. У овом контексту, ономотопејске јединице служе као кратки, али моћни елементи који преносе одређени осећај или утисак. На тај начин, звучни пејзаж интегрише се у текст и подржава ритам и структуру наратива. Према Јањушевић Оливери (2015: 133) стиче се утисак да аутори не прибегавају овом типу преношења говора ликова само из жеље да буду аутентични, већ и због тога што се желе дистанцирати од говора лика. Употребом ових ономотопејских јединица у оквиру фрагментарног управног говора аутор успева да сам догађај представи као нешто више од обичне визуелне слике:

- 1) Чуло се гласно „**штрак**“ и вода је пљуснула из славине (Бужаровска 2019: 135).
- 2) Рижа се уздигла, зачуло се посљедње „**пућ!**“ и - спласнула (Угрешић 2020: 88).

7.8.4. Неуведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које oponашају звуке течности водених површина јављају се у оквиру неуведеног слободног управног говора јер стварају непосредан доживљај околине и емоционалног стања ликова. Слободне форме управног говора у књижевном тексту могу имати безброј различитих функција. Ови облици обично се у књижевноуметничком стилу користе да изразе ток мисли или различите ставове ликова и често укључују ономотопејске јединице које, осим што стварају звучну позадину приче, дочаравају њихова унутрашња стања и емоције и преносе читаоцу дубљи психолошки слој приче. Све ове стратегије усмерене су на изазивање реакције код читаоца, чиме се само потврђује нужност Бахтиновог појма полифоније. С тим у

²⁴ Ово је пример праве анаклазе као стилске фигуре, тј. употребе исте лексеме у различитим значењима код учесника дијалога (више о парегменонској антанаклази код Ковачевића 2015а).

вези, неуведени слободни управни говор омогућава да се ономотопејске јединице попут клокотања, пљуцкања, сркања или шикљања природно интегришу у неауторов говор. Њихова употреба омогућава аутору да створи богатију наравију у којој читалац доживљава свет на исти начин на који и ликови то чине. Звуци течности и водених површина стапају се са њиховим мислима и осећањима и постају нешто више од описних елемената, односно њима се боље разуме унутрашњи свет ликова док се уједно доприноси динамичности наративног тока:

- 1) Ех, кад бих и ја могао да **сркнем** један (Мураками 2021: 78).
- 2) Не дишем док не чујем клокотање, док кроз славину не почне немирно да шикља ваздух и да **пљуцка** пре него што изађе први млаз воде, након три запекле године (Бужаровска 2019: 34).

7.8.5. Уведени слободни управни говор

Ономотопејске јединице које опонашају звуке течности и водених површина јављају се у оквиру уведеног слободног управног говора зато што дозвољавају аутору да пренесе утиске лика на један непосредан начин, који је јасно повезан са његовим мислима и осећањима. Уведени слободни управни говор омогућава да се мисли и осећања ликова уводе кроз одређени контекст док употребљене ономотопеје додатно наглашавају чулне доживљаје и рефлектују њихова унутрашња стања или окружења у којем се налазе. Овако се постиже динамичност у приповедању јер су звуци течности и водених површина интегрисани у шири контекст унутрашњег света ликова, а читаоцу омогућавају да урони у догађаје који се описују:

- 1) Хоћу да носим бикини, рекла си ми, јер је био децембар и ближило се лето, ускоро ће бити време за роштиљање у башти и **брчкање** у базену (Маирал 2020: 14).
- 2) Моја мајка нема још много од живота, рекла сам Кристини гледајући како ајвар полако **клокоће** (Бужаровска 2019: 108).

7.8.6. Неуправни говор

Ономотопејске јединице које опонашају звуке течности и водених површина јављају се у оквиру неуправног говора јер се њима ближе дочарава атмосфера, у оквиру које се догађаји одвијају, а и јасније се одражавају унутрашња стања ликова. На пример, вода као елемент има дубоку симболичку вредност у књижевноуметничком стилу и често се повезује са осећањима, променама и животним циклусима. У неуправном говору, ови звуци најчешће служе као метафоре за потиснута осећања и, на тај начин, пружају могућност читаоцу да се повеже са емоционалним и психолошким дубинама ликова на дискретан и инстинктиван начин. Ови звуци, у оквиру неуправног говора, богате опис и проширују симболички оквир самог дела:

- 1) Чух само како нешто **бућну** у воду (Ћопић 2020: 30).
- 2) **Пшшшшт**, направио је звук млаз који је изашао из Катерининих уста и завршио на рамену и у крилу домаћице вечери (Бужаровска 2019: 209).

7.8.7. Слободни неуправни говор

Ономотопеје које опонашају звуке течности и водених површина често срећемо у оквиру слободног неуправног говора због њиховог капацитета да директно повежу унутрашња

осећања ликова са сензацијама и перцепцијама из спољашњег света. Слободни неуправни говор аутору омогућава да „говори са тачке гледишта својих јунака, да заједно са њима проживљава различита психолошка стања, омогућавајући тако и себи, али и читаоцу, улазак у сплет сложених душевних односа који постоје у свести ликова“ (Вељовић 2013: 434) док се, заједно с присутним ономатопејама као језичко-стилским средством, само додатно наглашавају комплексни емоционални односи јунака. Звуци течности и водених површина могу симболизовати различита емоционална стања и унутрашње турбуленције. У слободном неуправном говору, ове ономатопеје повезују се са психичким стањем ликова, чиме се ствара јачи утисак код читаоца јер нам слободни неуправни говор омогућава да „чујемо њихове мисли, да разумемо њихова осећања, као и да на основу реконструкције дијалога схватимо развој догађаја у роману“ (Кочовић 2015: 296). На тај начин, осећај повезаности између ликова и околине постаје готово хармоничан док се истовремено однос између читаоца и ликова продубљује на емотивном нивоу:

- 1) Тресу му се руке од страха, те **се пљуска** вино из оне чаше, и тако приђе Марку (Домановић 2013: 21).
- 2) Лако је њему, може он све то поднијети, али пробуђени дјечак ври и **клубуча**, жив млад извор тек прокључао испод мрке стијене (Ђопић 2017: 145).

7.9. Звуци природних појава

У шесту категорију спадају ономатопејске јединице које опонашају звуке природних појава. Употребом ових ономатопеја у књижевноуметничком стилу, аутори теже да допринесу визуализацији природних амбијената и пружању олфакторних доживљаја описаних сцена. Њиховом употребом прича постаје реалистичнија и живља, тако што природни звуци доприносе изградњи атмосфере, било да је реч о мирном пејзажу, у оквиру којег се чује жуборење поточића, или бурном невремену, које је осликано пуцањем громава и севањем муња. Као и претходне категорије, ономатопеје које имитирају звуке природних појава често носе симболичка значења и доприносе емоционалном набоју приче. Тако, на пример, жуборење реке може упућивати на спокојан и опуштајући период живота лика, док бука ветра или снажна грмљавина може представљати душевни немир и неспокој. Употребом ових елемената, аутори преносе емотивна стања ликова и наглашавају важне тренутке у причи:

- 1) - **Пукнуће**, јашта нег пукнути, ко гром! (Ђопић 2019: 65)
- 2) Ноћу, ако је дувало, ветар **би** претећи и злокобно **фијукао** по соби (Бужаровска 2019: 89).
- 3) Али после, ветар је престао **ћарлијати**, сунце није више шарало црквена врата, срце се смирило, до недеље има још да прођу дан и две ноћи, и све, све је то можда само варка и искушење (Секулић 2020: 41).
- 4) И у те доцне, јесенске дане, кад отпочну **пљуштати** бескрајне кише, јави ми се пред очима Циганка, моја биједна и јадна Циганка! (Кочић 2018: 39)
- 5) Нови листићи и крхке гране почињу **да шуморе** (Бужаровска 2019: 12).
- 6) Тама се лењо котрљала некуда у густо шибиље, цвеће је почело климатати поспаним главама, прнуло је неколико лептирица, у трави је почело нешто **да шушти**, а негде, на грани, чуо се слабачак цвркулт тице (Секулић 2020: 110).
- 7) Сад се изгуби, нестане га, па се опет поврати, **хујећи** као удаљена хука морских валова (Кочић 2018: 49).

- 8) То је она тешка, јесенска магла која једног јутра ненадно осване, и коју, истом кад подобро застуди, љути зимски вјетрови у страшном **урлику**, расприште и некуд далеко, далеко пред собом отјерају (Кочић 2018: 43).
- 9) Кроз проријећену маглу већ се указују мрке, црне јеле, које се крпе и превијају **под** страшним **урликом**, а испод њих се нијемо, укочено назиру спрежене, голе равни, хладне и мртве, као блиједи, мртвачки образи (Кочић 2018: 49).
- 10) **Уз прасак и севање** светлости новчић ишчезну (Адамс 2013: 210).
- 11) **Песак је пуцкетавао шуштао** у пустињи (Пекић 2012: 141).
- 12) Киша типа 17 представљала је прљаво, **шљапкаво добовање о ветробран**, толико јако да није било много битно да ли су брисачи укључени или не (Адамс 2013: 388).

У ономатопеје које, такође, опонашају звуке природних појава спадају и следеће: *зауштити, загрмети, грмнути, шуморити, грмети, хучати, хукнути, звизнути, зазвиздати, зацврчати, пљуснути, пуцање грома, зашкрипати, затутњати, жуборити, шуморење, шушањ, шкрипање, фијуци, жуборење, шумор, шуштање, шум, жубор, шумљење, хујање, шапорење, крикање, хук, тутањ, добовање, фијукање, цвиљење, крхот, брујање, клепет, хучање, завијање, рика, клокот, шибане, шкрипање снега, звецкање, пљуштати, фијукати, добовати, заплускивати, зајаукати, зацвилити, звиздувати, зашуморити, прошибати, цврчати, мрморити, роморити, бучати.*

7.9.1. Управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке природних појава у оквиру управног говора као што су грмљавина, ветар или киша омогућавају аутору да наративу дода јачи осећај непосредности јер, у овом случају „директни говор може допринети драматичности и живописности догађаја и тако публику и аутора текста укључити у догађај, али исто тако тексту може донети прецизност“ (Јеротијевић 2011: 651). Тиме што може да *чује* природне елементе који су присутни у сцени, код читаоца се ствара интензивнији доживљај сензорних искустава. Њима се такође наглашава значај природе у причи, било да она доприноси стварању атмосфере или да симболизује унутрашњи свет ликова. На пример, тутњава грмљавине може указати на надолazeћу опасност или унутрашњи немир док звук ветра дочарава осећај усамљености и неизвесности. Употреба оваквог типа ономатопеја у управном говору пружа увид у свет у којем ликови живе и начин на који доживљавају своје окружење. Ове ономатопеје се такође користе у оквиру управног говора јер преносе митолошка значења која се везују за природне појаве, чиме се, природно, богати наративна структура и ствара дубљи слој значења у причи:

- 1) Ветар **је шуморио**: - Ана! Ана! (Секулић 2020: 155)
- 2) - Забрањујем му реч! - **грмну** потпредседник (Домановић 2013: 10).

7.9.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке природних појава у оквиру реплике дијалога користе се како би читаоцу пренеле снажне сензорне доживљаје. Звуци попут тутњава грома, шуштања лишћа, фијукања ветра или пљуштања кише не само да ближе осликавају окружење у којем се ликови налазе, већ преносе и емоције које те природне појаве могу изазвати у њима. Ови звуци могу указивати на узнемиреност, промену или страх. Самим тим се „говорна

интеракција одвија по утврђеном распореду, према коме говорник из претходног говорног чина постаје саговорник у наредном“ (Јањушевић Оливери 2015: 135).

Њиховом употребом у оквиру дијалога, читалац успева да замисли и осети природне елементе као да се дешавају у његовом непосредном окружењу. Поред тога, овај тип ономатопеја користи се за одражавање унутрашњег стања ликова. На пример, звуци олује упућују на унутрашњу борбу или збуњеност, док тихо шуптање лишћа може указивати на тренутке смирености. Оваква употреба ономатопејских јединица у оквиру реплике дијалога усложњава причу кроз звучни слој:

- 1) - Јест, јест, све око нас цвили и плаче, проклињући и сам дан постанка. Зар не чујеш како вјетар дува преко наших влажних и ожалошћених планина и оштро **шупшти** кроз увале и гудуре, спуштајући се с брда и цвилећи у тужном шуптању и хујању по овој мртво освијетљеној равни? (Кочић 2018: 41)
- 2) - **Пукнуће**, јашта нег пукнути, ко гром! (Ћопић 2019: 65)

7.9.3. Изречени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке природних појава јављају се, ретко, у оквиру изреченог управног говора како би се на непосредан начин пренела атмосфера и утицај природе на ликове и догађаје. Звуци попут фијукања ветра, пљуптања кише или шкрипања снега чине текст аутентичним и омогућавају читаоцу да осети и чује околину у којој се радње одвијају. Употреба овог типа ономатопеје унутар изреченог управног говора дозвољава читаоцу да се укључи у причу на дубљем нивоу и ствара снажан звучни ефекат. Овако употребљене ономатопејске јединице доприносе изградњи визуелне и звучне позадине текста, као и карактеризацији ликова. За илустрацију, издвојили смо само један апстрахован пример из корпуса:

- 1) Исидор је био несташко. А отац му је био благе нарави па уместо да га казни, увек му је говорио: „Ја ћу тебе у шкрип!“ Сад, како је пао овај снег, Исидору се проктело да се сањка. Већ је имао и мале сонице готове, само још да му отац допусти ићи на улицу. Он се дакле стаде умиљавати оцу говорећи: „Татице, да видиш само како снег **шкрипти**. Сад би ме могао отерати у шкрип; јер то си ми толико пута обећао.“ (Змај 1994: 15–16)

7.9.4. Неуведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке природних појава јављају се у оквиру неуведеног слободног управног говора управо због њихове способности да директно пренесу доживљаје ликова, без формалних уводних елемената. Неуведени слободни управни говор омогућава прелаз у мисли лика без јасног разграничења, чиме се звучни ефекти, као пропратни елементи, природно уклапају у перцепцију коју лик има о свету око себе. Употреба овог типа ономатопејских јединица у неуведеном слободном управном говору доприноси динамичнијем приказу догађаја и због тога ономатопеје у овом контексту функционишу као средство за продубљивање емоционалног доживљаја. Њихова употреба омогућава аутору стварање интимнијег односа између лика и читаоца јер звучни елементи на непосредан начин рефлектују његова унутрашња стања:

- 1) Киша једнако лије и **шушти** потмуло, падајући на разглибану земљу, а душа моја, пуна бола и туге, јеца и уздише, проклињући сам дан рођења (Кочић 2018: 39).
- 2) Јауче и цвили душа моја, а киша непрестано **ромири** по крововима, слијева се кроз олукe и у једноликом шумљењу облијева ледене, изумрле путеве (Кочић 2018: 39).

7.9.5. Уведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке природних појава у оквиру уведеног слободног управног говора користе се зато што се њима преносе емоционалне реакције ликова, које су у директној вези са околином. Уведени слободни управни говор омогућава да се доживљаји природе, попут звука ветра, кише или грмљавине пренесу путем ономатопеја и да фигурирају као одраз унутрашњег стања ликова. Оваквом се употребом постиже флуидност у преношењу мисли и чулних доживљаја јунака. Звучни елементи који су искоришћени у овом подмоделу управног говора не представљају само физичке карактеристике околиша, већ се њима уједно доприноси динамичности наративних момената и омогућава директно ураћање у наративни свет. На тај начин, овај подмодел управног говора дозвољава да се природне појаве доживе кроз призму и субјективни филтер главних јунака:

- 1) Све ћудљиво, нерасудно, као што су и фрушкогорски потоци, што час набујају час усахну, час се замуће, час пробистре, милећи, промећући се, **шумећи** и **шапћући**: те нагонске, распуштене природе нису могле трпети међу собом спокојног и ћутљивог, рићег иноверца (Петровић 2018: 105).
- 2) **Шкрипање** сувих иглица под ногама или туп ударац шишарки о тло, тамна боја семенки бора, призивају ми у мисли лик моје мајке која се смеје док им ломе љуске, извлачи жућкасте плодове и пружа их мојим сестрама, које их бучно захтевају, и мени, која чекам у тишини, или их и сама једе, прљајући уста тамном прахом, и говори, како би ме навела да будем мање стидљива: ето, за тебе нема ништа, гора си од зелене шишарке (Феранте 2020: 11).

7.9.6. Неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке природних појава јављају се у оквиру неуправног говора због њихове способности да нагласе психолошка стања ликова, као и због тога што представљају средство за њихово повезивање са околином у оквиру које се радње одвијају. Природне појаве имају снажну асоцијативну вредност у књижевноуметничком стилу и често упућују на то да природа, на неки начин, одражава или појачава осећања ликова. Ови звуци, такође, могу служити као наратолошки елементи који учествују у изградњи појединих сцена, чиме се доприноси стварању раскошније наративне структуре. Оваква употреба ономатопеја омогућава читаоцу да инстинктивно доживи и разуме психолошке и емотивне нијансе текста, што богати целокупно читалачко искуство:

- 1) Вани **пљушти** киша. Кажем да морам хитно ићи кући (Колановић 2020: 71).
- 2) Скоро да уопште нисмо разговарали, али пре неколико недеља ме је питала колико је сати, и управо то исто се догодило и следеће недеље. Тада сам рекао да напољу **пљушти** и да јој је кутија за виолину мокра (Гордер 2011: 41).

7.9.7. Полууправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке течности и водених површина јављају се у оквиру полууправног говора јер, између осталог, уносе живописност у приповедање. Тачније, оне служе као посредници између директног говора и нараторовог преношења туђег говора и стварају ефекат непосредног присуства звука у тексту. У оквиру полууправног говора, ови звуци могу наглашавати емоционална стања ликова пошто стварају звуковни слој текста, који је ближи његовој свести и перцепцији. Њихова је употреба посебно ефикасна у овом подмоделу неуправног говора, јер ове ономатопеје могу указивати на дубљи однос између ликова и окружења у којем се налази, с обзиром на то да се звуци везују за одређена сећања или емоције:

- 1) Зато му принесох врч чудотворне воде, а он не размишљајући **сркну** гутљај, па га кунући испљува: шта је ово, Симоне, смокво сушена, камену камени?! (Пекић 2012: 29)
- 2) Опет ни гласа. У хладној тами одјекну само једно јасно: **штроп!** (Ђошић 2020: 81)

7.9.8. Експресивни неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке природних појава јављају се у оквиру експресивног неуправног говора јер се њима стварају јасније и снажније звучне слике у свести читаоца. У књижевноуметничком стилу, експресивним неуправним говором изражавају се осећања и погледи на свет ликова или наратора на посредан начин, што омогућава читаоцу да радње доживи из њихове перспективе. Употреба овог типа ономатопеје оживљава наратив и доприноси његовој драматизацији, тиме што појачава реалистичност описаних догађаја. Ономатопејске јединице се, у оквиру реченица у којима фигурирају упитници, посматрају као „елементи микродискурса којим се преноси унутрашња запитаност јунака“ (Вељовић 2013: 439). Самим тим, ономатопеје које опонашају звуке природних појава у овом подмоделу неуправног говора служе за наглашавање одређених тренутака у причи и одражавају стања које ликови проживљавају, те није чудно што је њихова употреба у овом подмоделу туђег говора изразито уочљива:

- 1) И у те доцне, јесенске дане, кад отпочну **пљуштати** бескрајне кише, јави ми се пред очима Циганка, моја биједна и јадна Циганка! (Кочић 2018: 39)
- 2) Пст, **шушти** трава, неко долази! (Ђошић 2020: 28)
- 3) Како је ситна наша лична, мала омраза спрема свега овог око нас што буја и **бучи!** (Петровић 2018: 156)
- 4) Зар не чујеш како вјетар дува преко наших влажних и ожалосћених планина и оштро шушти кроз увале и гудуре, спуштајући се с брда и цвилећи у тужном **шуштању** и **хујању** по овој мртво освијетљеној равни? (Кочић 2018: 41)
- 5) Како то све боно дира и прија уздрхталој, раздраганој души као мека мјесечева свјетлост кад се у миришљавој љетној ноћи разлије по обамрлим брдима и ћутљивим долинама, кроз које једнолико **шушти** вода, а отуд из мрек јелове шуме допире потмуло **шапорење** и некакви неразговјетни, дубоки удаси! (Кочић 2018: 51)
- 6) Чујем ли **шушањ**, бауљање гује кроз траву, треперав судар птице с лишћем? (Пекић 2012: 220).

7.10. Звуци људског тела

У седму категорију спадају оноματοпејске јединице које опонашају звуке људског организма. Наиме, звуци људског тела користе се како би се у тексту створила интензивнија повезаност са ликовима и њиховим доживљајима. Ови звуци, као што су откуцаји срца, дисање, шкрипање зуба или цоктање језиком преносе суштина емоционална и физичка стања ликова, услед чега сами описи делују реалније. Кроз ове оноματοпеје, аутори дочаравају унутрашња стања ликова, попут страха, узбуђења, бола или неодобравања, чинећи причу убедљивијом. На пример, звук ужурбаног дисања појачава напетост у тренуцима опасности док звук равномерног дисања преноси осећај сигурности. Ове звучне јединице могу послужити и као метафорички елементи, који указују на дубље тематске слојеве у причи. На тај начин, њихова употреба не само да богати текстуални пејзаж, већ омогућава читаоцима да се директно повежу са искуствима ликова, јачајући тако везу између читаоца и јунака:

- 1) Тахер-бег је слушајући климао главом и тек **би** повремено **зацоктао језиком**, као да се ишчуђава (Станковић 2020: 211).
- 2) Поче дрхтати и **цвокотати зубима** (Кочић 2018: 47).
- 3) Поп настави певати кроз **нос** и **шмркати** и бирати изнад фигура у ваздуху, као не знајући на коју да се одлучи, а другу руку спусти и - тачно сам видео - стиште Владиславу за колено (Петровић 2018: 62).
- 4) Онда је спустила руке на сто, спојила их је и гласно **испуцкала зглобовима** (Мураками 2021: 116).
- 5) Убрзо затим, њих три више нису обраћале велику пажњу на њега, оставиле су га **да мљацка** на миру (Станковић 2020: 315).
- 6) Гледала сам кроз прозор, Асад је ћутао и брисао слине рукавом, а Набила је шмрцала у марамицу коју јој је дао инспектор, тек понекад би јој се омакнуо јецај, као **да штуча** (Станковић 2020: 230).
- 7) Кафа ми је размрдала **црева**, која су поново почела **да крче**, овога пута дубље и јаче него раније (Бужаровска 2020: 82).
- 8) Ствари се мало-помало вратиле у нормалу и породица се у групицама упути ка вили у борику, Нина је усиљено разговарала с Розаријом, Розарија је у наручју носила Елену повремено је **цмачући** (Феранте 2020: 123).
- 9) - Ни ја нисам спавао, али то није исто! - одговори адмирал смешкајући се и **шкргућући** зубима (Превер 2020: 120).
- 10) - Само нек је из ракијске боце - додаде стражар и **захрка** (Ђопић 2020: 212).
- 11) Застадоше, гледајући се непомично и озбиљно, као две кокоши, затим обоје жмирнуше, **цвркнуше** устима, почеше клањати главом, док ће најзад Мучалов, с несумњивим задовољством, нако је одмахнуо руком тужно и резигнантно: - Тхја! Новац је ђаво, а и жена је ђаво, пришко мој слатки! (Петровић 2018: 5)
- 12) Ево, па чујте. **Клап, клап, клап** - наћулите учи, почиње прича! (Ђопић 1963: 9)
- 13) - Алал ти пекмез, баш си ме прописно опирио, очистио, опељешно, огулио, опуккао и о-о-о... **а-ћиха!** - кихну он громко и прогунђа: [...] (Ђопић 1963: 16).
- 14) Преплашеном ђаку - **шкљоц-шкљоц!** - само зазвонише зуби и ријечи саме од себе полетјеше из уста: - Молим господине Паприка, кажу да се ви зовете господин Паприка (Ђопић 2020: 16).
- 15) - И тамо сам била. Није хтео ни да ме саслуша. Каже да у мојим годинама сви имају то **пиштање** (Гојгић 2012: 122).

- 16) Па ме сад занима да ли неко може да дође на минут, само да ми „наштелује“ уши, или главу, па да уместо овог **пиштања**, чујем симфонију (Гојгић 2012: 123).
- 17) Одгурнула сам га благим ударцем у груди, уз нервозно смејуљење у његова уста и **фрктање** из носа (Феранте 2020: 349).
- 18) Сигурно умишљам, помислио сам, али како сам почео да се убеђујем у то, зачуо сам још један пригушени корак и **звук чешања по глави** (Бужаровска 2020: 82).
- 19) У последњем тренутку сам одлучила да прећутим, како не би осетио потцењивање или сажаљење с моје стране, па сам се мало потресла кад сам видела **да склапа вилицу преко коштице и чула како му је тупо крцнула у устима** (Бужаровска 2020: 157).
- 20) Онда је **уз гласан и сув звук испуцкала зглобовима прстију обе шаке**, један по један (Мураками 2021: 122).
- 21) **Направио је пуцкав звук помоћу онога што је жвакао**, шта год то било, и неодређено махнуо руком (Адамс 2013: 342).
- 22) Била сам данас на скендеру (скенеру), глава ми **зуји** к’о концертна дворана. Је л’ може неко да дође да ме наштимује? (Гојгић 2012: 29)
- 23) Имам проблема са срцем. Како ми ради? Срце ми **тандрче** к’о веш машина! Него, да ме лакше нађете, кад дођете до трафо станице, заковрните десно (Гојгић 2012: 31).
- 24) Мерио сам притисак сто пута од јутрос: горњи, средњи (?), и доњи. Ниједан није добар, колики је не знам, само знам да ми од тог мерења овај средњи највише **шушти** у глави (Гојгић 2012: 41).
- 25) Могу ли да пријавим **шуштање**? Где **шушти**? У глави највише, али мало и у ходнику код грејања, а мало и у купатилу. Ма, молим вас, то је неподношљиво, или искључите њих, или мене! (Гојгић 2012: 42)
- 26) Био ми човек данас на снимању. Гледали му главу и каријатиде (каротиде). На скендеру (скенеру), ваљда. Рекли су му да је све к’о саливено, а ја не знам шта да радимо сада: У ушима му **пишти**, а глава му је, каже, закречена. Па кад је све као саливено, шта му сад не ради горња „дизна“ (?) или доња? (Гојгић 2012: 50)
- 27) - Повремено ми само **зуји** у ушима. И то онако средње пријатно. Кад сам нерасположена, мени **пишти** (Гојгић 2012: 122).
- 28) Сједи уз прозор, **добује** прстима по столу и строга израза слуша старичино причање (Ђопић 2019: 42).
- 29) Кости **крцкају** (Пекић 2012: 316).

У остале ономатопеје људског тела убрајају се и следеће: *плескање по плећима, брујање гласа, тапшање по рамену, крчање стомака, жвакање, шкрипутање зуба, куцање срца, хркање, шмркање, цвокотање, мљацкање, кијање, звиждање, пљускање дланом о длан, плескање рукама, тапкање табана, бат срца, шапат уснама, фгљање грла, шум искашљавања, цвокотање вилица, крклање тела, фијукање тела, удацац главом о под, цмакање устима, бубњање у ушима, крчкање вилица, иштуцање, звецкање зубића, жвакање жваке.*

7.10.1. Управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке људског тела у оквиру управног говора користе се како би интензивирале емотивну димензију наратива и приближиле читаоца психофизичким стањима ликова, те, и у овом случају, управни говор добија ономатопејски карактер (Герун 2016: 220). Њиховом употребом читалац може боље да разуме и осети тренутне

емоције или реакције ликова, које се одвијају унутар тела, попут откуцаја срца, гутања пљувачке или цвокотања зуба. Ове ономатопеје унутар управног говора боље дочаравају дате тренутке и преносе дубоке, интимне аспекте људског искуства, које ликове чине стварнијим и ближим читаоцу. Поред тога, ономатопеје које опонашају људске звуке унутар управног говора служе као важни нараторолошки сигнали који указују на промене у психофизичком стању ликова.

Њима се, самим тим, суптилно преносе значајни тренуци у причи. На пример, шкргутање зубима често се користи за изражавање јаких емоција као што су бес, фрустрација или страх. Овај звук преноси физичку реакцију на снажне емоционалне импулсе и указује на унутрашњу напетост или потиснути бес, који лик осећа у датом тренутку. Шкргутање зубима, такође, може открити нешто више о односу ликова или ситуацији у којој се налазе, тј. може упућивати на сукоб који није експлицитно пренесен, али је присутан у позадини саме интеракције. Тиме ономатопеја постаје наговештај унутрашње борбе или знак да лик контролише своје емоције, које ће ускоро можда попустити. Укључивање овог типа ономатопеја у управни говор помаже у стварању сложеног психолошког портрета ликова и дозвољава читаоцу да се повеже са њиховим искуствима на директан и непосредан начин:

- 1) - Ана, јесу ли вас ма за тренутак узнемириле Пашковићеве речи? Јесте ли осетили што за њега? Да ли бисте га могли - над Иринејевим очима се наднеле обрве у грчевитом луку - да ли сте га ма за часак један волели, Ана, говорите истину, Ана! - **шкргутао је** монах Иринеј више но што је говорио (Секулић 2020: 159).
- 2) - Ни ја нисам спавао, али то није исто! - одговори адмирал смешкајући се и **шкргућући** зубима (Превен 2020: 120).

7.10.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке људског тела у оквиру неуведеног управног говора користе се како би аутор читаоцу пренео интимне, непосредне и емотивно обојене тренутке и то на такав начин да је читалац директно повезан са физичким и психичким стањима ликова. Овај тип ономатопеја читаоцу пружа увид у унутрашње реакције и емоционална стања ликова. Њиховом употребом не преносе се само физичке реакције ликова, већ се и откривају сугестивни аспекти њихове психе. Коришћење овог типа ономатопејских јединица у оквиру реплике дијалога појачава емотивни уплив и дозвољава читаоцу да интимније осети изазове са којима се ликови суочавају:

- 1) - Повремено ми само **зуји** у ушима. И то онако средње пријатно. Кад сам нерасположена, мени **пишти** (Гојгић 2012: 122).
- 2) - И тамо сам била. Није хтео ни да ме саслуша. Каже да у мојим годинама сви имају то **пиштање** (Гојгић 2012: 122).

7.10.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке људског тела у оквиру фрагментарног цитата користе се како би се читалац повезао са ликовима на интимнији и непосреднији начин. Ови звуци преносе физичке реакције и психолошка стања ликова и омогућавају да се читаоцу предоче осећања и унутрашња стања ликова. На пример, пљескање шакама наглашава нервозу или узбуђење током говора и допуњује вербалну комуникацију тако што уноси одређену врсту енергије у реплику. Употреба овог типа ономатопејских јединица у фрагментарном цитату

омогућава читаоцу да интуитивно разуме комплексне односе и емоције ликова, а текст чини динамичнијим и узбудљивијим:

- 1) Рано ујутра је дошла стрина Марија, она што много говори и брише крајеве од уста без престанка, и небивајући се и **пљескајући** шакама надуте је причала како је једва отпустила од себе „ону“ (Петровић 2018: 71).
- 2) Чуо је старијег путника да каже „Ефата“, што је био позив да се отвори нешто - новчаник, ваљда - осетио је овлашан додир нечијих прстију на уснама и **шум** искашљавања, а затим ништа више (Пекић 2012: 107).

7.10.4. Изречени управни говор

Ономатопејске јединице које oponашају звуке људског тела користе се као пропратни елементи у изреченом управном говору како би се радње емоционално обојиле и тиме учиниле убедљивијим. Ове ономатопеје одмах преносе физичке реакције ликова и омогућавају читаоцу да, готово у потпуности урони у њихово емоционално стање. Њихова пропратна функција састоји се у томе да појачају значење и тежину изговорених речи јер често откривају више од онога што је експлицитно речено. На пример, звук штуцања може указивати на нервозу или живчаност док пљескање може указивати на одобравање и одушевљење. Дакле, ове ономатопеје од текста чине далеко више од прости вербалне размене јер га додатни емотивни и психолошки контекст усложњавају, а читаоцу дозвољавају да боље разуме ликове:

- 1) „Брате, па ти си баштован“, рекао му је Нино и **пљеснуо** га по плећима (Бужаровска 2019: 21).
- 2) - Завршићу ја сама, ако немате ништа против - каже она медицинској сестри, која у првом тренутку жели нешто да јој каже, да би се потом предомислила, приметивши да Ришар тихо **штуца** (Слимани 2019: 91).

7.10.5. Неуведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које oponашају звуке људског тела јављају се у оквиру неуведеног слободног управног говора због њихове способности да непосредно пренесу физичке реакције ликова. Наведене реакције постају интегрални део наративног тока јер неуведени слободни управни говор омогућава да се мисли, осећања и телесне реакције ликова изразе спонтано и без нараторовог посредовања. Њиховом употребом преносе се физичке манифестације њихових емоционалних стања и додатно се појачава чулни доживљај читаоца. Овако употребљени, ови звучни елементи посматрају се, готово као продужетак самих ликова јер директно повезују њихова унутрашња стања са спољашњим светом. Употреба овог типа ономатопеја у оквиру неуведеног слободног управног говора омогућава аутору да постигне висок степен експресивности у приказивању самих ликова и самим тим појачава читаочев доживљај приче.

- 1) А онда се ковитлац у мојој души изненада стишао, окрзнула ме нека стара мелодија са случајног транзистора на рамену случајној пролазника и ја сам осјетила **да** ми нешто **куца** у предјелу срца, да се копрца, **да шмрцам**, грцам и **да** калциј срца **крцам**... (Угрешић 2020: 113).

- 2) Након тога су сви звуци у купатилу замрли, а пажњу ми је привукло непрестано **цвиљење** мојих црева (Бужаровска 2020: 80).

7.10.6. Експресивни неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке људског тела јављају се у оквиру експресивног неуправног говора због њихове способности да пренесу емоционално стање ликова и појачају психолошку дубину приче. Ови звуци служе као симболични представници телесних и емоционалних реакција, које би иначе било далеко теже пренети. Употребљене у експресивном неуправном говору, оне одражавају унутрашња стања ликова и појачавају експресивност самог текста тиме што се између читаоца и ликова ствара емпатична веза, с обзиром на то да су звуци људског тела универзално препознатљиви и интуитивно разумљиви:

- 1) Ево, па чујте. **Клап, клап, клап** - наћулите учи, почиње прича! (Ђопић 1963: 9)
- 2) Могу ли да пријавим **шуштање**? Где шушти? У глави највише, али мало и у ходнику код грејања, а мало и у купатилу. Ма, молим вас, то је неподношљиво, или искључите њих, или мене! (Гојгић 2012: 42)
- 3) Кад би се само за час кроз једнолики мир његовог живота могао пронети **бат** срца или шапат усана! (Секулић 2020: 28)
- 4) Била сам данас на скендеру (скенеру), глава ми **зуји** к'о концертна дворана. Је л' може неко да дође да ме наштимује? (Гојгић 2012: 29)
- 5) Тај зуб је део ње. Али не могу ни да га чувам, јер шта ће нам? Да у старе дане узмемо шкрињницу у којој **звечкају** зубићи, па да се сећамо какви су некад били? (Кнауслор 2020: 32)

7.11. Звуци животињског оглашавања

У осму категорију спадају ономатопејске јединице које опонашају аутентичне животињске звуке, односно оне звуке који се односе на праву животињску вокализацију. Животињске ономатопеје стварају аутентичну атмосферу, било да је реч о животу на селу, у шуми или у урбаном окружењу. Звуци животињског оглашавања могу такође имати и метафоричко значење. На пример, глас вроне или сове који се чује у одређеном тренутку може симболизовати предстојећу несрећу док звук славуја може упућивати на миран и спокојан тренутак у животима ликова. Њиховом употребом текст постаје занимљивији за читање док истовремено доприноси карактеризацији ликова и развоју заплета. Овај тип звука може, исто тако, одражавати стање духа и ума ликова. На пример, када лик реагује на звук лавежа пса или рике лава, то сведочи о осећању страха или nelaгоде док лик који ужива у поју птица или зриковаца сведочи о повезаношћу с природом. Дакле, ономатопејске јединице које опонашају аутентичне животињске звуке суптилно обликују доживљаје својих ликова, чиме сама прича добија на истинитости и веродостојности:

- 1) Та ко **ће** други **чаврљати** за вријеме часа него баш чворци! (Ђопић 1963: 36)
- 2) - Ваби је, вала, како хоћеш, али мени је драга. Гле, жив живцат, као да **ће** сад **зарзати** (Ђопић 2017: 32).
- 3) Прво **би** мало стењала, па **цијукала**, па ако не дође да је узме у руке и да јој стави дојку у уста, реско би завриштала, а у последње време је и ударала главом о решеткице на кревету (Бужаровска 2019: 56).

- 4) Ту, ваљада, ни моја покојна стрина **не би хукнула** ни предвидела какву опасност (Домановић 2013: 41).
- 5) Добро је да се сетио, да ју је заборавио, моја тетка **би се раскрекетала** попут жабе (Феранте 2020: 155).
- 6) Само крава **би** бар у неко доба **рикала** да те подсјети на твој пропуст (Ђопић 2017: 116).
- 7) Ваљада се сјећаш, Раде, како си ми знао праведнички **зујати** и досађивати као подневни говећи обада (Ђопић 2017: 62).
- 8) - Шта сте данас учили у школи? Запита неко своје ђаче које је ишло у немачку школу, јер су живели у немачкој вароши.
- Данас смо учили **лајати**, одговори мало ђаче сасвим озбиљно (Змај 1994: 56).
- 9) Нервоза у мени поновно је почела **цврчати** као да из мене провире мравињак (Колановић 2020: 186).
- 10) Шарац почне узнемирено **фрктати** на нос и стрељати ушима (Домановић 2013: 24).
- 11) Бакови стадоше **букати**, копати предњим ногама, заносити се, ребрити, док силно не грунуше рогови о рокове (Кочић 2018: 9).
- 12) - Ма зар то баш не може некако без мене? Кад сам ја држао говор? Не знам ни **бекнути** (Ђопић 2019: 30).
- 13) Могла је **ћурликати** и нека птица у кориту Јабеле (Пекић 2012: 85).
- 14) - То си се добро сјетио - сложи се Мачак. - А ти, Луњо, добро упамти што смо се договорили па немој шта друго **кокодакати**. - Их, **кокодакати**! Немој ти **мијаукати**! - дочека га Луња и поче да поцупкује и да се руга, али без имало злобе (Ђопић 2020: 90–91).
- 15) Мачка је лежала на мени, гледала ме и **режала** (Бужаровска 2020: 138).
- 16) Ујутро је та иста Маца лежала у крилу моје свекрве и **прела** (Бужаровска 2020: 138).
- 17) Тад би јој мислима дивљали најгори од најгорих призора: реченице сусједи која јој након што је провела продужењи викенд код болесних родитеља приопћава да су Марко и гњида то чинили у њихову стану и при том **сквичали** као свиње, Маркових биједних извлачења кад му је провалила у поруке и разоткрила његове гњусне лажи, тренутка кад их је први пут видјела заједно и видјела онај израз среће на њиховим лицима какав су и они имали некад давно (Колановић 2020: 86).
- 18) Ту је, дакле, разговор, вика, псовка, кукњава, плач, лавез, па чак и један магарац дватрипут **њакнуо**, али вођа ни речи да проговори, као да га се цела та маса и врева ништа не тиче (Домановић 2013: 5).
- 19) Неке слеђене, неке као пламени језици, и као пузавице, и прљаве, и као беспримерни стубови, и као читави градови од ситног кристала, све су оне гмизале, **сиктале**, бризгале огњем, разливале се оне и опет збијале (Петровић 2020: 98).
- 20) Међу њиховим ногама успахирено су се вртели и **кевтали** големи пси ружичастих губица (Пекић 2012: 82).
- 21) Куцнуо би по кавезу, а овај је брбљао гомилу тупавих ствари типа „слатка Поли“, **крептао** и тако даље (Адамс 2013: 503).
- 22) Најзад га је опазила, **загроктала** нешто за свој рачун и поново се окренула млађењу мува (Адамс 2013: 537).
- 23) Зрикавци још нису почели **да зричу** до заласка сунца беше још доста времена, надам се да је довољно да обавим све што ми је заповеђено (Пекић 2012: 193).
- 24) Опчињен над отвореном свеском, заборављао сам голубове, а они су заборављали мене **гргућући** на прозорској дасци (Ђопић 2017: 77).

- 25) Пошкасте сенке зидина и оне округле дудова, у чијем су се мраку смењале кокоши **ћућорећи**, падале су до половине пута (Петровић 2018: 189).
- 26) Коњи очајно ржу кидајући узице, волови и краве мучу и беже по пољу и по селу, а птице се **пиштећи** и **пијучући** узвигале изнад огња и облака дима (Петровић 2018: 190).
- 27) Многи бивши ђаци те школе читавог живота замишљаше земљину куглу у ономе положају у који је постављена вјештим рукама дјечака Мачка на полумрачном тавану сеоске куће, **уз** опасно **зузукање** оса, које су малишану сметале и поквариле му мајсторију (Ђопић 2020: 27).
- 28) Истог часа Сланинко престашено **цијукну**: - У помоћ! Скочи коњ на мене! (Ђопић 2020: 53)
- 29) Једна црна птица **прхну** у љуту светлост (Петровић 2011: 85).
- 30) Николетина мрачно погледа у последњу зањихану грану, обзрије се око себе и размахну руком на модра лептира који му **залепета** пред самим носом (Ђопић 2019: 341).
- 31) Штефица, Штефица, бит ћеш моја тканиница, бит ћеш моја тема, штепам већ према... Презиме? Хм? Можда Цвек? Хало? 988? Није важно тко сам! Имате ли Цвек? Баш добро! **Креек!** (Угрешић 2020: 14)
- 32) Поштовани, ја Вам, нажалост, нисам у могућности дати одговор на сва та питања, молим Вас, можемо ли разговарати с неким млађим? **Ме-е-е-е-е-е!** (Колановић 2020: 34)
- 33) [...] : „Душице моја, срећице моја, **гу-гу, ћу-ћу**, хајде ми сад мало **гули-гули**, последњи час је да се звони за узбуну.“ (Бегбеде 2019: 71)
- 34) „**Хууу!** ... Спотакне се дете, па удари главом у овај камен, па сву главу разбије!“, прогунђа са очајањем на лицу, па узме камен и изнесе га из дворишта (Домановић 2013: 32).
- 35) Кнез Ваљушко шикну као гусак: - **Шиии**, будале једне, ко би знао куд се они скитају. Ви мислите да су вам дјеца у школи, а они - **шиии!** - перјају кроз село (Ђопић 2020: 100).
- 36) И сад грмну опет једно опште „многаја љета“; Ђуко пали из пиштоља, а вирауни ударише тако горопадно „зорт“ и туш да се чак у другом селу тргоше квочке са сметлишта, у коме се беху безбрижно разлепирале и закокоташе поплашено, а пилићи се само прибише уза њих па изврљивши своје још голуждраве главице само тек учинише: „**ћрррр!**...“ (Глишић 2013: 31)
- 37) Из неке удаљене локве на њ се дерњао читав хор грлатих жабаца: - **Рега-рега**, где ти њега! Зар ти мислиш да ћемо ми пјевати у овако лоше освијетљеној дворани?! (Ђопић 2020: 40)
- 38) - **Мрњау - фрњау - крњау**, мене још воли мој чича Трипо и примиће ме драге воље натраг! Хајдемо Шарове! (Ђопић 2020: 69)
- 39) - **Ау-вау**, да само знате како сам јурио мачка Тошу! Јурио сам га, јурио све до краја свијета и кроз једна врата на граници истјерао сам га сасвим из свијета и залупио врата (Ђопић 2020: 71)
- 40) Џабе се ти отимаш напасти кад млин без престанка бруји и зузуће, па све изазива и буди ону скривену бубу у теби, тер и она почиње да зуји, проклетница једна, лоповска Зука Зукић: - **Зу-зу-зу-зу**, Миља сама код говеда... **Зу-зу**, човјек јој у војсци, а свекар на косидби... **Зу-зу-зуц**, да заћем одовуд, од потока, па уз кукурузе, а? (Ђопић 2017: 19–20)

- 41) У нелагодној тишини одједном се зачу некакво храпаво грутање, нешто тако као кад кобила осјети да јој је ждријебе негдје у близини, па му се јавља, њежно, преко пуних уста, не заборављајући при том свој најважнији посао, пашу. - **Ињи-њи-њи, ихи-хи** [...] (Ђопић 2017: 56)
- 42) Из густа љескара на ивици Прокина гаја, јави се глас кукавице: - **Ку-ку! Ку-ку!** (Ђопић 2020: 9)
- 43) Али други који осећају да их нико не зарезује почињу да урлају: „Јастуци, ћебад!“ или „Убиј га!“, „Пази на порцелан!“, и **пуштају животињске крике** (Превен 2020: 48).
- 44) Он је заурлао, **испустио је дуг крик попут галеба**, загледао се у руку и рекао: врх ми је остао унутра (Феранте 2020: 226).
- 45) Није се чула ни звоњава телефона ни **глас врана** напољу (Мураками 2021: 74).
- 46) Без иједног врхунског играча, тим јадан и жалостан да је то и голим оком било видљиво, стадион - осим када играју са Дивовима, увек празан, као „**кад кукавица кука**“, ако ми дозволите да се послужим тим старим изразом (Мураками 2021: 94).
- 47) Тиркизно море. Мирис боровине. **Пој зрикаваца** (Бегбеде 2019: 126).
- 48) Камсионет са сладоледом, а из позадине допиру **звучи галебова** на Кони Ајланду и панорамског точка (Офил 2020: 19).
- 49) Али глас акционара био је тако суморан, тако гневан, тако ојађен и тако несигуран да би човек могао помислити да чује **хор крокодила** који лију сузе оплакујући тешку судбину жалосне врбе (Превен 2020: 124).
- 50) У току крвавих дана који су уследили, сваки појединачни прозор у граду, био отпоран на ракете или не, био је разбијен, обично уз пратеће крике: „Сјаши, бре, са везе, шупку један! Ма заболе ме који број хоћеш, а још више који ти је округ. Ма носи се и гурни петарду под гузицу! Јееехаах! Ху ху ху! Прррррр! Ква ква!“, и **разне друге животињске звуке** које нису могли да користе током нормалног рада (Адамс 2013: 557).
- 51) - Гавран **гракће**, друже, а чавка **чакиће** – поучно рече цура. - **Чакиће, чакиће!** Е, јеси ми паметна! - подругну се Никољетина. - **Чакиће** тука, ћурка (Ђопић 2019: 63).

У остале ономотопеје које опонашају животињске звуке спадају и следеће јединице: *залајати, закукуријекати, кљуцати, зацвилети, хронтати, њакнути, хрзати, сиктати, замаукати, кевтати, лајати, скичати, скамувати, крештати, зафротати, зузукати, хрскати, рзати, зрипати, скичати, брекати, кокодакати, завијати, маукати, цвркувати, ригати, режати, рикати, гукуати, крекетати, прикфичати, ргетати, рикнути, заграјати, процвилети, гракнути, процвркувати, цијувати, гукуати, закрештати, зукнути, замекетати, роктати, грактати, гакати, шиктати, заквакати, закекати, гугутати, просиктати, цикнути, цичати, сикнути, загукувати, хукнути, заврчати, штекати, зазврчати, залепетати, закокодати, зањакати, зацикати, скикнути, раскокодати, регати, рикање, пућурицање, отхукивање, афлаук, лепет, шушкање, топот, хук, завијање, фрхтање, кликтање, рика, цвркут, гукање, звиждук, крекетање, кукурикање, лајање, режање, гакање, кричање, мукање, грактање, њиска, кефкање.*

7.11.1. Управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке животињског оглашавања у оквиру управног говора користе се како би читаоцу омогућиле да замисли природно окружење у којој се радње одвијају. Када ликови у управном говору користе звуке попут лавеза, хукања, мукања или рикања онда стварају звучну позадину, која читаоцу преноси атмосферу и значење тих звукова у оквиру приче. У управном говору ова значењска врста често служи за карактеризацију

ликова јер „дословним преношењем речи главних јунака приповедач потврђује, али и оживљава њихове мисли“ (Милашиновић, Глишић 2015: 112). На пример, глагол *рикнути* користи се да опише понашање изразито бесног или фрустрираног лика. Употреба овог ономотопејског глагола у односу на људско понашање преноси груб и неконтролисан звук, који асоцира на рику дивље животиње попут лава. Самим тим, наглашава се интензитет људске реакције, који сугерише да је лик изгубио контролу над својим осећањима до те мере да звук који испушта подсећа на лављу рику. Дакле, рикање у људском контексту увек указује на интензиван емотивни израз, који превазилази обичан вербални израз.

Посебан допринос, а тиме и стилску тежину, имају глаголи и конструкције, који својим основним значењем припадају експресивној лексици из категорије *verba dicendi*, али и они који такву експресивност стичу у пренесеним значењима. Како истиче Ристић (2004: 122), семантика глаголских експресива, као и семантика других лексичких експресива, заснива се на унутрашњој форми речи, њиховој звуковној структури и на емотивно-оцењивачкој модалности, чиме се покреће њихово конотативно значење, које се остварује на прагматичком плану. У оквиру других жанрова, ови глаголи и конструкције експресивног карактера, посредством којих се уводи туђи говор, могу се типологизовати према томе који аспект говора наглашавају (Бабић 2022: 73). Самим тим, ономотопејске јединице ове врсте у управном говору допуштају читаоцу да уђе у сферу инстинктивног тј. животињског понашања, чиме се подвлачи снага емоција које поједине радње изазивају:

- 1) - Пустите ме да на миру умрем, псето - **рикну** Медвед обешен њему слева (Пекић 2012: 399).
- 2) „Требало би да се стидите!“ **зарезала је** (Гордер 2011: 104).

7.11.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор

Ономатопејске јединице које oponашају звуке чисто животињског оглашавања користе се у оквиру реплике дијалога како би радње учиниле што реалистичнијим. Њиховом употребом ствара се непосредна и снажна веза са природом јер ови звуци уносе животињске елементе директно у интеракцију између ликова. Њиховим укључивањем у дијалог, аутор наглашава одређене аспекте окружења и пружа дискретан увид у односе између ликова. Ономатопејске јединице, које oponашају звуке чисто животињског оглашавања, служе такође као средство за стварање контраста између различитих елемената у причи или за симболизовање одређених емоционалних стања ликова. Звуци животиња могу нагласити инстинктивне реакције ликова, које их повезују с природним светом, што читаоцу дозвољава да се повеже на дубљем нивоу са њима и да лакше разуме сугестивне нијансе, које се крију иза ових ономотопејских речи:

- 1) - Узмем кошницу у руке, оне ми **зује** око главе, а мене хвата паника (Гојгић 2012: 151).
- 2) - Па, неће да једе, не спава, држи руке скрштене под грудима, само **хукће** (Гојгић 2012: 69).

7.11.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор

Ономатопејске јединице које oponашају звуке чисто животињског оглашавања користе се у оквиру фрагментарног управног говора како би се на брз и ефикасан начин пренеле поједине емоције. Ове ономотопеје делују као снажни звучни елементи, који одмах асоцирају

на специфична емоционална стања. У фрагментарном цитату, оне омогућавају да се та стања брзо и јасно пренесу читаоцу. Њиховом употребом радње се усложњавају, а текст делује веродостојније:

- 1) Куцнуо би по кавезу, а овај је брбљао гомилу тупавих ствари типа „слатка Поли“, **крептао** и тако даље (Адамс 2013: 503).
- 2) Такав ти један чаробњак, веле, драги мој читаоче, само изрекне неку тајанствену формулу, нешто као „бактиагала-бумла“ и - зачас те претвори у магарца. Постанеш право правцато магаре, и по формули и по садржини, **њачеш** све којешта, далеко заобилазиш своју школу и поваздан си на пољани гдје расте чкаљ (Ћопић 1963: 22).

7.11.4. Изречени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке животињског оглашавања користе се у оквиру изреченог управног говора како би учиниле визуелно-звучне сцене плаузибилнијим. Ономатопејске јединице у оквиру ауторске дидасталије, као и свим подмоделима управног говора, подразумевају семантичку компоненту изговорености. Њиховом употребом указује се на одраз унутрашњих стања ликова. Укључивањем ових ономатопеја, као дидасталија у изреченом управном говору, ствара се интерактивни свет који читаоца дубље увлачи у наратив. Тиме се пажња усмерава на њихов стилски потенцијал у формирању самих ликова јер ономатопејске јединице, у овом случају, стварају односе са својим синтаксичким окружењем и тиме доприносе њиховом обликовању. Између осталог, уочено је да се „анимализација лика врши посредно“, односно да долази до опажања људског понашања као животињског јер се у њима се глагол *говорити* подразумева (говорити сиктањем, говорити мумлањем, говорити цичањем, говорити рикањем, говорити рзањем) (Јовановић 2018: 101). Ове дидасталије доприносе развоју атмосфере радњи и симболичких значења, чинећи текст комплекснијим и изазовнијим за читаоца:

- 1) Бацила сам поглед у његовом правцу, а он **је сикнуо**: „Како се прави важан, а овамо, најобичнији пословођа мини-маркета!“ (Мурата 2020: 51)
- 2) - Ма ја нисам губава, Јеоробоаме! - сад **је цичала** и Егла (Пекић 2012: 81).

7.11.5. Неуведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају животињске звуке у оквиру неуведеног слободног управног говора јављају се због њиховог капацитета да верно и несметано интегришу звуке из околине кроз перцепцију лика. Њиховом употребом звучне слике, које инкарнирају животињско оглашавање, постају део унутрашњег доживљаја света лика и наглашавају његову повезаност са природом. Ономатопеје, које опонашају чисто животињске звуке у неуведеном слободном управном говору, понашају се као мост између спољашњих и унутрашњих доживљаја ликова и доприносе томе да се читалац уживи у причу јер се звуци животиња не појављују само као део описа природног окружења, већ постају одраз онога што лик проживљава:

- 1) Ваљда се сјећаш, Раде, како си ми знао праведнички **зујати** и досађивати као подневни говећи обада (Ћопић 2017: 62).
- 2) Судбина ми је, из неког разлога, наменила да доспем управо ту, у тај клозет у Монтевидеу, и да притиском на хладну површину тастера покренем скривени

механизам за испирање, који је у вртлогу усисао мрку обојену течност, уз звук налик **на рику** неког лава из клозета, којег сам се увек плашио кад сам био мали дечак (Маирал 2020: 90).

7.11.6. Уведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке животињског оглашавања користе се у оквиру уведеног слободног управног говора јер, на тај начин, природни звуци постају део унутрашњег искуства лика и повезани су са његовим емоционалним стањем. Уведени слободни управни говор аутору омогућава да пренесе животињске звуке из окружења и да пружи читаоцу могућност да се са ликовима повеже на дубљем нивоу, водећи рачуна о томе да се ови звуци на један складан начин интегришу у његов субјективни доживљај света. Самим тим, ономатопеје у овом подмоделу управног говора нису само дескриптивни елементи, већ су и важни нараторолошки алати, којима се јача веза између читаоца и ликова:

- 1) За то време - мислила је - ти, патнице, дреждиш у неком блатњавом рову, под настрешницом која прокишњава или ти не пружа хлада, у туђем дворишту у коме на тебе **реже** пси (Пекић 2012: 152).
- 2) У штали ме је дочекало отегнуто **мукање**, брижно и жалостиво; па да, рекао сам за себе, јутрос их нико није ни нахранио ни помузао, а вероватно ни синоћ нису ништа јеле, да ли краве уопште тако редовно једу, о томе ништа нисам знао (Велбек 2019: 229).

7.11.7. Неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке чисто животињског оглашавања јављају се у оквиру неуправног говора јер располажу са неколико важних функција у наративу. Поред представљања контекста у оквиру којег се дешавају догађаји, ови звуци омогућавају читаоцу да осети природно окружење ситуација. Животињски звуци имају ту могућност да симболизују инстинктивне реакције и стања ликова, а када се користе у неуправном говору, онда се њима сугерише начин на који ликови опажају своје окружење. Звуци чисто животињског наглашавања спајају елементе спољашњег света са унутрашњим доживљајима ликова и стварају комплекснију причу, која код читаоца има вишеструк одјек:

- 1) Девојчице су се играле у радњи, ништа нису општетиле, а невелике су биле, док **је** она с нама **чаврљала**, причала нам како јој је са свекрвом, како јој је на послу, и ко зна шта све већ не (Станковић 2020: 158).
- 2) Леа и Теа су већ попиле све залихе из боце и изгледа да им то није било довољно. Чула их је како **криче** у позадини (Колановић 2020: 121).

7.11.8. Експресивни неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке чисто животињског оглашавања често се срећу у оквиру експресивног неуправног говора због њихове природне упечатљивости. Ови звуци служе готово као метафорички изрази који алудирају на одређене карактеристике или емоционална стања ликова (агресија, фрустрација, осећај угрожености, страх, радост, итд.). Употребљене у оваквом контексту, оне стварају асоцијације са природним инстинктима и

подсвесним реакцијама, омогућавајући читаоцу да доживи радњу кроз прелом људског и животињског понашања. Ономотопеје, које oponaшају звуке животињског оглашавања, могу симболизовати дихотомију између рационалног и инстинктивног, у зависности од начина на које су интегрисане у текст, чиме се додатно истиче стил и тон саме нарације. Експресивним неуправним говором и ономотопејама, у којима фигурирају узвичници као маркери екскламативне интонације, „омогућава се не само преношење информативног дела исказа, већ се дочарава и емоционално стање лика у тренутку његовог изрицања“ (Вељовић 2013: 439):

- 1) Та ко **ће** друти **чаврљати** за вријеме часа него бап чворци! (Ђопић 1963: 36)
- 2) Поднећу жалбу **лајући**, слушајте ме! (Превен 2020: 52)
- 3) Штефица, Штефица, бит ћеш моја тканиница, бит ћеш моја тема, штепам већ према... Презиме? Хм? Можда Цвек? Хало? 988? Није важно тко сам! Имате ли Цвек? Бап добро! **Креек!** (Угрешин 2020: 14)
- 4) Поштовани, ја Вам, нажалост, нисам у могућности дати одговор на сва та питања, молим Вас, можемо ли разговарати с неким млађим? **Ме-е-е-е-е-е!** (Колановић 2020: 34)
- 5) Зашто сам осетио потребу да се поново видим с Клер? Па чак и она трећа, она анорексична што **кљуца** зрна лана, а чијег имена у овом моменту никако не могу да се сетим, али сетиће се већ читалац, ако је толико пажљив колико ја мислим да јесте - зашто сам њу желео поново да видим? (Уелбек 2019: 161)
- 6) Зашто, зашто! Ко ће то знати. Можда због тога што је из млина нестајало многих ствари за јело, па мене за то окривише. Јао-**мијао**, алај си неправедан, драги мој чича! Ко крао? Ја? (Ђопић 2020: 12)
- 7) Какав чаробан звук! Да, Птица се вратила уз снажан **лепет** крила (Мураками 2021: 43).
- 8) Где су ти голубови били, који се сад сунчају и **гучу** на првome читавоме крову, кад је овде беснео најгрђи људски бес, вршећи око себе огњем и кундаком? (Петровић 2018: 185)

7.11.9. Слободни неуправни говор

Ономатопеје које одражавају чисту животињску вокализацију срећу се у оквиру слободног неуправног говора јер омогућавају аутору да на упечатљив начин пренесе унутрашња стања ликова. Животињски звуци у књижевноуметничком стилу често са собом носе специфичне конотације. На пример, псећи лавез може симболизовати страх, док лавља рика може симболизовати бес или агресију. У оквиру слободног неуправног говора, ови звуци се интегришу у унутрашњи свет ликова и преносе интензиван субјективни доживљај, који је повезан са конкретним звуком. Оваква употреба ономотопеја додатно појачава осећај присности и непосредности између читаоца и ликова јер звуци, који их окружују, постају средство за изражавање њихових унутрашњих стања, на један директан и дубоко емотиван начин. Код слободног неуправног говора настаје „прожимање различитих дискурзивних нивоа, при чему деиктичка организација упућује на аутора, који преноси туђи исказ, док експресивна маркираност открива присуство лика, чији се унутрашњи свет (осећања, мисли, перцепција) уводи“ (Рајић 2010: 520) и то, посебно, његовим комбиновањем са ономотопејским јединицама:

- 1) Тад би јој мислима дивљали најгори од најгорих призора: реченице сусједи која јој након што је провела продужени викенд код болесних родитеља приопћава да су Марко и гњида то чинили у њихову стану и при том **сквичали** као свиње, Маркових биједних извлачења кад му је провалила у поруке и разоткрила његове гњусне лажи, тренутка кад их је први пут видјела заједно и видјела онај израз среће на њиховим лицима какав су и они имали некад давно (Колановић 2020: 86).
- 2) За само неколико дана, не само што је њакао и **хронтао** и сузе лио и добијао брадавице него се и гушио и кашљао, плакао као беба, **цвилео** као пас и бљувао покварен сир, укисељено млеко и мноштво гладних пужева (Роулинг 2018: 19).

7.12. Звуци различитих објеката и материјала

У девету категорију спадају оноματοпејске јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала. Звуци различитих предмета и материјала користе се у књижевним текстовима како би аутори створили богату звучну позадину којима дочаравају сцене са већом јасноћом, омогућавајући читаоцу да *чује* оно што се дешава у подлози саме приче. На пример, звук откуцавања часовника може створити утисак као да се радња одвија тик пред читаоцем. Ови звуци помажу у стварању атмосфере приче, било да је реч о мирном или бурном спољашњем окружењу.

Према Драгићевић (1998: 124) звук који се означава овим оноματοпејама може бити један кратки звучни титрај (шум или тон) или више звукова испрекиданих паузама. Најчешће се једном истом оноματοпејом може означавати и друга врста звука (*звекет* може означавати када једна чаша удари о другу, али и звук мача о мач). Неке од оноματοпеја не могу означавати само једну звучну секвенцу, већ обавезно више њих (нпр. *топот*), а има и оних које примарно означавају само један звучни титрај (нпр. *фкут*).

Њихова употреба чини нарацију сложенијом и доводи до тога да читалац боље доживи свет у оквиру којег се прича одвија. Напослетку, звуци различитих предмета и материјала помажу у развоју заплета, док нам реакције ликова на одређене звуке омогућавају да откријемо њихове емоције. На пример, лик који реагује на звук шкрипања врата може у причи открити читаоцу своју опрезност или нервозу. Ови звуци, такође, доприносе покретању догађаја. На пример, звук звона или звоњава на интерфону могу најавити појављивање новог лика или одређени обрт у причи. Оноματοпејске јединице, које су на овај начин употребљене, стварају динамичан наратив који, између осталог, забавља и држи пажњу читаоцу:

- 1) [...], да лебди међу поскакујућим јајастим одблесцима који **се распрскаваху у ватромет**, прљсћи је и терајући да се даље окреће, ковитла и клати као дрогирана плесачица - [...] (Пекић 2012: 49).
- 2) [...], а **зидови** исцртани необојеним удовима **јечаху** од шкрипе, крцкања, крша постеља и грубих нежности (Пекић 2012: 335).
- 3) Зашто је Костанца изашла из стана **залупивши врата**? (Феранте 2020: 132)
- 4) У обзир је дошао једино Јесус Рафаел Сото с оним својим красним пластичним резанцима кроз које би Ш. Ц. пролазила и пролазила, пластични **резанци би пуштали**, додиривали је, вибрирали, Ш. Ц. би их размицала и размицала (Угрешић 2020: 72).
- 5) А суботом, кад **би звона забрујала**, сакрио бих се негде на звонику пуном слепих мишева и дуго се молио Богу (Станковић 2020: 271).

- 6) - Ту смо! - озбиљно се одазивао дјечак и том **би** приликом **звечно** и **ланцем** да покаже да је и Жуја присутна (Ђопић 2020: 219).
- 7) **Кревет би** му **закрцкао** сваки пут кад се окрене (Бужаровска 2019: 136).
- 8) Уз све те муке, берберин вас мува тамо-амо и обрће вам главу као какву ствар, шкљоца око ушију маказама без икаква разлога и, с времена на време, тупе маказе очупају покоји прамичак косе; ви сркнете ваздух у себе, увијете се од бола, а берберин вас утеши: „Ништа то није ништа, молим вас!“ и окупи енергичније **шкљоцат маказама**, мислећи ваљда да вам том музиком забашури бол (Домановић 2013: 14).
- 9) Штефица је откидала **корицу** с печеног пилета и **хруската** (Угрешић 2020: 33).
- 10) Штефица је гануто одрезала још један комадић лубенице и замишљено **кврцкала ножем** по зеленој кори (Угрешић 2020: 87).
- 11) Посматрала сам сат и ништа ту необично ни уметнички нисам видела - обичан зидни часовник, старински, округао, од оних што раде **тик-так**, с дебелим али једноставним рамом од масивног дрвета, једино што су му бројке биле написане арапским писмом (Станковић 2020: 326).
- 12) **Туп-туп-туп-туп-туп-туп-туп** - као удари малог буздована, кораци су му одјекивали по стану и у мојој глави (Бужаровска 2019: 96).
- 13) „**Бам, бам**“, понављала је и држала се ручицом за главу (Бужаровска 2019: 110).
- 14) У том тренутку стварно верује у то. А онда - **динг!** Узми собу у *Бест вестерну* (Гадео 2020: 254).
- 15) У компјутеру се зачуло „**плинг**“ и ушао сам право у листу такозваних директоријума на хард-диску (Гордер 2011: 139).
- 16) **БЗЗЗ**. Врата се отварају, угледамо мумију (Бегбеде 2017: 139).
- 17) Истраживачи су снимали магнетном резонанцом мозгове испитаника који су за себе тврдили да су онедавно заљубљени. Показивали су им слике њихових вољених пратећи за то време мождану активност. Очитавања су показала да се активира исти механизам награђивања као у мозгу наркомана кад му се да дрога.
Динг! Динг! Динг! (Офил 2020: 85)
- 18) Онда је пољуби, и ту се деси нешто, као да нешто затрепери, али онда се огласи светиљка за бубе. **Зззт. Зззт. Зззт** (Офил 2020: 136).
- 19) „[...] А таман можемо и да се трампимо за сат који сам вам поклонила јер **тик-так-тик-так** мени цури време.“ (Бужаровска 2019: 30)
- 20) **Штрап, штрап, штрап**, раде док их подижем, а дрвена оклагија влажи се под мојим длановима (Бужаровска 2019: 34).
- 21) Беле фосфорне плочице делиле су траке ауто-пута и равномерно лупкале сваки пут када би Владо претекао друга кола: **туп-туп. Туп-туп** (Бужаровска 2019: 133).
- 22) Кроз танке зидове Матеј је чуо равномерно шкрипање кревета, ударање дрвеног заглавља о гипсани зид: **туп, туп, туп, туп** (Бужаровска 2019: 136).
- 23) Кренула је по трећи сендвичић, али како се придигла, зачуло се једно **квррррц**, јасан звук цепања, а затим је осетила мало ослобађање тензије на стражњици (Бужаровска 2019: 191).
- 24) Одмах затим, појачавање ритмичног **туп-туп-туп** из његове собе на првом спрату (Бужаровска 2019: 208).
- 25) - Отео сам је, ево је у трбуху! - одвратим ја, а чича на то **млац, млац!** брезовим прутом (Ђопић 2020: 13).
- 26) - **Так, так, так-та-рак!** - куцкале су орахове ципеле док се чика Брко превијао од смијеха и викао: - Хајде, лопове, пењи се на сланину! Изволи само! (Ђопић 2020: 51)

- 27) [...]: ДНБ јавља... и поред поновљених позива упућених народу... злочиначки елементи... саботаже... **дрн-зврц...** [...] (Селенић 2009: 68).
- 28) Испаљено као **думдум** метак, оно се са страшном рушилачком снагом зарило у сам темељ животног ослонца који сам, од када знам за себе, тражио и налазио у - самопопштовању (Селенић 2009: 260–261).
- 29) - Волим да једем кромпир скачући с ноге на ногу, онда ми је најслађи - мудровао је Ђоко Потрк - али због тога су ме код куће стално грдили. Ја зграбим кромпир, поиграм и таман да ћу с њим у уста, а дјед прутом - **швиц, швиц** по ногама! (Ћопић 2020: 64)
- 30) Јурнуо је уздуж клупа и - **швиц, швиц!** - распалио лијево-десно по ђачким рукама, по леђима а негдје, богме, и по глави (Ћопић 2020: 76).
- 31) У ствари, један од брисача почео је да ландара. **Свиш свиш свиш флоп свиш свиш флоп свиш свиш флоп свиш флоп свиш флоп флоп флоп греб** (Адамс 2013: 388).
- 32) „Трећи ударац значиће тачно један сат... тридесет два минута... двадесет секунди. **Бип... бип... бип.**“ (Адамс 2013: 415)
- 33) **Клик, зу.** То јест, готово све. **Клик, клик, зу. Клик, зу, клик, зу, клик, зу. Клик, клик, клик, клик, клик, зу** (Адамс 2013: 490)
- 34) Ту и тамо, чистом случајношћу, њено дивљачко махање закачило би неку муву уз богато, задовољавајуће „**пљес**“, а мува би одлетела кроз ваздух и распрснула се о камени зид на неколико јарди од улаза у пећину (Адамс 2013: 536).
- 35) Штефица је зграбила грашак у шаку, зелене куглице клизиле су низ њезине прсте и **ударале о дно здјеле као ситна киша** (Угрешић 2020: 18).
- 36) Ту где се увек чују људски гласови, дозивање, довикивање, цика деце из школског дворишта и **звук аутомобила и потковица коња у касу**, у рамазанско поподне било је нестварно тихо и путо (Станковић 2020: 186).
- 37) Штефица је зграбила грашак у шаку, зелене куглице клизиле су низ њезине прсте и **ударале о дно здјеле као ситна киша** (Угрешић 2020: 18).
- 38) Ту где се увек чују људски гласови, дозивање, довикивање, цика деце из школског дворишта и **звук аутомобила и потковица коња у касу**, у рамазанско поподне било је нестварно тихо и путо (Станковић 2020: 186).
- 39) Таман је још једно возило, које се, истина, провукло помало као у слалому, имало времена да прође, **уз дреку сирена**, пре него што су коначно затворили пут за Париз (Уелбек 2019: 218).
- 40) Полицајци су збили редове, кордон се по дужини скратио за непун метар, **штитови од плексигласа почели су да се сударају, производећи буку**, а онда је завладао мук (Уелбек 2019: 223).
- 41) Срце ми је брзо ударило, одједном више нисам могао да дишем, сви звуци су узмакли као да сам потонуо до самог дна базена, и само сам у дубини уха **чуо тихи звук звонцета** (Мураками 2021: 58).
- 42) **Из правца кухиње повремено би се зачуо звук. Звук одвртања чесме, звук мешања кашичицом уз гласно звецкање, звук отварања, а онда и затварања неких вратанаца** (Мураками 2021: 71).
- 43) **Спустио је кафу на стаклени сточић уз гласан звук**, и почео да листа књигу држећи је обема рукама (Мураками 2021: 73).
- 44) Још увек неупрљани дресови играча који на земљаном терену увежбавају одбрану, снежнобела лоптица од које не можете да одвојите поглед, **онај дивни звук кад лоптица удари у идеалну тачку палице**, јасни повици продаваца пива, чиста табла

- семафора спремна за почетак - све је испуњено испекивањем заплета који ће почети да се одвија за који минут, уз неизоставно бодрење, уздисање и љуте повике приправних навијача (Мураками 2021: 93).
- 45) Кад је закуцао, дошло је до нагле тишине, затим **се чуо звук столице која се вуче по поду** (Кристи 2020: 252).
- 46) И ако вам ови говори, ако ове приче које се одвијају на платну уз **непријатни звук водокотлића** не изазову мучнину, као кад зубар запусти своје ноздрве ватом, [...] (Превен 2020: 47).
- 47) Ја сам извршио неке потребне поправке, заменио шум воде у чесмама, из славине претребио ноћно капање, одстранио **звук троструког закључавања** из браве, затиснуо главу тишину паркета стотинама ситних, живих корачаја (Петровић 1999: 59).
- 48) Сенка је била отањена, некако сапетог корака, но повремено се јасно чуо **ударац потковица о камену коцку**, а каткад би и онај јунак запевао неку стару, отегнуту песму (Петровић 1999: 78).
- 49) „Знаш ли шта им треба?“, питао ме је **незграпно урезајући велика слова у укрштене речи**, слова која врлудају и која је понекад пенкалом прецртавао тако жустро да би пробушио хартију. **Јежим се од тог звука** (Бужаровска 2019: 6).
- 50) Почела сам да ослушкујем ритмично **цијукање двоседа, звук као у зарђале љуљашке** која у сваком тренутку може да се откачи (Бужаровска 2019: 15).
- 51) „Не интересује те шта сам им купила?“, повикала сам заједљиво да би ме чуо од **буке наше канте**, која се још више тресла кад би ударила у неку од многобројних руна на скопским улицама (Бужаровска 2019: 17).
- 52) Имали смо „предсобље“, тј. место где трпамо ципеле на гомилу, пред самим улазом у мајушни ВЦ, у који је угурана машина за прање веша (њу смо сами купили) и један огроман, стари, зарђали **бојлер** којем сваких шест месеци отказује термостат и који, кад је укључен, **има звук празног желуца** (Бужаровска 2019: 19–20).
- 53) Елени је у ушима одјекивао онај звук који се јављао увек кад се трудила да не заплаче: **као споро отварање великих дрвених врата** (Бужаровска 2019: 87).
- 54) Кад би отац сервирао кременадле, и Ристе и његов брат су задовољно мљацкали и **гласно сисали коске** (Бужаровска 2019: 92).
- 55) „Живот није кревет од ружа“, поновила је она неколико пута, користећи енглески идиом, вероватно поносна што звучи као *native speaker*, иако јој се у изговору, колико год се трудила да говори отмени *Queen's English*, провлаче једнолични словенски вокали, мешање w и v, и експлозивни су гласници **који звуче као лупање чекића по наковњу** (Бужаровска 2019: 118).
- 56) Не знам зашто се мешаш у такве ствари“, **чуло се шиштање електричног чајника, кидање папирне кесице, лупкање кашичице по порцелану** (Бужаровска 2019: 178).
- 57) Кренула је по трећи сендвичић, али како се придигла, зачуло се једно квррррц, **јасан звук цепања**, а затим је осетила мало ослобађање тензије на стражњици (Бужаровска 2019: 191).
- 58) Неко је из задњих редова започео аплауз који се несигурно разлио по сали, **као прегршт просутих кликера** (Бужаровска 2019: 207).
- 59) Чуо се **тих, мио звук расклапања двери** (Секулић 2020: 53).
- 60) Одједаред, као две божје руке које се дижу да благослове метеж нереди и греха, отварају се, с малим, **једва чујним звуком, царске двери** (Секулић 2020: 80).

- 61) Затим је дошао други, па трећи, и онда је цео ваздух био **пун металног звука** (Секулић 2020: 83–84).
- 62) Као кад отпусти стрелу, а **струна на тетиви зазвучи** дуго, па се утиша, таква је изгледала његова душа (Петровић 2020: 60).
- 63) Звоно, **отварање неподмазаних врата, столица која се одмиче од стола, прасак чепа који излеће из флаше, кораци**, разговор, недовољно чујан да бих разабрао речи, смех, женски, никада мушки, затим тишина и, потом, равномерна, потмула, излуђујућа шкрипа кревета (Селенић 2009: 231).
- 64) Све у свему, сећам се да је било седам и двадесет, мој отац је стајао у дну ходника са својом путном торбом, ја само што сам из обавезе пољубила маму, **кад се зачула гласна звоњава** на улазним вратима (Феранте 2020: 66).
- 65) Како је слабо и лепљиво тело, покушала сам да се осетим као скелет, набрајала сам један за другим **шумове стана: шкрипа дрвета, брујање фрижидера, тихо пуцкетање које је можда долазило из бојлера, први у радном столу** (Феранте 2020: 314).
- 66) [...], на палчеве оборене у цирку, **праскаву шкрипу двоколица** на пресудној окуци, удар коцкица о мермерне столове, [...] (Пекић 2012: 94).
- 67) Пролазила је грбавим улицицама, **које су одјекивале од заглашујућег тутња ковачница, једноликог зујања тоцила, звучних удараца казанцијских чекића, храпавог шума цепања тканине којом су трговали турскосидонски досељеници, циликавог звука из радионица дувача стакла**, [...] (Пекић 2012: 248).
- 68) То није могуће - урлам - али оно што се, и то једва, чује само је груб шапат као **трљање хартије о хартију**: [...] (Пекић 2012: 326).
- 69) [...], као да би и неко вичнији из царских млинова могао изнети друго до **шумова жрвња, фијук бичева**, [...] (Пекић 2012: 371).
- 70) С голе чуке повише села, он упорно **решета митраљезом** у сусрет авиону који поново наилази (Ђопић 2017: 78).
- 71) Тек што стигоше на ивицу јаруге, кад се кроз Гај **зачу кршење грана и тутањ нечијих ногу** (Ђопић 2020: 187).
- 72) Глас иза његових леђа рече: „И јесте.“ Био је дубок и лишен сваке наде, а пратио га је лагани **звук удара „метала о метал“** (Адамс 2013: 59).

У остале јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала спадају и следеће ономатопеје: *треснути, шљапнути, лупкати, бучати, звецкати, зацакати, шкљоцнути, зашкрипати, прашити, затрубити, трубити, куцати, пљескати, укуцавати, брундати, завијати, зврндати, хронтати, зујити, чегртати, шкрипати, трескати, брујати, куцати, лупкати, тандркати, звекетати, тутњити, клепетати, цвчати, тапкати, звонцати, звечати, шкрипутање, шкрипање, шкрипа, шум, тресак, шкљоцање, звекет, крчкање, клепет, зврјање, лупа, стругање, шуштање, зујање, тандркање, пуцнути, зашушкати, пиштати, куцнути, зазвонити, звекнути, крцнути, цикнути, пуцати, цакнути, швићнути, зазвецкати, штрепнути, пљуснути, запуцкети, зашиштати, зазвекетати, зазврјати, загромињати, пиштање, крчање, тиктакање, клик, клокот, звоњава, бипкања, откуцавања, чангрљање, чангрљање, трубљење, бат, шушањ, шуштавина, шкргут, шкрипање, цвркутање, крхање, тиккати, клопрати, одзвањати, блинкати, гребати, загребати, рснути, кокати, зврктати, крклањати, шушкетати.*

7.12.1. Управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала у оквиру управног говора користе се како би аутор верно пренео звучне детаље, који би иначе били изостављени у чисто текстуалном опису. Када се ономатопеје попут ломљења стакла, шкрипања врата, звецкања метала, цепања папира или пуштања резанаца нађу у опису, оне онда оживљавају атмосферу у оквиру које се радња одвија. Поред тога, могу служити као симболични елементи. На пример, звук цепања папира може указивати на прекид важног односа, док звук метала упућује на хладноћу у окружењу или у односу између ликова. Њиховом употребом скривени слојеви значења испливавају на површину, продубљују и проширују наратив и омогућавају читаоцу да доживи причу на више нивоа:

- 1) „**Динг-донг! Динг! Донг-динг-донг-динг-донг-динг!**“ У Мајамију чак и звонце на вратима жели да буде упамћено: ово звонце свира *Малу ноћну музику* уместо да звони „**дринг**“ као сва остала звонца на свету (Бегбеде 2017: 138–139).
- 2) - Колико још има до Ехеј двора? - спремно сам се придружио, учинило ми се да чујем **звецкање** опреме војске која се спрема да настави пут (Петровић 1999: 32).

7.12.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала у оквиру неуведеног управног говора користе се како би радње учиниле визуелно и аудитивно убедљивијим. Ове ономатопеје не само да преносе звуке физичких радњи, већ и атмосферу која их окружује, чиме се појачава реалистичан утисак о њиховом одвијању. Оне играју важну улогу у изградњи света приче и креирању аутентичног наративног окружења. Њихова употреба у оквиру реплике дијалога не може се свести на просту размену речи, јер ове ономатопеје текст претварају у мултисензорно искуство, које читаоца ангажује на различитим нивоима. Звуци различитих предмета и материјала могу послужити као важни наратолошки елементи, који унапред сигнализирају одређене радње и стварају осећај испекивања код читаоца. Самим тим, њихова употреба богати читалачко искуство јер укључује више чула и појачава доживљај саме приче:

- 1) Мали Коста добио неку суву тикву па се цео дан играо њоме. Кочијаш њихов, који се радо шалио са Костом, видевши то рече:
- Море Коста, ти си неки тикван.
- А зашто?
- Зато што се једнако играш са тиквом.
Затим седе кочијаш поред Косте да га мало забавља, усу у тиквицу његову шаку камичака па је тако дрмусао.
Тад ће Коста рећи:
- Море Јошка-бачи, ти си неки звекан.
- А зашто?
- Јер **звечиш са том тиквом** (Змај 1994: 79)
- 2) „Трећи ударац значиће тачно један сат... тридесет два минута... двадесет секунди. **Бип... бип... бип.**“ (Адамс 2013: 415)

7.12.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала у оквиру фрагментарног цитата користе се како би се верно пренела динамика догађаја. Ови звуци омогућавају читаоцу да одмах замисли физичке интеракције и кретања унутар саме приче. У фрагментарном цитату, ове ономатопејске јединице оживљавају радње и чине их визуелно и звучно плаузибилним. Употреба овог типа ономатопејских јединица у оквиру фрагментарне форме говора претвара причу у живописно и интерактивно искуство и значајно појачава емоционалну резонанцу догађаја, чинећи текст аутентичнијим:

- 1) У компјутеру се зачуло „**плинг**“ и ушао сам право у листу такозваних директоријума на хард-диску (Гордер 2011: 139).
- 2) Уз пут, испод самог Миханлића брда, у трку нас је достигла дугонога дјечачина **клепећући** ћачком торбицом на леђима, у трку нам назвала „доброј’тро“ и трком се запарипала узбрдо [...] (Ћопић 2019: 5).

7.12.4. Изречени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала јављају се као пропратни елементи у оквиру изреченог управног говора јер доприносе стварању сцена које су звучно и звучно убедљиве. Ове ономатопејске јединице читаоцу пружају снажну звучну асоцијацију, која му омогућава да замисли и звучно осети окружење у оквиру којег се догађаји дешавају. Као пропратни елементи у оквиру изреченог управног говора, ове ономатопеје ефикасно интегришу физички аспект реалног света у дијалог и појачавају ритам текста. Њихова употреба аутору пружа могућност да суптилно утиче на читаочеву перцепцију догађаја и емоционални тон приче:

- 1) „Ако, синко. Жену ћеш да наћеш, а мајку не можеш. Једна је мајка“, рекла је и **пљапнула** месо на хартију на ваги, гледајући стрелицу како застаје (Бужаровска 2019: 105).
- 2) - Овде их држим - каже он, **лупкајући се** прстима по панталонама (Слимани 2019: 128).

7.12.5. Неуведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих предмета, објеката и материјала јављају се у оквиру неуведеног слободног управног говора зато што директно преносе сензорне утиске ликова, чинећи те звуке природним делом читаочеве перцепције и доживљаја. Овакав тип ономатопеја у неуведеном слободном управном говору омогућава да се чулни утисци ликова изразе без формалних прелаза и не само да преносе физички аспект окружења, већ уједно и одражавају унутрашња стања ликова. Оне омогућавају читаоцу да осети и доживи оно што сам лик доживљава и проживљава. Овако употребљене ономатопеје приближавају читаоцу, на дискретан начин, емоције које ликови осећају, као и начин на који доживљавају свет и предмете око себе:

- 1) И још ове недирнуте куће са својим ситним газдама којима су можда блештале очи док су суседни кровови буктали и **праштали** у пламену - ужасно! (Петровић 2018: 188)

- 2) Да, и тај **звекет** сребра би требало да је хармоничан и у такту са побожним мотивом (Секулић 2020: 95).

7.12.6. Уведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала јављају се у оквиру уведеног слободног управног говора јер се њима не преноси само физички аспект окружења у којима се ликови налазе већ се и одражавају њихове емоционалне или психолошке реакције. На тај начин, аутор успева да интензивира доживљај читаоца, с обзиром на то да се ови звучни елементи природно уклапају у наратив и, тако, стварају нераскидиву везу између мисли ликова и њиховог окружења. Овако употребљене ономатопеје доприносе стварању дубље наративне структуре у којој читалац боље разуме и осећа ситуације, кроз перцепцију самог лика:

- 1) Он је пак одвратио: помисли само колико **гребу** бркови твоје тетке, а ја сам сместа помислила не на тамне длачице изнад Викторијине усне већ на оне изнад своје (Феранте 2020: 51).
- 2) **Пиштање**. Ејдан је одговорио: Јок. Не, хвала (Гадео 2020: 194).

7.12.7. Неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала јављају се често у оквиру неуправног говора због своје способности да креирају визуелне и звучне слике у читалачком уму, што доприносу оживљавању амбијента у оквиру којег се прича догађа. Ови звуци описују физички свет и омогућавају читаоцу да замисли ситуације у којима се ликови налазе. У оквиру неуправног говора, њима се често драматизују одређени догађаји. Укључивање овог типа звука у неуправни говор дозвољава читаоцу да сцене визуализује и осети на дубљем нивоу и, самим тим, да се повеже са ликовима и њиховим искуствима на интензивнији начин:

- 1) Уместо тога слушала сам како се таласи разбијају о обалу и како бели мехурићи пуцкетају, а када су се таласи повлачили, чуло би се **шуптање** шљунка који се котрљао надоле, враћајући се према води која је бежала од њега (Бужаровска 2020: 42-43).
- 2) Требало је да претпоставимо да кад се напије следи исти сценарио: музика је престала, чули смо **крчање** звучника, па његов глас је'н-два-је'н-два како тестира микрофон и саопштава нам да је дошао најлепши део вечери - део у коме ћемо певати караоке (Бужаровска 2019: 111).

7.12.8. Неконекторски неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала јављају се у оквиру неконекторског неуправног говора јер омогућавају да се догађаји пренесу директно, без конектора у виду *verba dicendi*. У овом подмоделу неуправног говора ономатопеје служе да дочарају физичке догађаје у причи, док су *verba dicendi* заменили глаголи попут *трескати* или *лупати*. Оваква употреба ономатопеја у неконекторском неуправном говору чини причу динамичнијом, док истовремено задржава одређену дистанцу. Неконекторски неуправни говор представља готово савршен простор за овакву врсту експресије у којем се звуци предмета и

материјала неприметно уклапају и интегрисну у ток приче и омогућавају читаоцу да радњу *чује*, безмало као да је слуша сопственим ушима:

- 1) **Звек-звек-звек**, трескао је лонац с месинганом ножицом, а чаробњак још није стигао ни да окуси кашу кад неко опет покуца на врата (Роулинг 2018: 17).
- 2) **Звек-звек-звек**, лупала је месингана ножица кухињског лонца о под, али се сада њен звекет мешао с магарећим њакањем и гладним људским хроптајима који су одјекивали из дубине лонца (Роулинг 2018: 18).

7.12.9. Слободни неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке различитих предмета и материјала срећу се често у оквиру слободног неуправног говора због свог потенцијала да пренесу физичке сензације и емоционална стања ликова кроз интеракцију са њиховом околином. У слободном неуправном говору, ови звуци рефлектују реакције, мисли и осећања ликова и често служе као метафоре за њихова унутрашња стања. Слободни неуправни говор у комбинацији са ономатопејским јединицама „захтева стални дијалог између форме и контекста, наратора и лика, читаоца и дела, што се неминовно одражава и на структурне обрасце којима се овај дијалог испољава“ (Каравесовић 2010: 53). Интегрисањем овог типа ономатопеја у слободни неуправни говор, аутор ствара снажнију повезаност између спољашњег и унутрашњег света ликова и омогућава читаоцу да доживи те тренутке, кроз њихове очи и уши:

- 1) Сад је возила једна ружна кола, смрдљива од дима, не сигурно и одлучно како је то чинио мој отац, нити спокојно попут моје мајке, већ расејано и превише узбуђено, **уз** трзаје, забрињавајућу **шкрипу**, нагло је кочила и лоше кретала због чега се мотор непрекидно гасио, а нестрпљиви возачи су је засипали увредама на које је она, с цигаретом између прстију или између усана, одговарала прибегавајући простаклацима какве никад раније нисам чула из уста једне жене (Феранте 2020: 68).
- 2) Сручио се на контролно седиште што је могао јаче, са надом да ће се поломити и пружити му разлог да се поштено изнервира, али оно само жалостиво **зашкрипа** (Адамс 2013: 36)

7.13. Звуци који одражавају психофизичка стања

У десету категорију спадају ономатопејске јединице које одражавају психофизичка стања ликова. Ове се ономатопеје користе у књижевноуметничком стилу како би се постигла дубља повезаност између читаоца и ликова и како би се боље разумео њихов унутрашњи свет. Када аутори користе звуке попут брзих откуцаја срца, тешког дисања или мумлања, они омогућавају читаоцима да осете узнемиреност, напетост, страх или узбуђење кроз звучни доживљај. Самим тим, емоционалне реакције ликова постају опипљивије и непосредније, што доприноси оригиналности приче. Поред тога, звуци који одражавају психофизичка стања ликова изразито су важни за наративни развој. Наиме, реакције ликова на поједине звуке могу указати на њихову унутрашњу борбу или страхове. На пример, звук тешког дисања указује на то да се лик бори са физичким напором или заплашеношћу, док звук мрмљања указује на неразговоран говор лика који се бори са неодлучношћу, зебњом или душевном растројеношћу. Напоследку, звуци који одражавају психофизичка стања умногоме доприносе изградњи напетих атмосфера у тексту.

Тај метафорички или метонимијски пренос значења има концептуалну основу, јер се ослања на телесно искуство, односно на сличност или логичку повезаност између самог процеса говора и његових елемената и фаза у вези са функционисањем људског тела, те са физичким доживљајем звука у природи, било да је он спонтан или резултат свесног оглашавања. Овом премештању значења доприносе управо искуствена, телесна сазнања, код којих се уочавају паралеле између говорних активности и различитих физиолошких или физичких процеса (Бабић 2022: 67). Овај тип оноματοпеја уноси живост и покрет у текст и дозвољава читаоцу да интензивније доживи унутрашњи свет ликова:

- 1) Сећам се како сам толико пута, још као дете, стајао пред кућом, док **ће**, тек, стрина **хукнути** и почети своје злогуко кукање с рукама под појасом: [...] (Домановић 2013: 33).
- 2) Ту и тамо **би** нешто **замумљао** (Колановић 2020: 162).
- 3) А када би успели, и победник и поражени лишени сујете, **цичали би** од задовољства, испољавајући тако олимпијски дух древних Грка (Пекић 2012: 127).
- 4) Језик јој је био поган и **лајала би** против религије и оних који се називају „добрим људима“ на највулгарнији начин (Кристи 2020: 222).
- 5) Ана поче **јецати**, а маторо псето удари у грчевито, астматично скикање, као да ће сад душу исплакати (Секулић 2020: 147).
- 6) Једини стриц Ниџо, који нит јешта видео ни чуо, нагазио је, онако мамуран, на оне моје грешне освајачке грабље, па се надовезао **брундати**, никако да сјапше: те ко оставља грабље гдје им није мјесто, те шта требају грабље око ракије, те знају ли „они, расипници“ (који то они?) како је тешко набавити добре грабље, те ова се кућа раскућава, те ово, те оно [...] (Ђопић 2017: 17)
- 7) Жене су, опет, најчешће поручивале Дјеву с Младенцем и свету Петку, па би се на благочестивој икони нашле овјековечене и питоме голубије очи какве грмечке чобанице која, онако тртаста и дућкаста, једва зна **измуцати** како јој се зове ћаћа и матер, а већ код стрица Тодора запиње у грдној неприлици: - Ћић Тодор? ... Е, не знам како је њему име (Ђопић 2017: 28).
- 8) А и ви сте ми, матере, нешто боље од нас, а! Ено, и она моја покојница, лака јој... лак јој онај облак под који је одлетела гаравијех опанака заједно с кућом и шталом... знала ми је, брате, **рондати** и **чантрати** ка млинско чекетало: те бекрија си, те пијанац, те убојица, те жандари нам се никад не скидају с врата, те гори си нег никакав комуниста [...] (Ђопић 2017: 126–127).
- 9) Тада је пала пред њега, јецала, обгрлила му ноге, молила и преклињала да јој опрости, да никад више неће **писнути** (Петровић 2018: 132).
- 10) Тетка се гегала, **мрмљала** нешто, отварала и затварала ладице, а онда застала као да размишља о нечем врло важном, затим поново уздахнула, отворила врата од смочнице, извукла оданде врећицу с грашком и истресла је на стол (Угрешић 2020: 17).
- 11) Мој рођак Жарко сигурно је стајао у ходнику, пред улазом у ВЦ, вребао жене које излазе оданде и гласно **крештао** покушавајући да их одушеви својим непостојећим смислом за хумор (Бужаровска 2019: 92).
- 12) И често му се јављала док смо биле заједно и љубавно му **гугутала** кад је мислила да је не чујем (Бужаровска 2019: 121).
- 13) Моје тетка и ујна су тихо цвилеле и **јецале** за мојим ујаком (Бужаровска 2020: 90).
- 14) Крикнула је, **јекнула** као да стара Лина умире и рађа се нова (Гадео 2020: 203).
- 15) Застао је као укопан и пригушено **крикнуо** (Кристи 2020: 12).

- 16) Џорџ се ухватио за главу и **зајечао** (Кристи 2020: 29).
- 17) Међутим она је непрестано уздисала, **хукала** и гунђала неку слутњу, бојазан за све и свашта (Домановић 2013: 32).
- 18) **Јечале** нападне хвале (Петровић 1999: 53).
- 19) Јесте **закукала**, више **крикнула**, али кратко, па одмах зубима крик прегризла (Селенић 2009: 92).
- 20) Учитељ се толико смијао и смијао да му најзад ударише четвоструке сузе. Дуго их је брисао, **хохотао** и **хахотао** све типе, а кад се коначно потпуно смирио, он зачуђено погледа око себе као да се буди иза сна и буђећи очи запита: [...] (Ђопић 2020: 75).
- 21) Док су се ђаци збијали у гомиле по дворишту и узбуђено **ћућорили**, Лана је у свом стану нервозно окретала дугме на радио-апарату и сагињала главу да боље чује (Ђопић 2020: 144).
- 22) Исто као што ја имам сестру, и као што твоја мама има брата којег воли, ти сада имаш Бо-жааа“, рекао је Генчо и почео **да гугуће** беби, да је пипка по носићу и бради, ситним попут дугмића (Бужаровска 2019: 45).
- 23) Али понекад се дешавало, кад је Нено био у соби, да Божо одједном почне гласно **да цичи** (Бужаровска 2019: 45).
- 24) Почела је **да притиска** и **стење**, **да јауче**, као да покушава однекуд да извуче огроман терет (Бужаровска 2020: 95).
- 25) Али чак и кад би остала сама, усред бестрагије, не би успела из себе да истисне тај гнев. **Да крикне** (Слимани 2019: 146).
- 26) Октаву се не свиђа тај дисциплиновани смех; не успева **да се церека** у за то предвиђено време (Бегбеде 2020: 49).
- 27) Био је час кад хроничари иду **да блебећу** (Бегбеде 2020: 232).
- 28) - Ваљда црква није рат, па **да ми хучеш** и гледаш ме као да ме испраћаш на вешала, а не у божји храм! (Домановић 2013: 33)
- 29) Заустих **да промрљам** како је све у реду, али не могадох, на време се постидех (Селенић 2009: 31).
- 30) Птиче голуждраво, плаче тихо, једва га чујеш, као **да јечи** изнемогли старац (Селенић 2009: 123).
- 31) Пао је у високу траву и управо кад је хтио **да јакне**, додирнуо је руком своју капу и чуо утјешан шепат: [...] (Ђопић 1963: 83).
- 32) - Опростите, друже Змају! - стадох **да муцам** ја (Ђопић 1963: 116).
- 33) Била је неописиво ужасна, та ствар која се изненада отворила пред Артуром и натерала га **да кркља** и јеца од страве, али ево ипак покушаја да се опише колико је била“ језива (Адамс 2013: 325).
- 34) Последњи, највећи талас знојења споао ме кад смо већ завршили обилну вечеру и сви седели на столицама, **стењући** од преједања (Бужаровска 2020: 90).
- 35) Само нечујно напусти брачну собу и увуче се у кревет свог сина, који је дочекује **гучући** (Слимани 2019: 29).
- 36) Ишао је по соби тамо-амо, **мумлајући** сам за себе минут или два (Кристи 2020: 250).
- 37) Највештији, најплоснатији, завлаче се испод врата, остају један тренутак па хитају да трампе своје блокове са крокијима за блокове чекова; једна жена из високог друштва ваља се по тепиху **цичећи** од задовољства, односе се је са њеним монотоним рефреном: „Паблове слике су увек моје слике.“ (Превен 2020: 39-40)
- 38) Оно одмах, **јечећи**, скочи на кола (Глишић 2013: 12).

- 39) **Замупкујући** и домишљавајући се, дјед је једва успио да како-тако исприча још неколико прича (Ћопић 1963: 125).
- 40) - Бејак - одговори Месезевеило **стењући** - бејак, али ми онај кучкин пророк из Назарета одреши језик (Пекић 2012: 119).
- 41) Ананије (усхићено): - Погледај како су пећине поплавеле на плавом сунцу и како се плави ратници Јудини у плавим оклопима гурају по броду, **алаучући** плавим гласовима (Пекић 2012: 124).
- 42) Артур Дент се покрену и поново застења, неповезано **мрмљајући** (Адамс 2013: 35).
- 43) Деда тада ни у својој соби нема мира, већ шетка и тапка по њој све нешто шапућући и **мрмљајући**; [...] (Петровић 2018: 164).
- 44) „**Бла, бла, бла, бла!**“, викнуо је гласно (Бужаровска 2019: 131).
- 45) Затворена у радној соби, могла сам да чујем његов препознатљив плач: једно дуго „**уаааааа-а-а**“ праћено с три-четири кратка пгуцаја док је кроз плач покушавао да удахне (Бужаровска 2020: 21).
- 46) „Јесте ли чули за *Путовање на крај ноћи* Луја-Фердинанда Селина?“ „**Мпфгпфхмммгхпхх**.“ (Бегбеде 2017: 140)
- 47) „**Ммфгхмфгт!**“, дере се, упирући на портрет. Скидам јој мараму са уста како бисмо боље чули шта је хтела да каже својим „**Ммфгхмфгт**“ (Бегбеде 2017: 142).
- 48) „Како је. Супер је! Како може да буде кад је с нама!“ **Пссцц**, он испушта некакав потцењивачки звук кроз зубе који значи *разуме се* (Бужаровска 2019: 48).
- 49) „[...] **Фла-фла-фла**, тако ми је говорио. Дошао сам и нашао га укоченог на каучу. [...]“ (Бужаровска 2019: 57)
- 50) „**Брлрлрлрлрлр**“, излетало је Весни из уста кад би се присетила целе епизоде. Некада би јој се то дешавало пред другима, па су је људи чудно гледали. Али ако би уздржала од викања „**брлрлрлрлрлр**“, не би се уздржала од трескања о земљу левом петом (Бужаровска 2019: 173).
- 51) **Шшшш**, друже, ућуткава га и ставља му прст на усне. Веома дуго је желела то да уради (Гадео 2020: 164).
- 52) „**Шшшш!**“, опоменула ме је једна старија госпођа која је седела до мене, љутито ме загледајући (Бужаровска 2019: 10).
- 53) - **Хе, хе**, а ја жив (Ћопић 2019: 83).
- 54) - **Пху**, анатема га било, извлачи се Јовица из ових сукања док смо читави! Не знам ти ја ништа око жена и вјеронауке (Ћопић 2019: 108).
- 55) - **Пфу**, срам их и стид било, на једног човјека толику силу просипати. Та не чека горе Црвена армија, знају и сами (Ћопић 2019: 124).
- 56) Артурово је срце радило **бум бум туп туп** док је она записивала седам бројева на парчету папира и пружала му га (Адамс 2013: 425).
- 57) Она чека, зуре у врата као да би могла сваког часа да се отворе. **Чује звук који сама испушта, тих звук, нешто између плача и певушења** (Офил 2020: 126).
- 58) Упад тог злог странца био ми је неподношљив и у једном тренутку више нисам могла да одолим, донела сам одлуку а да нисам била свесна да сам је донела, рекла сам изненада, **гласом који је звучео попут ломњаве стакла**: тето (иако ми је наредила да је никад тако не зовем), морам нешто да ти кажем али је у питању тајна коју не смеш ником да кажеш, закуни ми се да је ником нећеш рећи (Феранте 2020: 122).
- 59) Понекад се дешавало да повишени гласови разбију монотонију, један слог, **делић речи које је моја мајка изговарала попут удараца врхом ножа о стакло, мој отац као удаљену грмљавину** (Феранте 2020: 133-134).

У остале јединице које одражавају психофизичка стања ликова спадају и следеће ономатопеје: *циликати, јечати, праскати, шумити, пишити, кричати, алаукати, мрмљати, хихотати, дречати, пропишити, зашумити, шишити, писнути, прошкрџати, промуцати, замуцати, промрмљати, грцати, замуцкивати, крџнути, завапити, просиктати, промрморити, јекнути, мрмољити, кликнути, јакнути, заурлати, ускликнути, промрнђати, завречати, вречати, закукати, нафицати, закикотати, кликтати, зајаукати, врекнути, мрнђесати, избрбљати, исторокати, торокати, разбрбљати се, брбљати²⁵, чаврљати, прогрцати, мумљати, забрбљати, застењати, заклитати, заграјати, закркљати, штуцнути, зацвотати, шмрцнути, мрмољити, блеблетати, шушљетати.*

7.13.1. Управни говор

Ономатопејске јединице које одржавају психофизичка стања у оквиру управног говора користе се како би индиректно дочарале унутрашња осећања и телесне реакције ликова. Ономатопеје попут уздаха, зевања, мрмљања, стењања или смеха преносе читаоцу тренутна психофизичка стања ликова као што су умор, задовољство, несигурност, страх, итд. Њима се, у управном говору, појачава интензитет и непосредност осећања чиме ситуација, а и сам лик, постају веродостојнији и емотивно ближи. Аутори у својим делима „настоје да сценично прикажу ситуације, па пуштају јунаке да сами говоре, а приповједачу притом додјељују улогу уводничара“ (Јањушевић Оливери 2015: 131).

Употреба овог типа ономатопеја омогућава да се на једноставан начин и кроз једноставан звук пренесе сложен спектар људских емоција и реакција. Ове ономатопејске јединице могу, такође, да упуте на динамику односа између ликова у причи. Зато се често користе као наговештаји, који богате дијалог и преносе суптилне детаље, који би иначе могли бити непримећени. Коришћење ономатопејских јединица које преносе психофизичка стања ликова омогућава читаоцу да лакше урони у сам наратив и да боље разуме сложене емотивне и психолошке слојеве ликова и њихових интеракција:

- 1) Моја мајка је пребледела, **промрмљала је**: „Ја не, уверавам те да није тако.“ (Феранте 2020: 134–135)
- 2) Мали Васа тек ако има три године а већ више пута дао је јогунством својим повода да му отац питањем својим попрети. Од пре је опет тако нешто скривно. Отац стаде пред њега показујући му свој питап и питајући га:
 - Шта сад да ја радим са овим питањем?
 - Иди па се шетај с њим! одговори Васа **јецајући** (Змај 1994: 10).

7.13.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор

Ономатопејске јединице које одражавају психофизичка стања ликова у оквиру реплике дијалога користе се како би на директан начин пренеле емотивна и физичка стања ликова, чинећи интеракције међу њима убедљивијим и упечатљивијим. Ови звуци, попут уздаха, стењања, хучања, јецања или дрхтања аутору дозвољавају да пренесе тренутни емоционални набој и унутрашње борбе које ликови доживљавају. Семантичка поља тих глагола неретко се преплићу, нпр. глагол *шаннути*, који лексикографски означава „тихо, једва чујно рећи“ (РСМ 2007: 1530) може се схватити и као показатељ смањеног интензитета говора. У исту групу

²⁵ Штрбац (2011: 44–51) у квалификативне глаголе убараја глаголе попут *брбљати, мрмљати, лупетати, врискати* и слично.

спадају глаголи који алудирају на животињско оглашавање, јер осим што преносе карактеристике звука (нпр. *уфликати* значи „завијати јаким гласом“), истичу и атрибуте који се традиционално везују за дотичну животињу (снага, грубост, страх). На тај начин, јавља се преплитање интензитета говора и емотивно-конотативних компоненти (Бабић 2022: 75).

Њима се продубљује психолошки портрет ликова и откривају њихови страхови или наде. Ономатопејске јединице, које су овако искоришћене, тако делују као сугестивни сигнали и повећавају емоционални утицај радњи. На тај начин, читалац је у стању да доживи и осети њихове међусобне односе:

- 1) - Ваљда црква није рат, па **да** ми **хучеп** и гледаш ме као да ме испраћаш на вешала, а не у божји храм! (Домановић 2013: 33)
- 2) - Све **ће избрбљати, исторокати**, знам ја њих (Ђопић 2020: 22).

7.13.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор

Ономатопејске јединице које одражавају психофизичка стања ликова у оквиру фрагментарног управног говора користе се како би се на интуитиван начин пренеле психофизичке реакције ликова. Ови звуци, које ликови доживљавају и манифестују, омогућавају читаоцу да осети спектар емоција попут напетости, стреса, олакшања, нервозе или узбуђења. У оквиру фрагментарног цитата, овај тип ономатопејских јединица пружа сажете, али јаке звучне ефекте који продубљују карактеризацију ликова и дозвољавају читаоцу да се повеже са ликовима и њиховим унутрашњим стањима на дубљим нивоима:

- 1) Затворена у радној соби, могла сам да чујем његов препознатљив плач: једно дуго „**уаааааа-а-а**“ праћено с три-четири кратка штураја док је кроз плач покушавао да удахне (Бужаровска 2020: 21).
- 2) Мама ми је добацила поглед замућен од колективне хипнозе, рекла нешто као „Све **ће бити добро**“, и онда поново утонула у **чаврљање** (Угрешић 2020: 112).

7.13.4. Изречени управни говор

Ономатопејске јединице које одражавају психофизичка стања ликова јављају се у облику ауторске дидаскалије у оквиру изреченог управног говора јер на директан начин преносе психолошке и физичке реакције ликова, чинећи сцене вероватнијим за читаоца. Ове ономатопеје омогућавају читаоцу да осети јачину тренутка и унутрашња стања ликова, док истовремено представљају моћан алат за њихову карактеризацију и наглашавање емоционалне сложености ситуација.

Посебан допринос, а тиме и стилску тежину, имају глаголи и конструкције, који својим основним значењем припадају експресивној лексици из категорије *verba dicendi*, али и они који такву експресивност стичу у пренесеним значењима. Како истиче Ристић (2004: 122), семантика глаголских експресива, као и семантика других лексичких експресива, заснива се на унутрашњој форми речи, њиховој звуковној структури и на емотивно-оцењивачкој модалности, чиме се покреће њихово конотативно значење, које се остварује на прагматичком плану. У оквиру других жанрова, ови глаголи и конструкције експресивног карактера, посредством којих се уводи туђ говор, могу се типологизовати према томе који аспект говора наглашавају (Бабић

2022: 73). Њиховом употребом се, следствено томе, у оквиру изреченог управног говора ствара импресиван наративни амбијент и повећава читаочева укљученост у причу:

- 1) - Нешто **замуцкујеш!** - рекли су му старци (Ћопић 1963: 122).
- 2) „Чај“, **пропиштала је**, „то је рекао, чај, не лимунада.“ (Кристи 2020: 264)

7.13.5. Неуведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које одражавају психофизичка стања ликова јављају се у оквиру неуведеног слободног управног говора јер спонтано преносе унутрашња емотивна и физичка стања ликова. Наиме, неуведени слободни управни говор ликовима омогућава да изразе своја осећања на природан и непосредан начин, при чему ономатопејске јединице играју кључну улогу у стварању живописних репрезентација тих стања. Ове ономатопеје доприносе интуитивном осећању и разумевању унутрашњег стања ликова јер ови звуци долазе директно из њихових опажања и телесног искуства и стапају се са њиховим мислима и осећањима. Звуци који одражавају психофизичка стања ликова природно се уклапају у наративну динамику приче и постају кључни елемент у приказивању њихових емоционалних искустава:

- 1) А и ви сте ми, матере, нешто боље од нас, а! Ено, и она моја покојница, лака јој... лак јој онај облак под који је одлетела гаравијех опанака заједно с кућом и шталом... знала ми је, брате, **рондати** и **чантрати** ка млинско чекетало: те бекрија си, те пијанац, те убојица, те жандари нам се никад не скидају с врата, те гори си нег икакав комуниста [...] (Ћопић 2017: 126–127).
- 2) Фасцинира ме **брбљање**, то страсно савладавање празнине (Угрешић 2020: 11).

7.13.6. Уведени слободни управни говор

Ономатопеје које одражавају психофизичка стања ликова често се јављају у оквиру уведеног слободног управног говора јер аутору омогућавају да директно пренесе унутрашња стања ликова, при чему су ови звучни ефекти уграђени у контекст перцепције и емоционалног стања лика. Ове ономатопеје не преносе само физичке манифестације емоционалног стања лика, већ и дубоко укореењена психолошка понашања. Овако употребљене, оне не само да појачавају чулни аспект догађаја, већ читаоцу омогућавају да се готово сроди са ликом кроз непосредно доживљавање његове психе с обзиром на то да оне, у овом случају, служе као средство за преношење комплексних унутрашњих стања и емоција:

- 1) Једини стриц Ницо, који нит је шта видео ни чуо, нагазио је, онако мамуран, на оне моје грешне освајачке грабље, па се надовезао **брундати**, никако да сјаше: те ко оставља грабље гдје им није мјесто, те шта требају грабље око ракије, те знају ли „они, расипници“ (који то они?) како је тешко набавити добре грабље, те ова се кућа раскућава, те ово, те оно [...] (Ћопић 2017: 17)
- 2) То су дечја посла, **промрмља**, свиди им се играчка па је узму и после родитељима кажу да су је нашли случајно (Феранте 2020: 61).

7.13.7. Неуправни говор

Ономатопеје којима се одражавају психофизичка стања ликова јављају се у оквиру неуправног говора јер играју кључну улогу у преношењу дубоких емоционалних и телесних реакција ликова и омогућавају читаоцу да интензивније доживи оно што они сами проживљавају. У неуправном говору, ови звуци дочаравају унутрашњи свет ликова показујући, рецимо, како њихова тела реагују на одређене емоције или спољашње догађаје. На тај начин, прича делује реалније и убедљивије јер оваква употреба ономатопејских јединица омогућава наратору да се концентрише на суптилне нијансе људског искуства:

- 1) Заустих **да промрмљам** како је све у реду, али не могадох, на време се постидох (Селенић 2009: 31).
- 2) **Промуцала сам** нешто о томе како су лекције досадне, како месецима читам једну тешку књигу, никако да је завршим, говорила је о трагању за изгубљеним временом (Феранте 2020: 195).

7.13.8. Полууправни говор

Ономатопејске јединице које одражавају звуке психофизичких стања јављају се у оквиру полууправног говора јер играју значајну улогу у богаћењу сензорних слика унутар приче. Када се ови звуци користе у полууправном говору, они омогућавају читаоцу да догађај доживи на далеко непосреднији начин, скоро као да му сам присуствује. Поред тога, ове ономатопеје функционишу као прелаз између интерне перцепције лика и спољашњег света и омогућавају да се његово унутрашње искуство пренесе у наративни контекст са далеко јачим интензитетом. На тај начин, овај тип звука преноси много више од саме радње; он са собом носи одређене психолошке тонове и служи као кључни елемент у изражавању емоција. Тако се ствара слојевитија и богатија слика догађаја, која иначе може бити једва приметна, а ономатопеје постају значајан елемент у изградњи свеукупног утиска код читаоца:

- 1) Загрлила ме је, и **промрмљала**: нема потребе да будеш тужна, да ли ти је сад јасан смисао реченице коју је изговорио твој отац? (Феранте 2020: 33)
- 2) **Промрмљала је**: куда си ишла, шта си радила? (Феранте 2020: 148)
- 3) То је у пракси значило да није престајала **с брбљањем** и да **се** стално наглас **кикотала**, као припита, прст јој покажу, а њој је смешно, помисли човек: Колико је њој добро! (Станковић 2020: 157)
- 4) Најзад, кад је бацио себе испред погледа, од зуба му **зацвокота** страх и глава му се диже на коси: из оближњег вука вирила је крволочна шума! (Ђопић 1963: 85)

7.13.9. Експресивни неуправни говор

Ономатопејске јединице које одражавају психофизичка стања често се сусрећу у оквиру експресивног неуправног говора зато што омогућавају читаоцу да се дубље и интензивније повеже са унутрашњим светом лика. Њиховом употребом ствара се дискретнији прелаз између физичког и менталног света и плодно тле за илустровање тих унутрашњих борби. На тај начин, читалац се ближе упознаје са психичким стањем ликова, што је посебно значајно у тренуцима када се речима тешко може описати сложеност појединих осећања. Ове ономатопеје унутар експресивног неуправног говора постају кључни елемент за креирање емотивно снажних сцена и чине текст пријемљивијим за тумачење. Самим тим, експресивним неуправним говором

„емоционална интонираност омогућава наратору, а даље и реципијенту, дубље уживљавање у психолошка стања личности чије се речи преносе“ (Вељовић 2013: 455), а укључивањем ономатопеја у овај подмодел неуправног говора „истовремено се омогућава стицање увида у психолошка стања јунака, њихова размишљања, дилеме, говорне карактеристике и сл., што уноси живост у приповедању, а на плану рецепције саживљавање са емоционалним стањима ликова“ (Вељовић 2013: 456), што се из приложеног може уочити:

- 1) Опет **писак**, **јаук** и **лелек**! (Кочић 2018: 73)
- 2) **Кукају** нам сваки пут кад уђеш с рукама у џеповима! (Бегбеде 2020: 178)

7.13.10. Слободни неуправни говор

Ономатопеје које одражавају психофизичка стања ликова неретко се срећу у оквиру слободног неуправног говора јер дозвољавају аутору да директно прикаже унутрашња стања ликова тако да читалац може непосредно да осети и доживи њихове физичке и емоционалне реакције јер „овај тип туђег говора допушта аутору интимни приступ у саме мисли лика“ (Лоц 1990: 126). Слободни неуправни говор обједињује различита афективна средства, при чему ономатопеја представља један од кључних елемената јер оно што је „изречено [СНГ-ом] исказује емоционалну ангажованост приповедача“ (Божанић, Брешан 2007: 243), пошто су „афективно обојене, сигнализирају присутност позиције лика“ (Божанић, Брешан 2007: 245), а њихово је упаривање „готово увијек знак стилске интензификације израза“ (Божанић, Брешан 2007: 246).

У слободном неуправном говору, ове ономатопеје постају део наративног тока који се спаја са мислима и осећањима ликова те, тако одражавају њихове психофизичке реакције на оно што се око њих дешава. У слободном неуправном говору, ономатопеје функционишу као моћно средство за приказивање непосредног утицаја звукова на свест ликова. Ови звуци не само да описују њихова непосредна окружења, већ симболизују и њихове реакције на спољашњи свет. С обзиром на то да се ови звуци интегришу у унутрашња стања ликова, уместо да фигурирају само као наративни украси, читалац је онда у позицији да ближе осети и разуме начине на које ликови доживљавају своју околину и како та околина утиче на њих. Оваква употреба ономатопејских јединица пружа дубљи увид у психолошку динамику ликова јер звуци који одражавају психофизичка стања постају одраз њиховог унутрашњег света и начина на које они процесуирају и реагују на оно што се око њих догађа. Тиме је текст емотивно набијенији и динамичнији, те читалац може изравно да осети како се тело и ум ликова односе према спољашњем свету јер „субјективност као једна од експресивних одлика слободног неуправног говора сачувана је у свим примерима, из разлога што се мисли јунака и не могу преносити другачије“ (Кочовић 2015: 296), а аутори се „по правилу саживљавају са својим ликовима, са њиховим говорним активностима и емоционалним стањима, за шта је стилистички најпримјеренији начин исказивања очито био слободни неуправни говор“ (Ковачевић 2012в: 349).

- 1) Био сам, признајем, дирнут њеним пожртвовањем и спреман да јој опростим, макар један део, оних ружних дахтања и **крикова** које сам, понижен и очајан, тако често морао да слушам кроз зид што је делио моју собу од њене (Селенић 2009: 168).
- 2) Међутим она је непрестано уздисала, **хукала** и гунђала неку слутњу, бојазан за све и свашта (Домановић 2013: 32).

7.14. Звуци удара и прасака

У једанаесту, и последњу, категорију спадају ономатопејске јединице које oponaшају звуке удараца, прасака и пуцања. Звуци удара и прасака користе се у књижевном тексту како би се створили динамични и упечатљиви тренуци. Ове ономатопеје привлаче пажњу читаоца и наглашавају важне догађаје у причи. Исто тако, могу означавати изненадне промене, сукобе или врхунац радњи и допринети драматизацији појединих сцена. Оваквом употребом појачава се емоционални утицај кључних тренутака, док као симболички елементи преносе дубље значење. На пример, звук ломљења стакла може симболизовати крај неког односа или крах унутрашњег света лика, док звук експлозије упућује на избијање сукоба или ослобађање потиснутих емоција. Тако се, употребом овог звуковног типа ономатопеја, преносе сложене идеје чиме се доприноси стварању динамичног ритма у тексту. Нагло и јако звучно посредовање може изменити наративни ток, убрзати или успорити радњу и тиме створити осећај хитности и напетости или смирености и безбрижности. Овај тип ономатопеја омогућава читаоцу да причу доживи на узбудљивији начин јер ће тако обележени тренуци остати упечатљиви управо због звучног ефекта:

- 1) Узми, војниче, па кад будеш пуцо из топа, **бубни** доље у воду, само да препаднеш Деду (Ђопић 2017: 125).
- 2) [...], преломиће шију хуља зеленашка, **кврцнуће** му вратић као трпчица у шаци Најјачег, на колону Најјачег, мислио је, звецкајући зделицом и питомо изгледајући трговца који се приближавао, нетремице зурећи у небо (Пекић 2012: 105).
- 3) **Купнуо би** по кавезу, а овај је брбљао гомилу тупавих ствари типа „слатка Поли“, крештао и тако даље (Адамс 2013: 503).
- 4) Марија је кренула нешто **типкати** својим буцмастим прстима по тастатури што ми се чинило да траје читаву вјечност (Колановић 2020: 186).
- 5) Змај узме ширити своја крила и **лупкати** изазивачки као да зове на мегдан, али у то једна од оних птица ужасно зазврча и полетје преко равнице право према змају (Ђопић 1963: 51).
- 6) „Не!“ помислила је Штефица и **забубњала** по лубеници (Угрешић 2020: 87).
- 7) Изнемогли се Јовица читав дан климао на некаквом кљусету које је мученички посртало за Николетином и сваки час га **туцкало** у леђа, тако да овоме најзад преврши и он се разјадано окрену и рашири руке: [...] (Ђопић 2019: 148–149).
- 8) На Господарском игралишту био је леп и пријатан дан када су Форд и Артур наслепом излетели из простор-временске аномалије и прилично грубо **бупнули** о неговани травњак (Адамс 2013: 266).
- 9) Коста је у Египту научио с послугом и чврсто их је држао, не као неки Египћани који су момка умели и **да клепе** по глави, али кад ме је видео како их на почетку молим за помоћ уместо да наређујем, слатко се насмејао и рекао ми да то мора строже, да те не поштују ако си мек, мисле да си будала (Станковић 2020: 131).
- 10) А и да може, не бих ризиковао, могло би наопако да изађе да им однесем комад краденог царског накита за који нису знали, да помисле да нешто кријем, мало да ме пропитају, а ту уме и шамар **да пукне** (Станковић 2020: 143).
- 11) Почео је **да лупа** по свим столовима као да је бубњар (Бужаровска 2019: 95).
- 12) Да је то хтела, могла је **да ми кврцне** врат и био бих на месту мртав (Маиран 2020: 131).

- 13) Опет је завладала тишина, али ја сам нашао начина да ту тишину испуним, па сам сипао себи још шаблија и почео **да пуцкам** прстима (Уелбек 2019: 177).
- 14) Нема тако много људи - мушкарца или жена - који могу **да крицају** зглобовима тако гласно (Мураками 2021: 116).
- 15) „Ризикујеш **да** ти **налупам** шамаре ако откријем да покушаваш да ме превариш, и да хоћеш да идеш са оном двојицом.“ (Феранте 2020: 187)
- 16) Јачина шока који су доживели неколико тренутака касније, када је пламтећа олупина свемирског брода урлајући и **праштећи** излетела из неба и треснула на око пола миље од места на коме су се налазили, била је нешто што треба видети да би се поверовало (Адамс 2013: 307).
- 17) Мени срце лупа по цео дан. Како? Овако: **туп, туп**, па пауза, па **туп, туп, туп, туп**, па... ништа, пауза, па онда онако **бум, бум**, па **куц, куц**. Ко те, бре, замлађује? Ма ја сам срећна кад је **туп, туп**, па макар и сто пута, него кад пређе на **дум, дум, куц, куц**, јер ће после лако бити - **кврц!** (Гојгић 2012: 39)
- 18) **Туп, туп, туп, луп, круп;** треба устати и поћи на спавање (Петровић 2011: 85-86).
- 19) Губим самога себе. **Цап** - и нема ме! (Гордер 2011: 146)
- 20) Мени срце лупа по цео дан. Како? Овако: **туп, туп**, па пауза, па **туп, туп, туп, туп**, па... ништа, пауза, па онда онако **бум, бум**, па **куц, куц**. Ко те, бре, замлађује? Ма ја сам срећна кад је **туп, туп**, па макар и сто пута, него кад пређе на **дум, дум, куц, куц**, јер ће после лако бити - **кврц!** (Гојгић 2012: 39)
- 21) **Туп, туп, туп, луп, круп;** треба устати и поћи на спавање (Петровић 2011: 85-86).
- 22) Губим самога себе. **Цап** - и нема ме! (Гордер 2011: 146)
- 23) Не прође ни пет секунда - **ђап!** - огромна ајкула изврну се на трбух и прогута удицу (Ћопић 1963: 21).
- 24) Други пут, опет, управо сам био написао у једној пјесми како се медвјед Живко попео на стабло и бере крупке, а под крупком стоји магарац Сивко и њаче, кад, не лези, враже, Швабе однекле потегоше великим топом, па тешка граната груну баш поред наше кућице. **Фијууу-грум!** (Ћопић 1963: 93)
- 25) Особито је дивно било кад би бомба скочила према неком исувише брбљивом усташком митраљезу и загрмјела: „**Шпшут, грум!** Ћути! (Ћопић 1963: 99)
- 26) Једнога јутра дошуња се однекле миш Брко, окрену се десно-лијево, лукаво засука један брк - и **крц - крц!** - стаде да глође пакет с књигама (Ћопић 1963: 102).
- 27) - И јесам зрно. Ударим те само овако у срце - **жиг!** (Ћопић 2019: 65)
- 28) **Туп!** Одједном људи пропадоше у бездану јаму, у мрак четничког затвора, међу снопове ражане сламе и свакојаку старудију (Ћопић 2019: 86).
- 29) Николетина се спусти крај њега, загрли га и цмокну три-четири пута тако звучно та Јовица, чучећи иза лијеске, завидљиво прогунђа: - **Прас, прас!** Ко из пушкомитраљеза (Ћопић 2019: 141).
- 30) - Да, да. У по дана, у по ноћи, кад ти год драго, само га отвориш, а он ти **цак, цак!** - толико и толико сати (Ћопић 2017: 8).
- 31) Они мене тако увијек: таман кренем у нешто, сав устрептао, изнад земље, кад неко подвикне, а ја **цоц!** - о тврду ледину (Ћопић 2017: 12).
- 32) - Аха, тако, тако, само се ти држи, друже поручниче. Ништа се ти не бој онога тамо чике, њега ћемо ми вечерас: **кољ-кољ!** (Ћопић 2017: 137)

- 33) Прут није ништа помагао, јер је магаре просто било оклопљено гвожђем и дрвенаријом као какав средњевјековни витез. Зато Стриц попаде с њега ону колску руду и распали га свом дужином - **кпрр!** (Ђопић 2020: 34)
- 34) Мачак нанишани у хрбат звјерке, затвори очи и повуче за обарач. **Кврц!** (Ђопић 2020: 38)
- 35) Луња суну према широм отвореном прозору, попе се на прозорску даску и - **дућ!** - скочи у меку леју, поред бокора перуника (Ђопић 2020: 76)
- 36) **Кврц!** - одједном пећина ишчезну у потпуној тами (Ђопић 2020: 81).
- 37) - **Трас!** Још није доспио ни да схвати шта се то догађа, кад поново двапут грмну: **Трас! Трас!** (Ђопић 2020: 175)
- 38) Упао је тако и у један љескар везан с Прокиним гајем и - **туп!** - налетео на самог Николетину Бурсаћа (Ђопић 2020: 176).
- 39) - Их, а ја се само окренем и језик им исплазим, а они из пушака - **прас, прас!** - па кроз мој шешир (Ђопић 2020: 178).
- 40) - **Ду-ду-ду-ду!** - јасно се чује општар митраљески рафал негдје удесно од бријега Лисине (Ђопић 2020: 190).
- 41) Истог трена, на првим брежуљцима с друге стране Леденице запрашташе пушке, а за њима се огласи митраљез: **ду-ду-ду!** (Ђопић 2020: 202)
- 42) Једанаест белих робота успињало се кроз ускипеле облаке у збијеној формацији и, уз неколико последњих блесака пламена, ушло у унутрашњост свог белог свемирског брода који се уздизао изнад свега и који је, уз звук као кад сто хиљада људи груне „**фуп**“, изненада нестао у ваздуху одакле се претходно појавио (Адамс 2013: 277).
- 43) „Како то мислиш, какве халуцинације...? Причам о читавој оној тарапани са великим жутим бродовима, када су сви пошашавели и говорили да ћемо изгинути, а онда - **плоп**, сви нестадоше када је дејство престало. ЦИА је све порицала, што значи да мора да је истина.“ (Адамс 2013: 402)
- 44) Што рече Ен Друјан: *Кад се сабију у један минут, мождани таласи свеже заљубљене жене звуче као рафал петарди* (Офил 2020: 122).
- 45) **Зачуо се звук сломљеног стакла** (Кристи 2020: 239).
- 46) **Зачула се ломљава.** Госпођа Динзмид је испустила своју шољу чаја (Кристи 2020: 258).
- 47) Све ми услед тога постане досадно, осећам се тешко, осећам јаку главобољу, и чак ми у ушима **бруји као звека мачева и ханџара, пуцањ пушака, топова, шкргут зуба, трубе**, јаук рањеника (Домановић 2013: 18).
- 48) Негде од Авале, иза мојих леђа, из правца Чукарице и Бањице, **чује се топовска паљба** (Селенић 2009: 8).
- 49) Пре један сат, кад су поједначани пуцњеви почели да прерастају у једнолични, по нечем исконски опасан, **звук канонаде**, Илустрисимус је отворио очи, последњи пут, и погледао кроз мене, у правцу Авале (Селенић 2009: 8).
- 50) Земне остатке врле старине, ево, испраћам, збуњен и потресен, **уз звуке разорне канонаде** којом почиње ослобођење мог Београда (Селенић 2009: 8).
- 51) Онда један праскави, **револверски пуцањ у непосредној близини зачас поцепа тишину**, па опет завлада мук (Селенић 2009: 96).
- 52) Легнеш, рецимо, негдје у шуму и покријеш се по глави шињелом да ти не смета **грмљавина топова** и ... [...] (Ђопић 1963: 117).

- 53) - Ми се не повлачимо! - кратко одсијеца Николетина, **па опшине рафалом по хрбату** најближе узвишнице са које већ, општро и кратко, бљескају ватрени језици из непријатељских пушака, једва примјетљиви на снијегу (Ћопић 2019: 60).
- 54) Истутња се рат **у гдном треску гвожђарије**, ватре и дима, а онда по читавом свијету паде гар и тишина невеселе пустиње (Ћопић 2017: 152).
- 55) Брза промена увећања пренела их је у крупни план - две гломазно стварне **ракете које су грмеле небом** (Адамс 2013: 76).
- 56) У истом тренутку иза њих **тресну челични поклопац** и у просторију покуља гас (Адамс 2013: 86).
- 57) И док је пред брегом, по вијадукту, **звижди и хукће источна железница**, док по цитаделама **праскају машинске пушке**, мирно се истичу небројена мунарета... (Петровић 2018: 50).

У ономотопеје које опонашају звуке удараца, прасака и пуцања спадају и следеће јединице: *лупкати, пљуска, лупа, тресак, прасак, пуцњава, тутњава, праснути, чукнути, куцнути, бубнути, забубњати, затутњати, експлодирати, запуцкати, пуцнути, треснути, пршити, затрешити, зајечати, запрашити, зазвонцати, швигнути, просиктати, загрмети, ћокнути, цоцнути, пљеснути, отпљескати, запуцкетати, лупање, експлозија, тандркање, бубњање, бука, ломљава, топот, громињање, думбарање, трупкање, бобоњити.*

7.14.1. Управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке удараца, прасака и тресака у оквиру управног говора користе се како би се нагласиле драматичне и интензивне радње и како би се читаоцу пружио осећај непосредности догађаја. Ови звуци преносе физичку снагу догађаја и омогућавају читаоцу да готово осети њихов утицај. Њиховом се употребом у управном говору ствара живописна и визуелно-звучна слика, која доводи до тога да радња делује занимљивије и веродостојније. Поред тога, долази до веће укључености читаоца јер звуци прасака и удараца сугеришу хитност, опасност или промене и одржавају читаочево интересовање. Овај тип ономотопеја служи као средство за преношење емоционалног набоја и психолошког утицаја на ликове. На пример, нагли звуци прасака могу упућивати на насилне тренутке, што може дубоко утицати на психолошка стања ликова и њихов однос према ситуацији. Употребом ономотопејских јединица које опонашају звуке тресака, пуцања, удараца и прасака, читаоцу се преноси осећај да се у причи нешто значајно и потенцијално опасно дешава, а сама прича делује реалистичније и аутентичније:

- 1) - Може неки ајдук да искочи из шуме, па тек, само **крк** ножем! - вели стрина, запињући из све снаге кад говори, а ипак шапатом (Домановић 2013: 33).
- 2) „**Бам!**“, рекао је Запход, „**фиујуууу! Пам пам пам!**“ (Адамс 2013: 355)

7.14.2. Реплика дијалога или неуведени управни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке прасака, удараца и тресака у оквиру реплике дијалога користе се како би нагласиле јачину догађаја и емотивну позадину у оквиру које се они одвијају. Тиме се ствара динамична визуелно-аудитивна сцена, која читаоца увлачи у саму радњу. Овим ономотопејским јединицама преносе се последице одређених догађаја, било да је реч о насилном сукобу или напетости међу ликовима. Њима се појачава визуелни

доживљај радње, али се, такође, додаје емотивна дубина јер звуке удараца често прате тренуци јаким осећања, као што су бес или фрустрација. Ове ономотопеје имају могућност да сигнализирају почетак физичког конфликта и да пренесу читав спектар психолошких и физичких реакција на један једноставан, али моћан начин. Употреба овог типа ономотопеја у оквиру реплике дијалога фигурира као ритмички елемент који нарацију води напред, наглашава кључне тренутке и осигурава да читалац осети пуну јачину радње која се пред његовим очима одвија:

- 1) „Ризикујеш да ти **налупам** шамаре ако откријем да покушаваш да ме превариш, и да хоћеш да идеш са оном двојицом.“ (Феранте 2020: 187)
- 2) - Молим, господине, овај се разговарао! **Пљус** шамар (Домановић 2013: 35).

7.14.3. Фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор

Ономотопејске јединице које опонашају звуке прасака, удараца и тресака у оквиру фрагментарног управног говора користе се како би се верно пренела драматичност одређених догађаја у причи. Ови звуци готово моментално стварају јаке звучне и визуелне асоцијације код читаоца и омогућавају му да осети физичку силу и последице радњи, које се пред њим одвијају. У фрагментарном контексту, овај тип ономотопеја наглашава кључне моменте у причи, додаје ритам тексту, чини догађаје директнијим и омогућава аутору да пренесе осећај опасности, хитности и ризика. Дакле, фрагментарни цитат „резервисан је за укључивање у ауторски контекст карактеристичних ријечи и израза главног јунака“ (Јањушевић Оливери 2015: 137). Њиховом употребом читалац је у могућности да урони у нарацију и да специфичне ударце, праске и пуцања заправо *чује*, што у значајној мери појачава његову укљученост у сам текст:

- 1) Једанаест белих робота успињало се кроз ускипеле облаке у збијеној формацији и, уз неколико последњих блесака пламена, ушло у унутрашњост свог белог свемирског брода који се уздизао изнад свега и који је, уз звук као кад сто хиљада људи груне „**фуп**“, изненада нестао у ваздуху одакле се претходно појавио (Адамс 2013: 277).
- 2) Настала је тужна и непријатна пауза у разговору, током које као да је сто хиљада људи неочекивано рекло „**вуп**“, а из неба је изронила група белих робота, у војној формацији налик на маслачково семе које клизи низ ветар. Један силовити тренутак касније сви су се нашли ту, у мочвари, одвојили Марвинову вештачку ногу и поново нестали у свом броду који је учинио громко „**фуп**“ (Адамс 2013: 291).

7.14.4. Изречени управни говор

Ономотопејске јединице које опонашају звуке удараца и прасака у оквиру изреченог управног говора користе се јер њима аутор нарацију чини драматичнијом. Ови звуци одмах привлаче пажњу читаоца, тако да он може готово одмах осетити физичку реакцију тих догађаја. Укључивањем овог типа ономотопеја у изречени управни говор, аутор богати текст на звучном и визуелном нивоу и утиче на начин на који читалац доживљава и тумачи радње:

- 1) „Тако, лепо. **Бенг, бенг!** Нула поена!“, рекла сам и почела да се смејем (Бужаровска 2019: 27).

- 2) „Бам!“ рекао је Запход, „фиујуууу! Пам пам пам!“ (Адамс 2013: 355)

7.14.5. Неизречени управни говор

У читавом корпусу²⁶ уочен је само један пример неизреченог управног говора и то у оквиру ономатопејских јединица које oponашају звуке ударања, а који смо због своје специфичности, ипак, издвојили. Овако искоришћене ономатопеје умногоме доприносе динамичности радње, а да нису директно вербализоване од стране ликова. Када се ови звуци користе у оквиру неизреченог управног говора, онда се понашају као звучни маркери који одмах преносе напетост догађаја и функционишу као пропратни коментари, који појачавају интензитет радње. Овај нови слој значења дискретно утиче на начин на који се сам догађај доживљава и омогућава да нарација остане динамична, а да читалац опази емоционални утицај који се истовремено преноси. На тај начин, аутор контролише ритам и тон нарације, а да притом не крњи убедљивост и аутентичност самог текста:

- 1) „Не!“ помислила је Штефица и **забубњала** по лубеници (Угрешић 2020: 87).

7.14.6. Неуведени слободни управни говор

Ономатопејске јединице које oponашају звуке удараца, пуцања, прасака и тресака често се користе у оквиру неуведеног слободног управног говора зато што директно преносе драматичне тренутке и емотивне кулминације догађаја. Неуведени слободни управни говор омогућава да се ове експлозивне и нагле звучне слике непосредно интегришу у наративни ток и перцепцију ликова. На тај начин, читалац у потпуности ураћа у причу и доживљава звучне ударе као део стварности ликова, што додатно дефинише емоционални утисак радњи:

- 1) У ожујку ове године предложио ми је један од Ваших сурадника могућност новог тарифног модела путем претплате што сам прихватио између осталог и због разумијевања за људе који обављају тај посао и морају **куцати** и мољакати по становима из којих их људи гледају с неповјерењем и презиром на рубу агресије (Колановић 2020: 31).
- 2) Кад сам био мали, вадили смо месечеве медузе из воде и гађали се њима, отприлике као грудвама, лепо су лежале у руци и тако гадно **пљускале** кад погоде леђа или бутину (Кнаусгор 2020: 90).

7.14.7. Неуправни говор

Ономатопејске јединице које oponашају звуке удара, прасака и тресака често се јављају у оквиру неуправног говора јер представљају моћно језичко средство за преношење интензивних догађаја и наглих промена у нарацији. Истовремено, могу симболизовати емоционалне и психолошке преокрете у причи. Наиме, унутар неуправног говора, ове ономатопеје могу бити одраз унутрашњих тензија које избијају на површину, чиме не сугеришу читаоцу да замисли једино физички догађај који се одвија, већ и његов психолошки утицај на ликове:

²⁶ Корпус броји преко 6000 експерпираних примера ономатопејских јединица.

- 1) Знам да сам се у другом разреду вазда враћао кући заобилазећи, само да сретнем господина Пајицу како виси под прозором госпођице Анке и како **лупка** штапићем о своју ципелу! (Петровић 2018: 50)
- 2) Да је то хтела, могла је **да** ми **кврцне** врат и био бих на месту мртав (Маиран 2020: 131).

7.14.8. Полууправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке удара, прасака и пуцања користе се у оквиру полууправног говора јер се њима динамизује прича. Ове ономатопеје у полууправном говору често служе као моментални, звучни маркери који појачавају драматичност догађаја. Кроз полууправни говор, ови звучни елементи додатно се продубљују јер не само да преносе физичке звуке, већ читавају и психолошку тежину коју ти звуци могу носити и, на тај начин, стварају разнолику и вишеслојну наративну текстуру:

- 1) Мени срце лупа по цео дан. Како? Овако: **туп, туп**, па пауза, па **туп, туп, туп, туп**, па... ништа, пауза, па онда онако **бум, бум**, па **куц, куц**. Ко те, бре, замлађује? Ма ја сам срећна кад је **туп, туп**, па макар и сто пута, него кад пређе на **дум, дум, куц, куц**, јер ће после лако бити - **кврц!** (Гојгић 2012: 39)
- 2) Истог трена, на првим брежуљцима с друге стране Леденице запрашташе пушке, а за њима се огласи митраљез: **ду-ду-ду!** (Ћопић 2020: 202)

7.14.9. Експресивни неуправни говор

Ономатопејске јединице које опонашају звуке удараца, прасака и тресака јављају се често у оквиру експресивног неуправног говора јер, такође, појачавају драматичност догађаја. Ови звуци служе као вербални експлозивни, који разбијају монотонију текста и стварају осећај непосредности. Употреба овог типа ономатопеја у оквиру експресивног неуправног говора омогућава аутору да дочара изразито напете тренутке чиме не само да описује природу самог догађаја, већ уједно и ствара емоционални одјек код читаоца. У контексту експресивног неуправног говора, ови звуци доприносе субјективном доживљају ликова или наратора и наглашавају како њихову реакцију на дате догађаје тако и утицај који ти догађаји имају на њихову психу. Самим тим, ови звучни елементи представљају далеко више од пуне звучне илустрације. Они постају симболични елементи који рефлектују унутрашње ломове, сукобе и катарзе и доприносе дубљем разумевању емотивног набоја приче:

- 1) Драга моја, јадна Штефице Цвек! **Пљуска до пљуске!** (Угрешић 2020: 55)
- 2) Губим самога себе. **Цап** - и нема ме! (Гордер 2011: 146)
- 3) Колико смо само пута то видели на екрану: јунака напада неко љигаво чудовиште-месождер, утерује га у некакав ћорсокак, и у тренутку када се страшна звер спрема да га прождере, **паф**, наш јунак се усправља, сав знојав, у свом кревету? (Бегбеде 2017: 121–122)
- 4) - Молим, господине, овај се разговарао! **Пљус** шамар (Домановић 2013: 35).
- 5) А што се тиче непослушних, ту нема колебања... **фик...** губилиште! (Превек 2020: 121)

- 6) Потегнем те прескочим врљике и саплетем се те колико дуг - **љос** о ледину! (Глишић 2013: 63)
- 7) Знам да сам се у другом разреду вазда враћао кући заобилазећи, само да сретнем господина Пајицу како виси под прозором госпођице Анке и како **лупка** штапићем о своју ципелу! (Петровић 2018: 50)

Резимирано: примењена семантичка поткласификација ономатопејских јединица представља примарни аналитички оквир за дубље разумевање њихове улоге у књижевноуметничком стилу. Овај приступ омогућио је типологизацију ономатопеја према звуцима које теже да произведу и пружио увид у њихова значења, односно у њихов допринос у изградњи стила и атмосфере књижевног текста. Класификујући ономатопеје у једанаест значењских категорија, описали смо њихов утицај на наративну структуру, ритам, темпо и емоционални тон књижевног дела. Ова семантичка поткласификација илуструје на који начин специфичан језички избор аутора обликује наративну динамику и доприноси свеукупном уметничком доживљају књижевног текста. Овим смо такође показали да ономатопејске јединице не могу да се сведу једино на звучне ефекте већ да је њихово учешће у стварању смисла и значења од суштинског значаја. Уосталом, као и у обликовању уметничког стила и књижевног израза уопште.

С друге стране, секундарни аналитички оквир у облику постојеће поделе на типове и подтипове туђег говора, у којима се јављају ономатопејске јединице омогућио нам је да представимо како оне функционишу унутар наратива. Управни и неуправни говор, заједно са свим њиховим подмоделима, слични су у употреби ономатопеја по томе што оба типа користе ове звучне јединице у циљу оживљавања звучних елемената текста. Управни говор користи ономатопеје како би читаоцу на непосредан начин пренео звук, док неуправни говор користи ономатопеје како би пренео субјективни доживљај ликова и њихов однос према околини која их окружује. Међутим, управни и неуправни говор се, такође, разликују у начину на који ономатопеје утичу на читаочев доживљај приче. Оне су у управном говору, и свим његовим подтиповима, претежно у служби стварања непосредног звучног ефекта док у неуправном махом одражавају унутрашња стања ликова. Пошто су боље интегрисане у наративни ток, онда у неуправном говору најчешће служе за приказ дубљих слојева психолошких стања ликова, док у управном говору углавном служе као јасни звучни маркери у тексту. Ономатопејске јединице, уопште узев, користе се да „разбију текстуалну монотонију“ нарочито у подмоделима управног говора (Јеротијевић 2011: 650).

Глаголи и конструкције који уносе говор ликова не укључују само *verba dicendi*, него и читав спектар оних који у пренесеном значењу добијају функцију квалификовања туђег говора према интензитету, начину, ставу, итд. Посебно су стилски значајни они који доминантно носе конотативна значења као део експресивне лексице, јер су у књижевном тексту врло погодни за карактеризацију ликова. Њихова комуникативна вредност, односно архисема често је пригушена, а у први план долазе конотативне семе, као и друге нијансе предодређене самим контекстом текста (Бабић 2022: 76–78).

Током анализе, уочили смо да се у делима представљених писаца „преплићу и синтаксичко-стилистички доста јасно диференцирају и остварују“ (Ковачевић 2012г: 29) ономатопејске јединице у оквиру следећих типова говора: 1) у управном говору јављају се у свих једанаест значењских категорија; 2) у оквиру реплике дијалога јављају се у осам категорија; 3) у оквиру слободног управног говора у седам категорија; 4) у оквиру уведеног слободног управног говора у пет категорија; 5) у оквиру фрагментарног цитата у седам категорија; 6) у оквиру изреченог управног говора, такође, у пет категорија; 7) у оквиру неизреченог управног говора јављају се у једној категорији; 8) у оквиру неуправног говора у осам категорија; 9) у оквиру

неконекторског неуправног говора у једној категорији; 10) у оквиру експресивног неуправног говора у пет категорија; 11) у оквиру полууправног говора у три категорије; и 12) у оквиру слободног неуправног говора у пет категорија. Ономатопејске јединице, које су уочене у корпусу, нису, међутим, уочене у следеће четири категорије: недословни управни говор, неуправно-управни говор, дословни неуправни говор и полуслободни неуправни говор.

Док у фреквентнијим типовима и подтиповима туђег говора ономатопејске јединице доприносе стварању звучне позадине догађаја и постизању емоционалног утиска у тексту, њихово се одсуство у наведеним категоријама туђег говора може, вероватно, објаснити тиме што нису погодне за употребу ономатопеја због њихове структуре. Уочено је такође да се ономатопеје као „синтаксичко-семантичко-прагматичке категорије, примарно изражавају у оквиру управног говора“ (Ковачевић 2012г: 91) и његовим подмоделима, о чему сведоче пружени репрезентативни примери. Можемо претпоставити да наведена четири подмодела, која изостају, ограничавају простор за експресивне и звучне јединице, као што су ономатопеје, јер дају предност елементима који су окренути дескрипцији и наративној прецизности, а не креативном и звучном богаћењу текста.

Као што истиче Ковачевић (2013: 126), избор доминантног типа говора у књижевном делу често је условљен потребом за успостављањем језичкоструктурне аналогије са врстом стварности коју дело описује. Треба нагласити да се специфичност ових употреба не огледа само у избору (под)модела туђег говора већ, неретко, у избору речи ономатопејске природе јер „преко њих сазнајемо и какве су ноћи, јутра, дани и годишња доба у којим живе јунаци приповедног свијета. Некад су ти тренуци исказани тим конструкцијама разлог оваквог или онаквог расположења самог приповедача и/или његових јунака“, о чему сведоче наведени примери, у којима су јасно уочљиви ставови, расположења, перспективе и духовни хоризонти како приповедача тако и самих ликова (Танасић 2013: 98).

Ономатопеја као лингвостилистичко средство представља само један од облика стварања наративне динамике у књижевним делима представљених писаца. Уосталом, креативна снага језика огледа се у могућности за даљим истраживањима, те остаје да се испита могу ли ономатопеје пронаћи своје место у подтиповима туђег говора у оквиру којих континуирано изостају или ће их, ипак, већто избегавати.

8. ЗАКЉУЧАК

Имајући у виду да је ономатопеја, још од античких времена, била тема коју су реторичари и лингвисти додиривали претежно у оквиру ширих расправа о стилским (реторичким) фигурама, у дисертацији смо настојали да, пре свега, укажемо на њихово неоправдано занемаривање у савременој лингвостилистици. У уводном делу дисертације пружили смо општи теоријски оквир за анализу ономатопејских јединица, полазећи од хипотезе да су оне, осим што подржавају звуке из спољашњег света, изузетно важан механизам за остваривање експресивности у језику. Како сваки језик располаже својим специфичним скупом ономатопеја, тежили смо ка томе да укажемо на које се све начине ономатопеје знатно разликују од једног језика до другог. Посебан акценат ставили смо на недовољно заступљене приступе ономатопеји као засебној лингвостилистичкој категорији, будући да је она традиционално посматрана као подврста узвика или тек као маргинални звучни ефекат. Међутим, разноврсност њиховог значењског и стилског потенцијала отвара простор за дубље истраживање.

Ономатопејска јединица „мора створити атмосферу увјерљивости“ (Катнић Бакаршић 2003: 38). С тим у вези, експресивност ономатопејских јединица највише долази до изражаја у

афективном изразу, што се јасно може видети у експертираном корпусу, који броји више од неколико хиљада примера у којима ономатопејске речи фигурирају као последица психофизичког стања ликов, док у корпусу стрипова и графичког романа стварају „дојам еуфоничности“ (Багић 2012: 125).

Боранић је тврдио да се „у језицима који су књижевношћу усавршени уочава знатно мањи број ономатопејских речи него у примитивном језицима, при чему их чешће срећемо у дијалектима него у књижевном језику, као и у свакодневном, породичном дејем говору, насупротив оном који је озбиљан и јаван“ (1909: 8). Ипак, насупротив овом устаљеном становишту, у оквиру наше дисертације показано је да ономатопејске речи могу бити једнако заступљене, па чак и изразито продуктивне, и у језицима са развијеном књижевном традицијом. Штавише, показано је да савремени стрипови не само да проширују спектар ономатопејских израза, већ уједно и сугеришу да је продуктивност ономатопејских речи у савременом језику далеко богатија и распрострањенија, него што се то раније сматрало.

Упоредно посматрање и анализа ономатопејских јединица у стрипу, у којем се спајају визуелни и звучни елементи, и у различитим књижевним жанровима (савременим романима, прозним делима, путописима, збиркама прича) показало је да утицај ових језичких јединица много већи од пуког подражавања звука. Контрастивна анализа, кроз пример превода стрипова са француског на српски језик, тумачење са фоностилистичког и графостилистичког нивоа и прецизна семантичка поткласификација ономатопеја у складу са типом примарног произвођача звука показала је да ономатопеје не могу ни да се посматрају ни да се анализирају без узимања у обзир једног ширег наративног контекста.

Све наведено указује недвосмислено на то, да иако су се налазиле на маргинама лингвистичких и књижевних анализа, ономатопеје заузимају значајно место у анализи језика и стила. Оне пружају могућности за детаљно проучавање механизма језичке експресивности, нарочито када се примене у наративним форматима попут стрипа. У том смислу, указали смо на креативни, али и научни потенцијал истраживања ономатопејских јединица као лингвостилистичког феномена, а све хипотезе које смо поставили у теоријско-методолошком делу дисертације вратиле су се као потврђене. Дисертација је показала да је разликовање у односу на узвике најпоузданији начин за систематско одређене ономатопеја, посебно на формално-синтаксичком и семантичком нивоу. Анализа стилова различитих писаца, у другим жанровима, потврдила је да одређени аутори користе ономатопеје ради постизања експресивности и наративне динамике. Примери из корпуса показују да ономатопеје често представљају уводну звучну компоненту, која подстиче одређени контекст, док је приближавање изговору на српском језику махом постигнуто графичким прилагођавањем. Самим тим, резултати ове дисертације показују да су све наведене хипотезе потврђене, у оквиру емпиријске анализе и теоријског модела који је примењен. Овим се јасно доказује лингвостилистичка сложеност ономатопејских јединица са капацитетом широке примене.

На тај начин, наше истраживање попуњава одређену празнину у савременом српском језику док је применом контрастивног метода показано да се ономатопејски елементи могу посматрати као један од најважнијих механизма у функционисању језика те да је њихов потенцијал далеко већи него што је то лингвистичка и књижевна теорија до сад претпостављала.

У том контексту, треће поглавље истраживања показало је да је екскламативност у српском језику сложен феномен који обухвата морфолошки, семантички, прагматички и стилистички аспект. Анализа проведена према лингвостилистичким критеријумима потврдила је да морфолошка структура ономатопејских јединица омогућава веродостојно подражавање звукова док је семантичка типологизација, извојена према типу примарног произвођача звука, разграничила једанаест значењских категорија и олакшала њихово позиционирање унутар

наративних структура. Функционално-стилистички преглед показао је да ономотопеје у стрипу граде звучни пејзаж који допуњује графички слој док у књижевноуметничком стилу делују као маркери за интензификацију. Затим, узвици су издвојени као главни екскламативни функтори јер њихова инваријантност и полисемичност омогућавају наглу промену тона чиме се појачава експресивни слој исказа. Поређење узвика и ономотопеја је такође истакло њихову функционалну блискост, али и потребу за јаснијом морфолошко-семиотичком диференцијацијом, посебно у савременим медијима у којима се њихове улоге преклапају. (Не)предикативне екскламативне форме са вокативом показале су да контактна и афективна димензија екскламације зависи од конкретног комуникативног контекста. Свеобухватни преглед граматичке традиције утврдио је термилолошку нестабилност, а добијени резултати показују да модерни медији проширују екскламативни спектар језичког израза путем визуелне артикулације звука. Самим тим, јасно је да ономотопеје и узвици превазилазе оквир пуне звучне мимикрије и функционишу као конститутивни чиниоци композиционог и стилског обликовања текста.

Четврто поглавље демонстрира да интегрална стилистика пружа најефикаснији оквир за анализу ономотопеја у оквиру стрипа. Фоностилистичка анализа открила је да експлозивни, вибранти и продужени вокали у ономотопејама функционално симулирају интензитет, ритам и трајање звука, при чему фонетски избор мотивише читалачку перцепцију. Графостилистичка анализа потврдила је да типографски елементи, искошеност, деформација и боја графема у ономотопејама делују као визуелни интензификатори и пружају читаоцу безмало инструкције како да *чује* представљене ономотопеје. На структурном плану, ономотопеје у стрипу формирају засебне графостилеме који преузимају наративне функције, од маркирања линије кретања ликова до визуелног центрирања кадра. Функционално-стилистичка процена показала је да су графостилеми и фоностилеми највећи покретачи стилског ефекта у стрипу јер истовремено креирају звучни пејзаж и модификују емоционални тон приче. С друге стране, анализа звучно-графичких паралела у изабраном корпусу указала је на то да свако графичко одступање, нпр. растезање слова, таласасто позиционирање или хибридни фонтови носи јасну прагматичку сврху, тј. драматизацију догађаја. Показано је и да у стрипу ономотопеја поседује највећи степен графичке варијације док се у прозном тексту њена експресивност више ослања на фоностилистичку димензију. Исто тако, недостатак екстремно фонемски и графички онеобичених форми у другим жанровима показује да је визуелни медиј најпогоднији терен за потпуно ослобађање потенцијала ономотопејских јединица. Самим тим, чињеница је да што је графичка форма ономотопеје смелија и фонетска структура мотивисанија, то је уметничка вредност и естетски доживљај стрипа већи.

Пето поглавље потврдило је да морфолошка структура ономотопеја у стрипу користи једноставне, имитативне форме које веродостојно преносе звуке. Семантичка типологизација указала је на широк спектар референтних звукова док је са функционално-стилистичког становишта показано да ономотопеје појачавају експресивно-емфатички тон догађаја и доприносе успостављању ритма наративног тока. Формални критеријуми показали су да се ономотопеја у стрипу графички стилизује кроз варијације величине, боје и типографије. Резултати су такође показали јасно успостављену разлику између ономотопеја које се користе у стрипу, и које функционишу као независни синтаксички елементи, и оних у другим жанровима, које су претежно интегрисане у реченичне структуре. Визуелна анализа панела и облачића потврдила је да позиционирање и облик ономотопеја усмеравају поглед читаоца и обликују наративно темпо приче. С друге стране, примењени лингвостилистички критеријуми показали су да ономотопеје умногоме превазилазе пуко имитирање звука и да функционишу као наративни маркери и микротеме. Анализа ономотопејских јединица у оквиру формата стрипа указала је на њихову улогу у карактеризацији ликова и наглашавању кључних сцена док

су различити типови облачића за дијалог демонстрирали флексибилност оноματοпеје у овом формату. У односу на друге жанрове, стрип омогућава експлицитну графичку манипулацију оноματοпејских јединица, чиме се показало да оноματοпеје у великој мери доприносе динамичности и естетској привлачности стрипа.

Шесто поглавље у којем је анализиран превод оноματοпејских јединица са француског на српски језик прати морфолошку структуру, семантичку типологизацију и функционално-стилистичку улогу ових јединица у наративном контексту према проведеним лингвостилистичким критеријумима. У корпусу од 2662 ексцерпираних јединице уочена су четири доминантна преводилачка поступка: (1) директна позајмица, (2) минималне лингвистичке варијације, (3) редукција оноματοпеја и (4) успостављање преводних еквивалената. Морфолошке адаптације укључују замене сугласничких група и самогласника, укидање немог *h*, трансформације интерпункцијских елемената и мултипликацију слова ради очувања звучног трајања. Семантичка типологизација показала је да су најчешће преводне оноματοпеје које се односе на ударце, експлозије, природне појаве и психофизичка стања ликова. Функционално-стилистичка анализа указала је да оноματοпеје у стриповима истичу емфатички тон и доприносе динамизацији догађаја. Примена различитих преводилачких стратегија махом је омогућила очување визуелног идентитета оригинала, мада је у неким случајевима довела до губитка аутентичности услед прејакe редукције оноματοпејских јединица. Док у старијим издањима доминира стратегија задржавања оригиналних звукова, новији преводи показали су већу креативност у тражењу адекватних преводних еквивалената. Добијени резултати потврђују да превод оноματοпеја није механички већ сложен процес који захтева незаобилазну интеракцију језичког и културолошког плана у преводу оноματοпејских јединица.

Седмо, и уједно последње, поглавље је кроз примену лингвостилистичких критеријума приказало како оноματοпеје у књижевноуметничком стилу функционишу као сложен језички и уметнички ресурс. Анализа је показала да фонолошко-морфолошке структуре оноματοпеја омогућавају веродостојно подражавање различитих звучних феномена док је семантичка поткласификација потврдила да оноματοпеје можемо подвести под једанаест значењских категорија (машински и механички звуци, звуци музике и музичких инструмената, звуци специфичних феномена, звуци покрета, животињски звуци, звуци течности и водених површина, звуци различитих предмета и материјала, звуци психофизичких стања, звуци природних појава и звуци удараца и прасака). Функционално-стилистичка анализа демонстрирала је да оноματοпеје циљано појачавају емотивно-експресивни тон приче, обликују ритам приповедања и доприносе стварању звучног пејзажа у прозном тексту. Посебна пажња посвећена је интеграцији оноματοпеја у моделе и подмоделе туђега говора, у којима су оне препознате као кључни елементи за нијансирање значења. У том смислу, оноματοпеје не служе једино за пуко подражавање звукова већ делују као средства уметничке експресије и функционишу као печат ауторовог индивидуалног стила. Самим тим, добијени резултати показују да оноματοпеја, као лингвостилистичко средство, располаже читавим асортиманом функција у оквиру динамике књижевноуметничког текста.

Овим се завршава наша оноματοпејска одисеја која нам је, на крају свих крајева, још једном показала да језик није само средство комуникације већ и платно на којем се кроз звучност отвара читав спектар људске креативности.

Стрипови у српском преводу

Астерикс и Обеликс

- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 1: [епизоде 1–3]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 2: [епизоде 4–6]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2019: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 3: [епизоде 7–9]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2019: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 4: [епизоде 10–12]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2019: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 5: [епизоде 13–15]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2020: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 6: [епизоде 16–18]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2020: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 7: [епизоде 19–21]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2020: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 8: [епизоде 22–24]*, (превео Ђорђе Димитријевић и Мелита Лого-Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2020: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 9: [епизоде 25–27]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2019: А. Удерзо, *Астерикс, књига 10: [епизоде 28–30]*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 11: [епизоде 31–33]*, (превео Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 12: [епизоде 34–36]*, (превео Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс на трци кроз Италију*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Фери, Конрад 2020: Ж.-И. Фери, Д. Конрад, *Верцингеториксова кћи*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2021: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс и Грифон*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2022: Р. Госини, А. Удерзо, *Како је Обеликс као мали упао у друидово казанче*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2022: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикових XII задатака*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2023: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс и Бели ирис*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Талични Том

- Госини, Морис 1975: А. Удерзо, М. Де Бевер, *Талични Том и Мали Десперадос*, Нови Сад: ФОРУМ – Маркетпринт.
- Госини, Морис 1975: А. Удерзо, М. Де Бевер, *Талични Том и У знаку петролеја*, Нови Сад: ФОРУМ – Маркетпринт.
- Морис 1975: А. Удерзо, М. Де Бевер, *Талични Том и Закопано благо*, Нови Сад: ФОРУМ – Маркетпринт.
- Де Бевер 1990: М. Де Бевер, *Талични Том*, „Караван“, (превео Ђорђе Димитријевић), Нови Сад: Нишро „Форум“ ООУР Маркетпринт.
- Морис 1990: М. Де Бевер, *Талични Том и Пони Експрес*, Горњи Милановац: НИП Дечје новине.
- Де Бевер 1991: М. Де Бевер, *Талични Том*, „Јунак млакоња“, (превео Ђорђе Димитријевић), Нови Сад: „Зрински“ - тискарско издавачки завод, Форум-Маркетпринт.
- Госини, Морис 1996: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том против Цоса Џејмона*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Браћа Далтон у Канади*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Јуриш на Оклахома*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и На трагу браће Далтон*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Окршај у Пејнфул Галчу*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Нафташки рат*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Путовање за Вајоминг*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Судија*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1998: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и 20. коњички тук*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1998: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Цеси Џејмс*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1998: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Кочија*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1998: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Жутокљунац*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Морис, Де Гро 1999: М. Де Бевер, Б. Де Гро, *Талични Том и Једноруки бандит*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1999: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Доктор за Далтонове*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
- Госини, Морис 1999: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Ловац на уцене*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Госини, Морис 1999: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Мама Далтон*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Морис 2000: М. Де Бевер, *Талични Том и Сара Бернар*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Морис, Госини 2000: М. Де Бевер, У. Госини, *Талични Том и Уже за вешање*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Госини, Морис 2013: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Били Кид*, Нови Сад: НИП „ФОРУМ“.

Де Бевер 2021: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 1*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 2*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 3*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 4*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 5*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 6*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 7*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 8*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 9*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 10*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 11*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 12*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 13*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2024: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 14*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2024: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 15*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Изногуа

Госини, Табари 2021: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 1*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.

Госини, Табари 2021: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 2*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.

Госини, Табари 2022: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 3*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.

Госини, Табари 2022: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 4*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
Госини, Табари 2022: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 5*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
Госини, Табари 2022: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 6*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
Госини, Табари 2023: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 7*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
Госини, Табари 2023: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 8*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
Госини, Табари 2023: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 9*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
Госини, Табари 2023: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 10*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.

Тинтин

Ерже 1990: Ж. Р. Ерже, *Тинтин: Лет 714 за Сиднеј*, превео Мики Радић, Горњи Милановац: Дечје новине.
Ерже 2018: Ж. Р. Ерже, *Пустоловине Тинтина, књига 1 (Тинтин у земљи Совјета, Тинтин у Конгу)*, превео Бранислав Глумац, Београд: Darkwood.
Ерже 2018: Ж. Р. Ерже, *Пустоловине Тинтина, књига 2 (Тинтин у Америци, Фараонове цигаре, Плави Лотос)*, превео Бранислав Глумац, Београд: Darkwood.

Штрумпфови

Делпорт, Пејо 2014: И. Делпорт, Пејо, *Црни Штрумпфови и Летећи Штрумпф*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2014: И. Делпорт, Пејо, *Краљ Штрумпфова*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2014: И. Делпорт, Пејо, *Краљ Штрумпфета*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2014: И. Делпорт, Пејо, *Штрумпфокрадица и Штрумпфонија у Ц-дуру*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Чаробно јаје и Штрумпфови су гладни*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Лажни Штрумпф и Стоти Штрумпф*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Лажни Штрумпфови и Птица Кресталица*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Астроштрумпф*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Тотално друкчији од других и Машина за лепо време*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2017: И. Делпорт, Пејо, *Приче о Штрумпфовима*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.

Делпорт, Пејо 2017: И. Делпорт, Пејо, *Штрумпф Шеф и Клопка за Штрумпфове*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
Делпорт, Пејо 2017: И. Делпорт, Пејо, *Штрумпфови и изгубљено село*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.

Стрипови на француском језику

Astérix et Obélix

Goscinny, Uderzo 1961: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix: Astérix le Gaulois*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1962: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: la Serpe d'Or*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1963: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix et Les Goths*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1964: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix Gladiateur*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1965: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: le tour de Gaule d'Astérix*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1965: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix et Cléopâtre*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1965: R. Goscinny, A. Uderzo, *Comment Obélix est tombé dans la marmite du druide quand il était petit*, Paris: Les éditions Albert René.
Goscinny, Uderzo 1966: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: le Combat des chefs*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1966: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix chez les Bretons*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1966: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix et les Normands*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1968: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le bouclier Arverne*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1969: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix légionnaire*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1969: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix aux Jeux Olympiques*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1969: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix en Hispanie*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1969: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le chaudron*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1970: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et La Zizanie*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1970: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix chez les Helvètes*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1972: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: les lauriers de César*, Paris: Dargaud.
Goscinny, Uderzo 1972: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le Devin*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1973: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix en Corse*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1974: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le Cadeau de César*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1975: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et La Grande Traversée*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1976: R. Goscinny, A. Uderzo, *Obélix et Compagnie*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1977: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: le domaine des dieux*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1979: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix chez les Belges*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1988: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix: Astérix chez Rahazade*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1989: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le Grand fossé*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1981: R. Goscinny, A. Uderzo, *L'Odyssée d'Astérix*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1983: R. Goscinny, A. Uderzo, *Le fils d'Astérix*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1991: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix: Astérix et la rose et le glaive*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1996: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix: la galère d'Obélix*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 1999: R. Goscinny, A. Uderzo, *Les XII travaux d'Astérix*, Paris: Hachette.

Goscinny, Uderzo 2001: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Latraviata*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2003: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et la rentrée gauloise*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2005: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le Ciel lui tombe sur la tête*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2009: R. Goscinny, A. Uderzo, *L'Anniversaire d'Astérix et d'Obélix – Le livre d'or*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2013: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix chez les Pictes*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2015: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et le Papyrus de César*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2017: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et le Transitalique*, Paris: Les éditions Albert René.

Ferry, Conrad 2019: J.-Y. Ferry, D. Conrad, *Astérix et La fille de Vercingétorix*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2021: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et le Griffon*, Paris: Les Éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2023: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et L'iris blanc*, Paris: Les Éditions Albert René.

Lucky Luke

- De Bever 1964: M. De Bever, *Lucky Luke, La Caravane*, Paris: Dupuis.
- Goscinnny, Morris 1967: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Billy the Kid*, Belgique: Dupuis.
- Goscinnny, Morris 1968: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et La Diligence*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1969: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Jesse James*, Paris: Dargaud.
- De Bever 1968: M. De Bever, *Lucky Luke, Le Pied-Tendre*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke contre Joss Jamon*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Le 20^{ème} de Cavalerie*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Les Dalton dans le Blizzard*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Ruée sur L'Oklahoma*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Ma Dalton*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Sur la Piste des Dalton*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et A l'Ombre des Derricks*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Sur la Piste des Dalton*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Les Collines Noires*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Le Juge*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1972: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Les Rivaux de Painful Gulch*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1975: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et La Guérison des Dalton*, Paris: Dargaud.
- Morris, De Groot 1981: M. De Bever, B. De Groot, *Lucky Luke et Le Bandit Manchot*, Paris: Dargaud.
- Morris, Goscinnny 1982: M. De Bever, U. Goscinnny, *Lucky Luke et La Corde du Pendu*, Paris: Dargaud.
- Morris 1982: M. De Bever, *Lucky Luke et Sarah Bernhardt*, Paris: Dargaud.
- Morris 1988: M. De Bever, *Lucky Luke et Le Pony Express*, Paris: Dargaud.
- De Bever 2008: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 1*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2008: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 2*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 3*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 4*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 5*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 6*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 7*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 8*, Belgique: Dupuis.

De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 9*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 10*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 11*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2010: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 12*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2010: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 13*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2012: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 14*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2012: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 15*, Belgique: Dupuis.

Iznogoud

Goscinnny, Tabary 1989: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 1*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 1989: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 2*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 1989: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 3*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 4*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 5*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 6*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 7*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 8*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 9*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 10*, Paris: Dargaud.

Tintin

Hergé 1945: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Tintin en Amérique*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1946: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Le lotus bleu*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1946: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Tintin au Congo*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1955: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Les cigares du Pharaon*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1968: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Vol 714 pour Sydney*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1999: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Tintin au pays des Soviets*, Belgique: Castelman.

Les Schtroumpfs

- Delporte, Peyo 1963: Y. Delporte, Peyo, *Les Schtroumpfs Noirs*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1963: Y. Delporte, Peyo, *Le Schtroumpf Volant*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1964: Y. Delporte, Peyo, *Le Schtroumpfissime*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1965: Y. Delporte, Peyo, *Schtroumpphonie en UT*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1966: Y. Delporte, Peyo, *La Schtroumpfette*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1968: Y. Delporte, Peyo, *L'Œuf et les Schtroumpfs*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1968: Y. Delporte, Peyo, *Le Faux Schtroumpf*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1968: Y. Delporte, Peyo, *Le Centième Schtroumpf*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1969: Y. Delporte, Peyo, *Un Schtroumpf pas comme les autres*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1970: Y. Delporte, Peyo, *Le Schtroumpfeur de pluie*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1971: Y. Delporte, Peyo, *L'apprenti Schtroumpf*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1972: Y. Delporte, Peyo, *Histoires de Schtroumpfs*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1980: Y. Delporte, Peyo, *Les Schtroumpfs et Le Cracouass*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1983: Y. Delporte, Peyo, *La Faim des Schtroumpfs*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1986: Y. Delporte, Peyo, *Le Cosmoschtroumpf*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 2017: Y. Delporte, Peyo, *Les Schtroumpfs & Le village des filles*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 2018: Y. Delporte, Peyo, *Le voleur des Schtroumpfs*, Belgique: Dupuis.

Романи

- Адамс 2013: Д. Адамс, *Аутостоперски водич кроз галаксију*, Београд: Вулкан.
- Бегбеде 2017: Ф. Бегбеде, *699 динара*, Београд: Воока.
- Бегбеде 2019: Ф. Бегбеде, *Љубав траје три године*, Београд: Воока.
- Бегбеде 2020: Ф. Бегбеде, *Човек који плаче од смеха*, Београд: Воока.
- Гордер 2011: Ј. Гордер, *Девојка с поморанџама*, Београд: Геопоетика.
- Кнаусгор 2020: К. У. Кнаусгор, *У јесен*, Београд: Воока.
- Маирал 2020: П. Маирал, *Уругвајка*, Београд: Воока.
- Мураками 2021: Х. Мураками, *Прво лице јединице*, Београд: Геопоетика.
- Мурата 2020: С. Мурата, *Продавачица*, Београд: Воока.
- Офил 2020: Џ. Офил, *Завод за нагађање*, Београд: Воока.
- Пекић 2012: Б. Пекић, *Време чуда*, Београд: Лагуна.

Петровић 2020: Р. Петровић, *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, Београд: Воока.

Роулинг 2018: Џ. К. Роулинг, *Фантастичне звери и где их наћи*, Београд: Чаробна књига.

Секулић 2020: И. Секулић, *Ђакон Борогодичне цркве*, Нови Сад: Сајнос.

Селенић 2009: С. Селенић, *Тимор мортис*, Београд: Лагуна.

Слимани 2019: Л. Слимани, *У врту људождера*, Београд: Воока.

Станковић 2020: Д. Т. Станковић, *Замалек: роман о кismetу*, Београд: Лагуна.

Тадео 2020: Л. Тадео, *Три жене*, Београд: Воока.

Ћопић 1963: Б. Ћопић, *Доживљаји мачка Тоше*, Београд: Klett.

Ћопић 2020: Б. Ћопић, *Орлови рано лете*, Београд: Лагуна.

Уелбек 2019: М. Уелбек, *Серотонин*, Београд: Воока.

Угрешић 2020: Д. Угрешић, *Штефица Цвек у раљама живота*, Београд: Воока.

Феранте 2020: Е. Феранте, *Мрачна кћи*, Београд: Воока.

Феранте 2020: Е. Феранте, *Лажљиви живот одраслих*, Београд: Воока.

Путописи

Петровић 2011: Р. Петровић, *Људи говоре*, Београд: Завод за уџбенике.

Приповетке

Глишић 2013: М. Глишић, *Приповетке*, Београд: БЛИЦ.

Кочић 2018: П. Кочић, *Јазавац пред судом*, Београд: ЈРЈ.

Петровић 2018: Р. Петровић, *Приповетке*, Београд: PortaLibris.

Роулинг 2018: Џ. К. Роулинг, *Приповести Барда Бидла*, Београд: Чаробна књига.

Ћопић 1963: Б. Ћопић, *Приче испод змајевих крила*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Ћопић 2019: Б. Ћопић, *Доживљаји Николетине Бурсаћа*, Београд: ЈРЈ.

Хартли Леонарди 2018: С. Леонарди Хартли, *Најлепше Андерсенове бајке*, (превела Дијана Радиновић), Београд: Лагуна.

Збирке прича

Бужаровска 2019: Р. Бужаровска, *Мој муж*, (превела Ирена Шентевска), Београд: Воока.

Бужаровска 2019: Р. Бужаровска, *Никуда не идем*, (превела Ирена Шентевска), Београд: Воока.

Бужаровска 2020: Р. Бужаровска, *Осмица*, (превела Катарина Тоциноски), Београд: Воока.

Гојгић Стевовић 2012: Д. Гојгић Стевовић, *Смех као лек*, Београд: Чигоја.

Домановић 2013: Р. Домановић, *Сатиричне приче I*, Београд: БЛИЦ.

Домановић 2013: Р. Домановић, *Сатиричне приче II*, Београд: БЛИЦ.

Змај 1994: Ј. Ј. Змај, *Досетке и наивности из децијег света*, Нови Сад: Матица српска.

- Колановић 2020: М. Колановић, *Поштовани кукци и друге језиве приче*, Београд: Booka.
- Кристи 2020: А. Кристи, *Класична колекција кратких прича*, Београд: БДР Медиа д. о. о.
- Петровић 1999: Г. Петровић, *Острво и околне приче*, Београд: Народна књига Алфа.
- Превен 2020: Ж. Превен, *Дрвеће, пето годишње доба*, Београд: Дерета.
- Ћопић 2017: Б. Ћопић, *Башта слезове боје*, Београд: ЈРЈ.

Стрипови у српском преводу

Астерикс и Обеликс

- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 1: [епизоде 1–3]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 2: [епизоде 4–6]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2019: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 3: [епизоде 7–9]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2019: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 4: [епизоде 10–12]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2019: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 5: [епизоде 13–15]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2020: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 6: [епизоде 16–18]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2020: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 7: [епизоде 19–21]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2020: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 8: [епизоде 22–24]*, (превео Ђорђе Димитријевић и Мелита Лого-Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2020: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 9: [епизоде 25–27]*, (превео Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2019: А. Удерзо, *Астерикс, књига 10: [епизоде 28–30]*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 11: [епизоде 31–33]*, (превео Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс, књига 12: [епизоде 34–36]*, (превео Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2018: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс на трци кроз Италију*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Фери, Конрад 2020: Ж.-И. Фери, Д. Конрад, *Верцингеториксова кћи*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2021: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс и Грифон*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
- Госини, Удерзо 2022: Р. Госини, А. Удерзо, *Како је Обеликс као мали упао у друидово казанче*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Госини, Удерзо 2022: Р. Госини, А. Удерзо, *Астериксових XII задатака*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.
Госини, Удерзо 2023: Р. Госини, А. Удерзо, *Астерикс и Бели ирис*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Талични Том

Госини, Морис 1975: А. Удерзо, М. Де Бевер, *Талични Том и Мали Десперадос*, Нови Сад: ФОРУМ – Маркетпринт.
Госини, Морис 1975: А. Удерзо, М. Де Бевер, *Талични Том и У знаку петролеја*, Нови Сад: ФОРУМ – Маркетпринт.
Морис 1975: А. Удерзо, М. Де Бевер, *Талични Том и Закопано благо*, Нови Сад: ФОРУМ – Маркетпринт.
Де Бевер 1990: М. Де Бевер, *Талични Том*, „Караван“, (превео Ђорђе Димитријевић), Нови Сад: Нишро „Форум“ ООУР Маркетпринт.
Морис 1990: М. Де Бевер, *Талични Том и Пони Експрес*, Горњи Милановац: НИП Дечје новине.
Де Бевер 1991: М. Де Бевер, *Талични Том*, „Јунак млакоња“, (превео Ђорђе Димитријевић), Нови Сад: „Зрински“ - тискарско издавачки завод, Форум-Маркетпринт.
Госини, Морис 1996: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том против Цоса Џејмона*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Браћа Далтон у Канади*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Јуриш на Оклахому*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и На трагу браће Далтон*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Окршај у Пејнфул Галчу*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Нафташки рат*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Путовање за Вајоминг*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1997: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Судија*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1998: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и 20. коњички тук*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1998: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Џеси Џејмс*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1998: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Кочија*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Госини, Морис 1998: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Жутокљунац*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.
Морис, Де Гро 1999: М. Де Бевер, Б. Де Гро, *Талични Том и Једноруки бандит*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Госини, Морис 1999: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Доктор за Далтонове*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Госини, Морис 1999: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Ловац на уцене*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Госини, Морис 1999: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Мама Далтон*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Морис 2000: М. Де Бевер, *Талични Том и Сара Бернар*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Морис, Госини 2000: М. Де Бевер, У. Госини, *Талични Том и Уже за вешање*, Београд: „ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК“ – „ПОЛИТИКА“ АД.

Госини, Морис 2013: У. Госини, М. Де Бевер, *Талични Том и Били Кид*, Нови Сад: НИП „ФОРУМ“.

Де Бевер 2021: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 1*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 2*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 3*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 4*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 5*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 6*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2022: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 7*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 8*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 9*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 10*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 11*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 12*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2023: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 13*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2024: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 14*, (превела Мелита Лого Милутиновић), Београд: Чаробна књига.

Де Бевер 2024: М. Де Бевер, *Талични Том, књига 15*, (превели Мелита Лого Милутиновић и Ђорђе Димитријевић), Београд: Чаробна књига.

Изногуа

Госини, Табарн 2021: Р. Госини, Ж. Табарн, *Изногуд 1*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.

Госини, Табари 2021: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 2*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
 Госини, Табари 2022: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 3*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
 Госини, Табари 2022: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 4*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
 Госини, Табари 2022: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 5*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
 Госини, Табари 2022: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 6*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
 Госини, Табари 2023: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 7*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
 Госини, Табари 2023: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 8*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
 Госини, Табари 2023: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 9*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.
 Госини, Табари 2023: Р. Госини, Ж. Табари, *Изногуд 10*, (превела Оља Петронић), Београд: Чаробна књига.

Тинтин

Ерже 1990: Ж. Р. Ерже, *Тинтин: Лет 714 за Сиднеј*, превео Мики Радић, Горњи Милановац: Дечје новине.
 Ерже 2018: Ж. Р. Ерже, *Пустоловине Тинтина, књига 1 (Тинтин у земљи Совјета, Тинтин у Конгу)*, превео Бранислав Глумац, Београд: Darkwood.
 Ерже 2018: Ж. Р. Ерже, *Пустоловине Тинтина, књига 2 (Тинтин у Америци, Фараонове цигаре, Плави Лотос)*, превео Бранислав Глумац, Београд: Darkwood.

Штрумпфови

Делпорт, Пејо 2014: И. Делпорт, Пејо, *Црни Штрумпфови и Летећи Штрумпф*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
 Делпорт, Пејо 2014: И. Делпорт, Пејо, *Краљ Штрумпфова*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
 Делпорт, Пејо 2014: И. Делпорт, Пејо, *Краљ Штрумпфета*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
 Делпорт, Пејо 2014: И. Делпорт, Пејо, *Штрумпфокрадица и Штрумпфонија у Ц-дуру*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
 Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Чаробно јаје и Штрумпфови су гладни*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
 Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Лажни Штрумпф и Стоти Штрумпф*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
 Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Лажни Штрумпфови и Птица Крешталица*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.
 Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Астроштрумпф*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.

Делпорт, Пејо 2016: И. Делпорт, Пејо, *Тотално друкцији од других и Машина за лепо време*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.

Делпорт, Пејо 2017: И. Делпорт, Пејо, *Приче о Штрумфовима*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.

Делпорт, Пејо 2017: И. Делпорт, Пејо, *Штрумф Шеф и Клопка за Штрумфове*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.

Делпорт, Пејо 2017: И. Делпорт, Пејо, *Штрумфови и изгубљено село*, (превео Владимир Д. Јанковић), Београд: Чаробна књига.

Стрипови на француском језику

Astérix et Obélix

Goscinny, Uderzo 1961: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix: Astérix le Gaulois*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1962: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: la Serpe d'Or*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1963: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix et Les Goths*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1964: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix Gladiateur*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1965: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: le tour de Gaule d'Astérix*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1965: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix et Cléopâtre*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1965: R. Goscinny, A. Uderzo, *Comment Obélix est tombé dans la marmite du druide quand il était petit*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 1966: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: le Combat des chefs*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1966: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix chez les Bretons*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1966: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix et les Normands*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1968: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le bouclier Arverne*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1969: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix légionnaire*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1969: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix aux Jeux Olympiques*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1969: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix en Hispanie*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1969: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le chaudron*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1970: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et La Zizanie*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1970: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: Astérix chez les Helvètes*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1972: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: les lauriers de César*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1972: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le Devin*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1973: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix en Corse*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1974: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le Cadeau de César*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1975: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et La Grande Traversée*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1976: R. Goscinny, A. Uderzo, *Obélix et Compagnie*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1977: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix le Gaulois: le domaine des dieux*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1979: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix chez les Belges*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1988: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix: Astérix chez Rahazade*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1989: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le Grand fossé*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1981: R. Goscinny, A. Uderzo, *L'Odyssée d'Astérix*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1983: R. Goscinny, A. Uderzo, *Le fils d'Astérix*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1991: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix: Astérix et la rose et le glaive*, Paris: Dargaud.

Goscinny, Uderzo 1996: R. Goscinny, A. Uderzo, *Une aventure d'Astérix: la galère d'Obélix*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 1999: R. Goscinny, A. Uderzo, *Les XII travaux d'Astérix*, Paris: Hachette.

Goscinny, Uderzo 2001: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Latraviata*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2003: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et la rentrée gauloise*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2005: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et Le Ciel lui tombe sur la tête*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2009: R. Goscinny, A. Uderzo, *L'Anniversaire d'Astérix et d'Obélix – Le livre d'or*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2013: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix chez les Pictes*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2015: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et le Papyrus de César*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2017: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et le Transitalique*, Paris: Les éditions Albert René.

Ferry, Conrad 2019: J.-Y. Ferry, D. Conrad, *Astérix et La fille de Vercingétorix*, Paris: Les éditions Albert René.

Goscinny, Uderzo 2021: R. Goscinny, A. Uderzo, *Astérix et le Griffon*, Paris: Les Éditions Albert René.

Goscinnny, Uderzo 2023: R. Goscinnny, A. Uderzo, *Astérix et L'iris blanc*, Paris: Les Éditions Albert René.

Lucky Luke

- De Bever 1964: M. De Bever, *Lucky Luke, La Caravane*, Paris: Dupuis.
- Goscinnny, Morris 1967: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Billy the Kid*, Belgique: Dupuis.
- Goscinnny, Morris 1968: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et La Diligence*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1969: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Jesse James*, Paris: Dargaud.
- De Bever 1968: M. De Bever, *Lucky Luke, Le Pied-Tendre*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke contre Joss Jamon*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Le 20^{ème} de Cavalerie*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Les Dalton dans le Blizzard*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Ruée sur L'Oklahoma*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Ma Dalton*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Sur la Piste des Dalton*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et A l'Ombre des Derricks*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Sur la Piste des Dalton*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Les Collines Noires*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1971: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Le Juge*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1972: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et Les Rivaux de Painful Gulch*, Paris: Dargaud.
- Goscinnny, Morris 1975: U. Goscinnny, M. De Bever, *Lucky Luke et La Guérison des Dalton*, Paris: Dargaud.
- Morris, De Groot 1981: M. De Bever, B. De Groot, *Lucky Luke et Le Bandit Manchot*, Paris: Dargaud.
- Morris, Goscinnny 1982: M. De Bever, U. Goscinnny, *Lucky Luke et La Corde du Pendu*, Paris: Dargaud.
- Morris 1982: M. De Bever, *Lucky Luke et Sarah Bernhardt*, Paris: Dargaud.
- Morris 1988: M. De Bever, *Lucky Luke et Le Pony Express*, Paris: Dargaud.
- De Bever 2008: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 1*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2008: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 2*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 3*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 4*, Belgique: Dupuis.
- De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 5*, Belgique: Dupuis.

De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 6*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 7*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 8*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 9*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 10*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2009: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 11*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2010: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 12*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2010: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 13*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2012: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 14*, Belgique: Dupuis.
 De Bever 2012: M. De Bever, *Lucky Luke, L'Intégrale 15*, Belgique: Dupuis.

Iznogoud

Goscinnny, Tabary 1989: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 1*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 1989: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 2*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 1989: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 3*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 4*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 5*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 6*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 7*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 8*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 9*, Paris: Dargaud.
 Goscinnny, Tabary 2012: R. Goscinnny, J. Tabary, *Iznogoud - Compilation 10*, Paris: Dargaud.

Tintin

Hergé 1945: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Tintin en Amérique*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1946: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Le lotus bleu*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1946: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Tintin au Congo*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1955: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Les cigares du Pharaon*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1968: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Vol 714 pour Sydney*, Belgique: Casterman.
 Hergé 1999: G. R. Hergé, *Les aventures de Tintin: Tintin au pays des Soviets*, Belgique: Castelman.

Les Schtroumpfs

- Delporte, Peyo 1963: Y. Delporte, Peyo, *Les Schtroumpfs Noirs*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1963: Y. Delporte, Peyo, *Le Schtroumpf Volant*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1964: Y. Delporte, Peyo, *Le Schtroumpfissime*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1965: Y. Delporte, Peyo, *Schtroumpphonie en UT*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1966: Y. Delporte, Peyo, *La Schtroumpfette*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1968: Y. Delporte, Peyo, *L'Œuf et les Schtroumpfs*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1968: Y. Delporte, Peyo, *Le Faux Schtroumpf*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1968: Y. Delporte, Peyo, *Le Centième Schtroumpf*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1969: Y. Delporte, Peyo, *Un Schtroumpf pas comme les autres*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1970: Y. Delporte, Peyo, *Le Schtroumpfeur de pluie*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1971: Y. Delporte, Peyo, *L'apprenti Schtroumpf*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1972: Y. Delporte, Peyo, *Histoires de Schtroumpfs*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1980: Y. Delporte, Peyo, *Les Schtroumpfs et Le Craconcass*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1983: Y. Delporte, Peyo, *La Faim des Schtroumpfs*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 1986: Y. Delporte, Peyo, *Le Cosmoschtroumpf*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 2017: Y. Delporte, Peyo, *Les Schtroumpfs & Le village des filles*, Belgique: Dupuis.
- Delporte, Peyo 2018: Y. Delporte, Peyo, *Le voleur des Schtroumpfs*, Belgique: Dupuis.

Романи

- Адамс 2013: Д. Адамс, *Аутостоперски водич кроз галаксију*, Београд: Вулкан.
- Бегбеде 2017: Ф. Бегбеде, *699 динара*, Београд: Воока.
- Бегбеде 2019: Ф. Бегбеде, *Љубав траје три године*, Београд: Воока.
- Бегбеде 2020: Ф. Бегбеде, *Човек који плаче од смеха*, Београд: Воока.
- Гордер 2011: Ј. Гордер, *Девојка с поморанџама*, Београд: Геопоетика.
- Кнаусгор 2020: К. У. Кнаусгор, *У јесен*, Београд: Воока.
- Манрал 2020: П. Манрал, *Уругвајка*, Београд: Воока.
- Мураками 2021: Х. Мураками, *Прво лице јединице*, Београд: Геопоетика.
- Мурата 2020: С. Мурата, *Продавачица*, Београд: Воока.
- Офил 2020: Џ. Офил, *Завод за нагађање*, Београд: Воока.
- Пекић 2012: Б. Пекић, *Време чуда*, Београд: Лагуна.

Петровић 2020: Р. Петровић, *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*, Београд: Воока.

Роулинг 2018: Џ. К. Роулинг, *Фантастичне звери и где их наћи*, Београд: Чаробна књига.

Секулић 2020: И. Секулић, *Ђакон Борогодичне цркве*, Нови Сад: Сајнос.

Селенић 2009: С. Селенић, *Тимор мортис*, Београд: Лагуна.

Слимани 2019: Л. Слимани, *У врту људождера*, Београд: Воока.

Станковић 2020: Д. Т. Станковић, *Замалек: роман о кismetу*, Београд: Лагуна.

Тадео 2020: Л. Тадео, *Три жене*, Београд: Воока.

Ћопић 1963: Б. Ћопић, *Доживљаји мачка Тоше*, Београд: Klett.

Ћопић 2020: Б. Ћопић, *Орлови рано лете*, Београд: Лагуна.

Уелбек 2019: М. Уелбек, *Серотонин*, Београд: Воока.

Угрешић 2020: Д. Угрешић, *Штефица Цвек у раљама живота*, Београд: Воока.

Феранте 2020: Е. Феранте, *Мрачна кћи*, Београд: Воока.

Феранте 2020: Е. Феранте, *Лажљиви живот одраслих*, Београд: Воока.

Путописи

Петровић 2011: Р. Петровић, *Људи говоре*, Београд: Завод за уџбенике.

Приповетке

Глишић 2013: М. Глишић, *Приповетке*, Београд: БЛИЦ.

Кочић 2018: П. Кочић, *Јазавац пред судом*, Београд: ЈРЈ.

Петровић 2018: Р. Петровић, *Приповетке*, Београд: PortaLibris.

Роулинг 2018: Џ. К. Роулинг, *Приповести Барда Бидла*, Београд: Чаробна књига.

Ћопић 1963: Б. Ћопић, *Приче испод змајевих крила*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Ћопић 2019: Б. Ћопић, *Доживљаји Николетине Бурсаћа*, Београд: ЈРЈ.

Хартли Леонарди 2018: С. Леонарди Хартли, *Најлепше Андерсенове бајке*, (превела Дијана Радиновић), Београд: Лагуна.

Збирке прича

Бужаровска 2019: Р. Бужаровска, *Мој муж*, (превела Ирена Шентевска), Београд: Воока.

Бужаровска 2019: Р. Бужаровска, *Никуда не идем*, (превела Ирена Шентевска), Београд: Воока.

Бужаровска 2020: Р. Бужаровска, *Осмица*, (превела Катарина Тоциноски), Београд: Воока.

Гојгић Стевовић 2012: Д. Гојгић Стевовић, *Смех као лек*, Београд: Чигоја.

Домановић 2013: Р. Домановић, *Сатиричне приче I*, Београд: БЛИЦ.

Домановић 2013: Р. Домановић, *Сатиричне приче II*, Београд: БЛИЦ.

Змај 1994: Ј. Ј. Змај, *Досетке и наивности из децијег света*, Нови Сад: Матица српска.

- Колановић 2020: М. Колановић, *Поштовани кулци и друге језиве приче*, Београд: Воока.
- Кристи 2020: А. Кристи, *Класична колекција кратких прича*, Београд: БДР Медиа д. о. о.
- Петровић 1999: Г. Петровић, *Острво и околне приче*, Београд: Народна књига Алфа.
- Превен 2020: Ж. Превен, *Дрвене, пето годишње доба*, Београд: Дерета.
- Ћопић 2017: Б. Ћопић, *Баиша слезове боје*, Београд: ЈРЈ.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Абот 1986:** L. L. Abott, *Comic Art: Characteristics and Potentialities of a Narrative Medium*, *Journal of Popular Culture*, 19, 155–176.
2. **Ајснер 1985:** W. Eisner, *Comics and sequential art*, Poorhou Press: Florida.
3. **Акита и Динцманс 2019:** К. Акита, М. Динцманс, *Ideophones (Mimetics, Expressives)*, in *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics* (ed. M. Aronoff), 1–18.
4. **Алексић 2016:** М. Алексић, Контрастивна анализа реализација слободног неуправног говора у шпанском и српском језику, *Филолог*, 14, Бања Лука, 243–256.
5. **Алонсо 1942:** A. Alonso, *The Stylistic Interpretation of Literary Texts*, *Modern Language Notes*, vol. 57, no. 7, The Johns Hopkins University Press, 489–496. <https://www.jstor.org/stable/2910620?seq=1>, посећено 12.04.2021.
6. **Антош 1972:** А. Антош, *Основе лингвистичке стилистике*, Загреб: Школска књига.
7. **Аристотел 2008:** Аристотел, *О песничкој уметности*, (М. Н. Ђурић, прев.), Београд: Дерета.
8. **Аристотел 2017:** Аристотел, *Реторика*, Подгорица: Штампар Макарије.
9. **Арно и др. 2008:** S.R. Arnott, L. Thaler, J. L. Milne, D. Kish, M. A. Goodale, Crinkling and crumpling: An auditory fMRI study of material properties, *NeuroImage*, vol. 43, no. 2, Amsterdam, Elsevier, 368–378. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/18718543/>, посећено 12.04.2021.
10. **Бабић et al. 1991:** С. Бабић et al., *Повијесни преглед, гласови и облици хрватскога књижевног језика*, Загреб: Хрватска академија знаности и умјетности.
11. **Бабић 2006/2007:** М. Бабић, Алонжман као стилско изражајно средство, *Зборник за српски језик, књижевност и уметност*, VI/VII, бр. 3/4, Бања Лука: Јавна установа Књижевна задруга, 173–182.
12. **Бабић 2022:** М. Бабић, Глаголи и конструкције са семантиком говорења у функцији увођења и навођења туђег говора у роману *Кукавичја пилад* Лабуда Драгића, у: М. Ковачевић, Ј. Петковић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност*, Зборник радова са XVI међународног научног скупа, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 29–30. 10. 2021, 65–79.
13. **Бабић 2014:** М. Бабић, Однос ауторског и туђег говора у роману *Босански целат* Ранка Рисојевића, у: М. Ковачевић (ред.), *Наука и глобализација*, 8/1, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 141–151.
14. **Бабић 2019:** М. Бабић, Екскламативне конструкције у српском језику, Андрићград: Институт „Иво Андрић“.
15. **Бабукић 1854:** В. Бабукић, *Наш језик, уџбеник српскохрватског/хрваткосрпског језика за 2. разред средњег усмјереног образовања*, Сарајево: Свјетлост, Завод за уџбенике и наставна средства.
16. **Багић 2012:** К. Багић, *Рјечник стилских фигура*, Загреб: Школска књига.
17. **Баји 1951:** Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Genève: George & Cie.
18. **Бал 2000:** М. Бал, *Нафатологија*, Београд: Народна књига-Алфа.
19. **Баотић et al. 1990:** Ј. Баотић et al., *Наш језик, уџбеник српскохрватског/хрваткосрпског језика за 2. разред средњег усмјереног образовања*, Сарајево: Свјетлост, Завод за уџбенике и наставна средства.
20. **Барберис 1992:** J.-M. Barbéris, *Onomatopée, interjection: un défi pour la grammaire*, *L'Information Grammaticale*, Louvain, 52–57.

21. **Барић et al. 1995:** Е. Барић et al., *Хрватска граматика*, Загреб: Школска књига.
22. **Бартон 1996:** Д. Бартон, Through glass darkly: Through dark glasses. In: Weber, J. J. (ed.), *The Stylistics Reader*. London: Arnold, 124–140.
23. **Бахтин 1980:** М. Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, Београд: Нолит.
24. **Бахтин 2010:** М. Бахтин, *Рани списи*, Београд: Службени гласник.
25. **Белић 1933:** А. Белић, *Грамматика српскохрватског језика*, Београд: Издавачка књижевна Геце Кона.
26. **Белић 1958:** А. Белић, *О језичкој природи и језичком развоју*, књ. 1, Београд: Научно дело.
27. **Белић 1959:** А. Белић, *О језичкој природи и језичком развоју*, књ. 2, Београд: Научно дело.
28. **Бирдсли 1986:** М. Bierdsli, Метафорични обрт, у: А. Којен (ред.), *Метафоре, фигуре и значење*, Београд: Просвета, 79–99.
29. **Бирч 1991:** Д. Бирч, *The Language of Drama*, London: Macmillan.
30. **Божанић, Брешан 2007:** Ј. Божанић, Т. Брешан, Слободни неуправни говор у Фацндама отока Виса, *Чакавска рич*, XXXV/2, Сплит, 237–247.
31. **Боранић 1909:** Д. Боранић, *Ономатопејске ријечи за животиње у славенским језицима*, Загреб: Дионичка тискара.
32. **Брабец et al. 1954:** И. Брабец, *Грамматика хрватског или српског језика*, Загреб: Школска књига.
33. **Брабец и др. 1970:** И. Брабец, М. Храсте, С. Живковић, *Грамматика српскохрватског језика*, Загреб: Школска књига.
34. **Бредин 1996:** Hugh Bredin, Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle, *New Literary History*, vol. 27, no. 3, Maryland, 555–569.
35. **Бригс, Кобли 2005:** А. Бригс, П. Кобли, *Увод у студије медија*, (И. Шентевска, прев.), Београд: Клио.
36. **Вандријес 1998:** Ж. Вандријес, *Говор (лингвистички увод у историју)*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
37. **Вандрушка 1974:** М. Wandruszka, La traduction, clé d'une nouvelle linguistique, in: *Équivalences*, 3, 9–13.
38. **Ван дер Брук 1994:** P. van den Broek, *Comprehension and Memory of Narrative Texts: Inferences and Coherence*, New York: Academic Press.
39. **Вељовић 2013:** Б. Вељовић, Слободни неуправни говор у роману *Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског, *Радови Филозофског факултета*, 15/1, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 434–458.
40. **Виноградов 1972:** В. В. Виноградов, *Русский язык*, Москва.
41. **Вуковић 1967:** Ј. Вуковић, Говорни контакти и изражајни поступци маркирани употребом српскохрватских временских глаголских облика, *Studia z filologii polskiej i slowianskiej*, br. 7, Warszawa, 255–269.
42. **Вуковић 2000:** Н. Вуковић, *Путеви стилистичке идеје*, Подгорица: Универзитет Црне Горе, Никшић: Јасен.
43. **Герун 2016:** Б. Герун, Уведени директни говор у роману *Крила* Станислава Кракова, *Филолог*, 13, Бања Лука, 213–227.
44. **Гиро 1967:** P. Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français*, Paris: Larousse.
45. **Голдберг 1995:** A. Goldberg, *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
46. **Готје 1976:** G. Gauthier, Les Peanuts: Une Graphisme Ideiomaticque, *Communications*, 24, 108–139.

47. **Грицкат 1967:** И. Грицкат, Стилске фигуре у светлу језичких анализа, *Наш језик*, XVI/4, Београд, 217–235.
48. **Гроенстен 1999:** T. Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, Presses Universitaires de France.
49. **Грујић 2014:** Т. Грујић, Змајев Невен и зачетак српског стрипа за децу, *Детинство*, 2, Међународни центар књижевности за децу, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 93–104.
50. **Губерн 1972:** R. Gubern, *El lenguaje de los comics*, Barcelona: Península.
51. **Д’Анђело, Кантони 2006:** M. D’Angelo, L. Cantoni, Comics: Semiotics Approches, in: K. Brown (Eds.), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2nd ed., vol. 2, Oxford, UK: Elsevier, 627–635.
52. **Даничић 1850:** Ђ. Даничић, *Мала српска граматика*, Беч: Штампарија јерменскога манастира.
53. **Дивковић 1895:** М. Дивковић, *Облици хрватскога језика за средње школе*, Загреб: Тисак дионичке тискарне.
54. **Драгићевић 1998:** Р. Драгићевић, О српско-хрватским ономатопејским именицама с елементом -т- у суфиксу, *Јужнословенски филолог*, LIV, Београд, 121–130.
55. **Д’Орија 1979:** D. D’Oria, M. Conenna, Sémiologie d’une traduction: *Astérix* en italien. In: *Équivalences*, 1–2, 19–38.
56. **Ђевриз Нишић 2014:** В. Ђевриз Нишић, Градационе кумулације у књижевном тексту Бранка Ћопића, Наука и глобализација, Зборник радова са научног скупа, Филолошке науке, књ. 8, том 1/1, Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 153–161.
57. **Еко 1970:** U. Eco, Sémiologie des messages visuels, *Communications*, Berlin: De Gruyter Mouton, 11–51.
58. **Енкел, Резо 2003:** P. Enckell, P. Rézeau, Préface, In : *Dictionnaire des onomatopées*, Paris : PUF, 11–24.
59. **Етриц 1984:** D. Attridge, Language as Imitation: Jakobson, Joyce, and the Art of Onomatopoeia, *MLN Comparative Literature*, vol. 99, no. 5, 1116–1140.
60. **Етриц 2009:** D. Attridge, Joyce’s Noises, *Oral Tradition*, 24/2, 471–484.
61. **Женет 1976:** Ж. Женет, *Mimologiques*, Paris: Editions du Seuil.
62. **Женет 1985:** Ж. Женет, *Фигуре*, Београд: Вук Караџић.
63. **Игњатовић 1975:** С. Игњатовић, Поетизам стрипа, *Поља, часопис за културу, уметност и теорију*, https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/07/Polja-196-197_4_9.pdf, 29.08.2024.
64. **Јакобсон 1986:** Р. Јакобсон, Два аспекта језика и две врсте афазичких сметњи, у: Л. Којен (ред.), *Метафора, фигуре и значење*, Београд: Просвета, 211–236.
65. **Јакобсон 1966, 1991а:** Р. Јакобсон, *Лингвистика и поезика*, Београд: Полит.
66. **Јањић 2021:** М. Јањић, Стилске микроструктуре у језику романа *Бездно* Светлане Велмар-Јанковић, у: *Српски језик, књижевност, уметност* (ур. М. Ковачевић, Ј. Петковић), Зборник радова са XVI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2021), књига I, стр. 103–114.
67. **Јањушевић Оливери 2015:** А. Јањушевић Оливери, Типови говора у *Башти слезове боје* Бранка Ћопића, у: М. Ковачевић (ред.), *Наука и слобода*, 9/1, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 129–144.

68. **Јањушевић Оливери 2017:** А. Јањушевић Оливери, Безглаголске конструкције с императивним значењем у савременом српском језику, у: Српски језик, књижевност, уметност (ур. М. Ковачевић, Ј. Петковић), Зборник радова са XI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 28–29. X 2016, књига I, стр. 35–46.
69. **Јеротијевић 2011:** Д. Јеротијевић, Типови и функције туђег говора у језику српских писаних медија, *Радови Филозофског факултета у Источно Сарајево*, 13/1, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 645–660.
70. **Јесперсен 1976:** О. Jespersen, *Nature, évolution et origines du langage*, Paris : Payot.
71. **Јовановић Симић 2017:** Р. Симић, Осма офанзива Б. Ћопића, *Научни доприноси Радоја Симића*, у: М. Ковачевић, Ј. Петковић, В. Поломац (ур.), Крагујевац: ФИЛУМ, 97–113.
72. **Јовановић 2018:** А. Јовановић, Семантичка анализа зоолексема у роману *Сеобе* Милоша Црњанског, у *Савремена проучавања језика и књижевности* (ур. М. Ковачевић, Ј. Петковић), Зборник радова са IX научног скупа младих филолога Србије, одржаног 8.4. 2017. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, година IX, књ. 1, стр. 95–104.
73. **Јокановић Михајлов 1998:** Ј. Јокановић Михајлов, Узвици као врста речи, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 27/2, Београд: МСЦ, 247–252.
74. **Јосијевић 2015:** Ј. Јосијевић, Граматичка обележја слободног неуправног говора у романима Џејн Остин, *Наслеђе*, 30, Крагујевац, 187–198.
75. **Јосић 2011:** Љ. Јосић, Микростилистика Умјетност ријечи: језикословна разрадба концепта стилема, *Studia lexicographica*, год. 5, бр. 2(9), стр. 85–102.
76. **Кадон 2012:** J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Chichester: John Wiley & Sons.
77. **Каравесовић 2010:** Д. Каравесовић, Слободни неуправни говор: енглеско-српске паралеле, *Наслеђе*, 15/2, Крагујевац, 43–54.
78. **Караџић 1814:** В. Стефановић Караџић, *Писменица србскога језика*, Виенна: У печатњи Г. Иоанна Шнирера.
79. **Катнић Бакаршић 1999:** М. Катнић Бакаршић, *Лингвистичка стилистика*, Будимпешта. Open Society Institute.
80. **Катнић Бакаршић 2003:** М. Катнић Бакаршић, *Стилистика драмског дискурса*, Сарајево: БЕМУСТ.
81. **Квинтилијан 1985:** М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника*, Сарајево: Веселин Маслеша.
82. **Клепфер 1977:** R. Klopfer, Komplementarität Von Sprache Und Bild – Am Beispiel Von Comic, Karikatur Und Reklame, in: R. Zeichenprozesse Posner & H.-P. Reinecke (Eds.), Wiesbaden: Athenaion, 129–145.
83. **Ковачевић 1997:** М. Ковачевић, Фоностилематика репрезентолошких дискурса Стевана Сремца, *Књижевно дело Стевана Сремца - ново читање*, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 109–125.
84. **Ковачевић 1998:** М. Ковачевић, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Београд: Требник.
85. **Ковачевић 2000:** М. Ковачевић, Прегнанција у ауторској дијаскалији, у: М. Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Београд: Јасен, 245–261.
86. **Ковачевић 2012а:** М. Ковачевић, О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора, *Српски језик*, XVII/1–2, Београд, 13–38.

87. **Ковачевић 2012в:** М. Ковачевић, Синтаксичко-стилистичке особине слободног неуправног говора у романима Мепе Селимовића и Скендера Куленовића, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: СКЗ, 330–350.
 88. **Ковачевић 2012г:** М. Ковачевић, Стилистика типова говора у *Причањима Вука Дојчевића* Стефана Митрова Љубише, *Зборник радова Пашировићи (језик и књижевност)*, Ваљево: Штампарија ТОПАЛОВИЋ, 29–42.
 89. **Ковачевић 2012д:** М. Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: СКЗ.
 90. **Ковачевић 2012ђ:** М. Ковачевић, „Чудесна ријека у љепоти језика“, у: *Огледало времена у књижевном дјелу Мироја Вуковића*, приредио Јанко Брајковић, Подгорица: Унирекс, 11–17.
 91. **Ковачевић 2013:** М. Ковачевић, *Српски писци у озрачју стилистике*, Београд: Филип Фишњић.
 92. **Ковачевић 2014:** М. Ковачевић, Силематична лексика у роману „Адресар изгубљених душа“ Анђелка Анушића, у: М. Ковачевић (ред.), *Наука и глобализација*, 1/1, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 115–129.
 93. **Ковачевић 2015б:** М. Ковачевић, Стилистика и граматика стилских фигура, IV битно допуњено издање, Београд: Јасен.
 94. **Ковачевић 2018:** М. Ковачевић, Стилистика у настави српског језика, *Књижевност и језик*, LXV/1–2, Београд, 1–21.
 95. **Ковачевић 2021а:** М. Ковачевић, Силематична нестилогеност у роману *Контраендорфин* Светислава Басаре, у: *Српски језик, књижевност, уметност* (ур. М. Ковачевић, Ј. Петковић), Зборник радова са XVI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2021), књига I, стр. 93–102.
 96. **Кон 2003:** N. Cohn, *Early Writings on Visual Language*, Carlsbad, Ca: Emaki Productions.
 97. **Кон 2005:** N. Kohn, Un-defining “comics”: Separating the cultural from the structural in “comics”, *International Journal of Comic Art*, vol. 7, no. 2, 236-248.
 98. **Кон 2007:** N. Kohn, A visual lexicon, *Public Journal of Semiotics*, vol. 1, no. 1, 35-56.
 99. **Кон 2010а:** N. Kohn, Extra! Extra! Semantics in comics: The conceptual structure of Chicago Tribune advertisements, *Journal of Pragmatics*, vol. 42, no. 11, 3138-3146.
 100. **Кон 2010в:** N. Cohn, Japanese Visual Language: The Structure of Manga, in: T. Johnson Woods (Eds.), *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, New York: Continuum Books, 187-203.
 101. **Кон 2013б:** N. Kohn, Beyond speech balloons and thought bubbles: The integration of text and image, *Semiotica*, 137, Berlin, 35-63.
 102. **Кон, Пакзински 2013:** N. Kohn, M. Paczynski, Prediction, events, and the advantage of Agents: The processing of semantic roles in visual narrative, *Cognitive Psychology*, vol. 67, no. 3, London, 73-97.
 103. **Кон 2016:** N. Kohn, Combinatorial morphology in visual languages, in G. Booij (ed.), *The Construction of Words: Advances in Construction Morphology*, London: Springer, 175-199.
 104. **Кон 2019:** N. Kohn, Structural complexity in visual narratives: Theory, brains, and cross-cultural diversity, in M. Grishakova and M. Poulaki (ed.), *Narrative Complexity and Media: Experiential and Cognitive Interfaces*, Lincoln: University of Nebraska Press, 174-199.
- <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/asr.3086>, посећено 10.07.2022.

105. Корбет, Конорс 1999: E. P. J. Corbett, R. J. Connors, *Classical Rhetoric for the Modern Student*, Oxford University Press: New York.
106. **Кох 1971:** W. A. Koch, *Varia Semiotica*, Hildensheim: Olms.
107. **Кочовић 2015:** М. Кочовић, Слободни неуправни говор у роману Џејн Остин *Гордост и предрасуде*: употреба и преводни еквиваленти у српском језику, *Радови Филозофског факултета у Источно Сарајеву*, 17/1, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 287–298.
108. **Клајбер 2006:** G. Kleiber, *Sémiotique de l'interjection*, *Langages*, Paris, 10–23.
109. **Кликовац 2006:** Д. Кликовац, *Метафоре у мишљењу и језику*, Београд: Библиотека XX век.
110. **Кликовац 2010:** Д. Кликовац, *Граматика српског језика за основну школу*, Београд: Креативни центар.
111. **Крафт 1978:** U. Krafft, *Comics lessen*, Stuttgart: Klett-Cotta.
112. **Лазарич, Томљеновић 2011:** М. Лазарич, З. Томљеновић, Могућности употребе стрипа у развоју комуникацијске компетенције, *Настава и васпитање*, 1, Београд: Педагошко друштво Србије, 5–22.
113. **Лалевих 1932:** И. Лалевих, *Синтакса српскохрватског језика за средње школе*, Београд: Издања задруге професорског друштва.
114. **Лараудоготија 2008:** J. P. Laraudogoitia, The Comics as a Binary Language: An Hypothesis on Comic Structure, *Journal of Quantitative Linguistics*, 15 (2), 111–135.
115. **Лараудоготија 2009:** J. P. Laraudogoitia, The Composition and Structure of the Comic, *Journal of Quantitative Linguistics*, 16 (4), 327–353.
116. **Леман 2006:** Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, New York: Routledge.
117. **Ленхам 1991:** R. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, University of California Press: Berkeley.
118. **Лешић 2005:** Z. Lešić, *Teorija književnosti*, Sarajevo: Sarajevo Publishing.
119. **Лич, Шорт 1982:** G. Leech, M. Short, *Style in Fiction*, London: Pearson Longman.
120. **Ломпар 2016:** В. Ломпар, *Врсте речи и граматичка пракса: (од Вука до данас)*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
121. **Лоџ 1990:** D. Lodge, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, London: Routledge.
122. **Лукић 1923:** Ј. Лукић, *Граматика српског језика*, Београд: Књижара Геце Кона.
123. **Магнусен 2000:** A. Magnussen, The Semiotics of C. S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics, in: A. Magnussen & H.-C. Christiansen (Eds.), *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen: Museum of Tusculanum Press, 193–207.
124. **Манинг 1998:** A. D. Manning, Scott Mccloud *Understanding Comics: The Invisible Art*, *IEEE Transactions on Professional Communication*, 41 (1).
125. **Мансур и др. 2020:** A. A. Mansur, T. Hadiyani, E. Purnamasari, Representing onomatopoeias in the Britain Comic and their translation in Indonesia, *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, 3(1), 187–196.
126. **Маретић 1963:** Т. Маретић, *Граматика хрватског или српског књижевног језика*, Загреб: Матица хрватска.

127. **Mej 2006:** K.-A. L. Mey, Comics: Pragmatics, in: K. Brown (Eds.), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2nd ed., vol. 2, Oxford, UK: Elsevier, 623-627.
128. **Меклауд 1993:** S. McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Collins Inc.
129. **Мекрон 1990:** J. McCrone, *The Ape that Spoke: Language and The Evolution of the Human Mind*, London: Picador.
130. **Милашиновић, Глишић 2015:** М. Милашиновић, М. Глишић, О типовима говора у роману *Госпођа Бовари* Гистава Флобера, *Наслеђе*, 30, Крагујевац, 109–121.
131. **Милојевић 2010:** М. Милојевић, О облицима говора у роману *Нечиста крв*, *Наслеђе*, 15/2, Крагујевац, 199–208.
132. **Милосављевић 2021:** Т. Милосављевић, Узвик или ономатопеја: карактеристике и функције, *Наш језик*, 52, 1, Београд, 33–43.
133. **Миновић 1970:** М. Minović, *Rečenica u proznim djelima Rastka Petrovića*, Sarajevo: ANU BiH, Odjeljenje društvenih nauka, knj. 25.
134. **Морије 1998:** H. Morrier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris: Presses Universitaires de France.
135. **Мразовић-Вукадиновић 1990:** П. Мразовић, З. Вукадиновић, *Граматика српскохрватског језика за странце*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
136. **Мунитић 1975:** Р. Мунитић, *Стрип-девета уметност*, Београд: Завод за проучавање културног развитка.
137. **Мусулин 1934, 1935, 1936:** С. Мусулин, *Граматика српскохрватског језика за први, други, трећи и четврти разред средњих и њима сличних школа*, Загреб: Наклада југословенског професорског друштва, секције загребачке.
138. **Мухин 1968:** А. М. Мухин, Частии речи и синтаксические единицы, *Вопросы теории частей речи*, Москва.
139. **Нарајан 2001:** S. Narayan, *A Window on a Tail: The Metaphorical Structuring of Scott Mccloud's Web-Comics*, Paper presented at the Comic Arts Conference.
140. **Нет 1990:** W. Nöth, *Handbook of Semiotics*, Indianapolis, IN: University of Indiana Press.
141. **Николић 2014:** М. Николић, Категорија степена у српском језику: сложена реченица, Београд: Институт за српски језик САНУ.
142. **Николић 2017в:** М. Николић, Текстостилеми у приповедном моделу романа *Доротеј* Добрила Ненадића, у: *Српски језик, књижевност, уметност* (ур. М. Ковачевић, Ј. Петковић), Зборник радова са XI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 28–29. X 2016, књига I, стр. 189–199.
143. **Николић 2018:** М. Николић, Модели преношења туђег говора у настави српског као страног језика, у: Љ. Бајић, Ј. Гинић, Н. Станковић Шошо (ред.), *Актуелни теоријско-методолошки проблеми проучавања и наставе словенских језика, књижевности и култура*, Београд: Филолошки факултет, 206–220.
144. **Новаковић 1894:** С. Новаковић, *Српска граматика*, Београд: Државна штампарија.
145. **Омен 1975:** U. Oomen, Wort-Bild-Nachricht: Semiotische Aspekte Des Comic Strip "Peanuts", *Linguistik und Didaktik*, 24, 247-259.
146. **Опачић 2014:** З. Опачић, Стрип, у: П. Пијановић (ур.), *Лексикон образовних термина*, Београд: Учитељски факултет.

147. **Палибрк 2017а:** И. Палибрк, Комуникативна функција графостилема у постдрамском тексту, у: *Српски језик, књижевност, уметност* (ур. М. Ковачевић, Ј. Петковић), Зборник радова са XI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 28–29. X 2016, књига I, стр. 223–234.
148. **Палибрк 2017б:** И. Палибрк, Карактеристични графостилемски поступци у модерној англоамеричког и српској књижевности, докторска дисертација, Крагујевац: ФИЛУМ, Универзитет у Крагујевцу.
149. **Палибрк, Лојаница 2018:** И. Палибрк, Т. Лојаница, Графостилемски поступци у српској постдрами, *Наслеђе*, 39, Крагујевац, 169–186.
150. **Палибрк 2021:** И. Палибрк, Графостилеми у савременом српском роману, у: *Српски језик, књижевност, уметност* (ур. М. Ковачевић, Ј. Петковић), Зборник радова са XVI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2021), књига I, стр. 297–306.
151. **Пеневски 2018а:** Графички и визуелни роман (1), 5. 1. 2018, први део предавања *Графички и визуелни роман*, одржаног 6. 3. 2017. студентима Факултета примењене уметности, <http://fpuknjiga.org/graficki-i-vizuelni-roman-1/>, посећено 09.02.2024.
152. **Пеневски 2018б:** Графички и визуелни роман (2), 25. 1. 2018, други део предавања *Графички и визуелни роман*, одржаног 6. 3. 2017. студентима Факултета примењене уметности, <http://fpuknjiga.org/graficki-i-vizuelni-roman-2/>, посећено 09.02.2024.
153. **Пеневски 2018в:** Графички и визуелни роман (3), 28. 1. 2018, први део предавања *Графички и визуелни роман*, одржаног 6. 3. 2017. студентима Факултета примењене уметности, <http://fpuknjiga.org/graficki-i-vizuelni-roman-3/>, посећено 09.02.2024.
154. **Петровачки, Савић 2012:** Љ. Петровачки, М. Савић, Стрип у настави граматике српског језика, *Методички видици*, год. 3, бр. 3, Нови Сад, 11–28.
155. **Петровић 2008:** П. Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
156. **Пипер и др. 2005:** П. Пипер, И. Антонић, В. Ружић, С. Танасић, Љ. Поповић, Б. Тошковић, *Синтакса савременог српског језика. Проста реченица*, Београд – Нови Сад: Институт за српски језик САНУ – Београдска књига – Матица српска.
157. **Перс 1931:** C. S. Peirce, Division of Signs, in: C. Hartshorne & P. Weiss (Eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce: Vol. 2: Elements of Logic*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 134–173.
158. **Питерс 2019:** Б. Питерс, *Lire la bande dessinée*, France: Flammarion.
159. **Поповић 1995:** Љ. Поповић, Распоређивање конституената упитних и релативних синтагми: пример синтаксичких конфликта, *Књижевност и језик*, XLII/1–2.
160. **Прањић 1985:** К. Прањић, *Језик и књижевно дјело (Огледи за лингвостилистичку анализу књижевних текстова)*, Београд: Нова просвета.
161. **Прањковић 1993:** I. Pranjković, *Hrvatska skladnja*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
162. **Радовановић 2018:** Ј. Радовановић, *Контрастивна анализа фразеологизама с компонентама пас и мачка у руском и српском језику*, у *Савремена проучавања језика и књижевности* (ур. М. Ковачевић, Ј. Петковић),

- Зборник радова са IX научног скупа младих филолога Србије, одржаног 8.4. 2017. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, година IX, књ. 1, стр. 107-119.
163. **Рајић 1996:** Ј. Рајић, Слободни индиректни дискурс у шпанском и могућности његовог преводјења на српски, *Јужнословенски филолог*, ЛП, Београд, 175–191.
 164. **Рајић 2010:** Ј. Рајић, Слободни неуправни говор: језичка реализација полифоничног исказа у наративном дискурсу, у: Р. Симић (ред.), *Српски језик*, XV, Београд: Филолошки факултет, 515–524.
 165. **РМС 2007:** *Речник српског језика*, Нови Сад: Матица српска.
 166. **Ристић 2004:** С. Ристић, *Експресивна лексика у српском језику*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
 167. **Ристић, Радић Дугоњић 1999:** С. Ристић, М. Радић Дугоњић, *Реч. Смиао. Сазнање (студија из лексичке семантике)*, Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета.
 168. **РСАНУ 1959/1:** *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. 1, Београд: САНУ, Институт за српскохрватски језик.
 169. **Русо 1781:** J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'imitation musicale*, http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, посећено 16.10.2023.
 170. **Сакарија 2007:** Mustafa Sakarya, *A Controlled Detonation: The Protean Voice of 4.48 Psychosis*, <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-ms3.html>, 11.09. 2023.
 171. **Сарасени 2000:** M. Saraceni, *Language Beyond Language: Comics as verbo-visual texts*, University of Nottingham.
 172. **Сван, Радвански 1998:** R. A. Zwaan, G. A. Radvansky, Situation models in language comprehension and memory, *Psychological Bulletin*, 123 (2), 162-185.
 173. **Симеон 1969:** Р. Симеон, *Енциклопедијски рјечник лингвистичких назива*, 1–2, Загреб: Матица хрватска.
 174. **Симић 1996:** Р. Симић, *Српска граматика за средње школе*, Београд: МХ „Актуал“.
 175. **Симић 2000б:** Р. Симић, *Стилистика српског језика 1*, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика.
 176. **Симић 2000в:** Р. Симић, *Основи синтаксе српског језика*, Београд-Никшић: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика – Јасен.
 177. **Симић, Јовановић Симић 2017:** Р. Симић, Ј. Јовановић Симић, *Српска синтакса, Свеска 1 (Тагмемика и таксемика)*, Београд: Јасен.
 178. **Сосир 1996:** Ф. де Сосир, *Курс опште лингвистике*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Станојевића.
 179. **Соунс 1944:** W. W. D. Sones, The Comics and the Instructional Method, *Journal of Educational Sociology*, vol. 18, no.4, American Sociological Association, 232-240.
 180. **Спасић, Ђуровић 2021:** Ј. Спасић, С. Ђуровић, Лингвостилистичка анализа романа *Сафа и јануар за две девојчице*, у: *Српски језик, књижевност, уметност* (ур. М. Ковачевић, Ј. Петковић), Зборник радова са XVI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2021), књига I, стр. 115–126.

181. **Стајнбрук 2003:** E. J. Stainbrook, *Reading Comics: A Theoretical Analysis of Textuality and Discourse in the Comics Medium*, Unpublished Dissertation, Indiana University of Pennsylvania.
182. **Станојчић-Поповић 1995:** Ж. Станојчић, Л. Поповић, *Граматика српског језика за 1, 2, 3. и 4. разред средње школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
183. **Станојчић-Поповић 2014:** Ж. Станојчић, Л. Поповић, *Граматика српског језика за гимназије и средње школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
184. **Стевановић 1970:** М. Стевановић, *Савремени српскохрватски језик (граматички системи и књижевнोजезичка норма) I*, Београд: Научна књига.
185. **Стевовић 1958:** И. Стевовић, *Функционална граматика српскохрватског језика*, Сарајево: Свјетлост.
186. **Стефановић 1932:** Н. Стефановић, *Граматика српскохрватског језика за средње и стручне школе*, Београд: књижарница Радомира Д. Ђуковића.
187. **Стојановић 1926:** Л. Стојановић, *Српска граматика*, Београд: Штампарија Краљевине Србије.
188. **Стојановић и др. 2017:** Б. Стојановић, Д. Мишић, З. Цветановић, Стрип у настави језика и књижевности у млађим разредима основне школе - методичке могућности, *Зборник радова Филозофског факултета XLVII*, 47/2, Београд, 317–336.
189. **Талми 1995:** I. Talmy, Narrative Structure in a Cognitive Framework, in: G. Bruder, J. Duchan & L. Hewitt (Eds.), *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
190. **Талми 2000:** I. Talmy, *Toward a Cognitive Semantics* (Vol. 2), Cambridge, MA: MIT Press.
191. **Танасић 2013:** С. Танасић, Вријеме у прози Бранка Ћопића: падежне конструкције, *Радови Филозофског факултета у Источном Сарајеву*, 15/1, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 87–100.
192. **Тежак-Бабић 1970:** С. Тежак, С. Бабић, *Преглед граматике хрватског језика за основне и друге школе*, Загреб: Школска књига.
193. **Флоршиц 1916:** Ј. Флоршиц, *Граматика хрватског језика за женски лицеј, препарандије и више пучке школе*, Загреб: Кр. земаљска тискара у Загребу.
194. **Форсвил 2005:** С. Forceville, Visual Representations of the Idealized Cognitive Model of Anger in the Asterix Album *La Zizanie*, *Journal of Pragmatics*, 37, 69–88.
195. **Форсвил и др. 2010:** Ch. Forceville, T. Veale, K. Feyaerts, Balloonics: The Visuals of Balloons in Comics, in: *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*, (ed. J. Goggim, D. Hassler-Forest, Jefferson: McFarland & Company, Inc.
196. **Форсвил и др. 2014:** Ch. Forceville, E. El Refaie, G. Meesters, Stylistics in comics, in: *The Routledge Handbook of Stylistics*, (ed. M. Burke), London: Routledge, 485–499.
197. **Фулшам и др. 2016:** T. Foulsham, D. Wybrown, N. Kohn, Reading without words: Eye-movements in the comprehension of comic strips, *Applied Cognitive Psychology*, 30, Wiley Online Library, 566–579.
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/acp.3229>. 10.07.2022.
198. **Фресно-Дервел 1972:** P. Fresnault-Dervelle, *La Bande Dessinée*, Paris: Hachette.

199. **Харви 1994:** R. C. Harvey, *The Art of the Funnies: An Aesthetic History*, Jackson: University of Mississippi Press.
200. **Хердер 1989:** Ј. Г. Хердер, Расправа о пореклу језика, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
201. **Херман 2009:** D. Herman, *Basic Elements of Narrative*, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
202. **Херодот 2005:** Херодотова историја, Београд: Дерета.
203. **Хиниг 1974:** W. K. Hünig, *Strukturen des Comic Strip*, Hildensheim: Olms.
204. **Хорн 1998:** R. Horn, *Visual Language: Global Communications for the 21st Century*, Bainbridge Island, WA: MacroVU, Inc.
205. **Чомски 1957:** N. Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague: Mouton.
206. **Чомски 1965:** N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MA: MIT Press.
207. **Чомски 1986:** N. Chomsky, *Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use*, New York, NY: Praeger.
208. **Џекендоф 2010:** R. Jackendoff, *Meaning and the Lexicon: The Parallel Architecture 1975-2010*, Oxford: Oxford University Press.
209. **Шкиљан 1986:** Д. Шкиљан, Античке фигуре и тропи и сувремена лингвистика (I), *Latina et Graeca*, 27, Загреб, 5–22.
210. **Штрбац 2011:** Г. Штрбац, *Допуне комуникативних глагола. Синтаксичко-семантички и лексикографски опси*, Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду.

ПРИЛОГ А

Табеле

- Табела бр. 1: Ономатопеје преузете из оригинала
Табела бр. 2: Модификација одређених аспеката ономатопеје
Табела бр. 3: Уклањање ономатопеја у преводу
Табела бр. 4: Установљени преводни еквиваленти ономатопеја

Слике

- Уводна слика: Том и Џери
Слика бр. 1: Гал силовито удара Римљанина
Слика бр. 2: Збуњеност и схватање решења малог Штрумпфа
Слика бр. 3: Астерикс и Обеликс с прекором посматрају изградњу римског вијадука
Слика бр. 4: Људи и возила прелазе мост преко реке
Слика бр. 5: Живот у галском селу
Слика бр. 6: Изногуд у жестокој свађи
Слика бр. 7: Талични Том просипа чинију шпагета бандиту на главу
Слика бр. 8: Римљани праве заседу у шуми
Слика бр. 9: Конфузија и ношење огромног терета
Слика бр. 10: Бандит проналази план златног рудника у боци
Слика бр. 11: Талични Том у потери
Слика бр. 12: Тинтин и дружина пешаче кроз планински пејзаж
Слика бр. 13: Мали Штрумпф узбуђено трчи и добија идеју
Слика бр. 14: Мали Штрумпф покушава да се упуња кроз прозор
Слика бр. 15: Ликови видно забринуте због понашања Гала у селу
Слика бр. 16: Римљани певају у алкохолисаном стању
Слика бр. 17: Гали вечерају под звезданим небом
Слика бр. 18: Нормани туку главног певача галског села
Слика бр. 19: Астерикс и Обеликс туку Гале
Слика бр. 20: Римљани се туку између себе
Слика бр. 21: Два Римљанина кују планове
Слика бр. 22: Астерикс и Обеликс, заједно с друидом, покушавају да побегну из пирамиде
Слика бр. 23: Астерикс и Обеликс се добацују каменним блоковима
Слика бр. 24: Нестапни Штрумпф даје другом Штрумпфу поклон који експлодира
Слика бр. 25: Мали Штрумпф који је заљубљен у Штрумпфету
Слика бр. 26: Заљубљени Гаргамел у пољу
Слика бр. 27: Гаргамел вежба на земљи
Слика бр. 28: Изногудови сународници желе да га сруше са власти
Слика бр. 29: Претучени Римљанин лежи на трави
Слика бр. 30: Зла птица покушава да поједе другу птицу у лету
Слика бр. 31: Астерикс и Обеликс се кладе у мрачној шуми

Слика бр. 32: Цезар испија чаробни напитаk; Дечак спава, пас завија и буди га; Цезара гађају камењем

Слика бр. 33: Римски припадник власти покушава да отрује надређеног

Слика бр. 34: Стене падају у реку

Слика бр. 35: Астерикс и Обеликс у Хелвечији слушају музику из народних алпских музичких инструмената који подсећају на рог

Слика бр. 36: Војник наглавачке пада на земљу након јаког удarca

Слика бр. 37: Група људи бежи у паници под утицајем гласног певања петла

Слика бр. 38: Астерикс снажно удара о дрво

Слика бр. 39: Пас у паници бежи од огромног стабла које се руши

Слика бр. 40: Римљани ломе дрвеће, док Гали беже

Слика бр. 41: Група ликова вуче конопац и ломи велико стабло

Слика бр. 42: Два лика падају на земљу након удarca

Слика бр. 43: Астерикс удара противника у лице

Слика бр. 44: Изногуд бива изненада ударен предметом у главу

Слика бр. 45: Изногуд зачуђено гледа пта се дешава

Слика бр. 46: Војник у хаотичној сцени битке покушава доставити писмо док око њега експлодирају гранате и одјекују пуцњи

Слика бр. 46: Лик изненађено реагује на дим и шиштање

Слика бр. 47: Изногуд љутило лупа вратима

Слика бр. 48: Приказ хаотичног кретања коња и звука копита

Слика бр. 49: Талични Том и затвореник разговарају опуштено

Слика бр. 50: Један од браће Далтон пуца из револвера на ивици литице и схвата да је остао без муниције

Слика бр. 51: Друид размишља док се у позадини чују звуци туче

Слика бр. 52: Ликови се након звучног аларма разилазе

Слика бр. 53: Четири жене плешу док се чује ритмична музика

Слика бр. 54: На броду се чује гласно јодловање које изазива шок код путника

Слика бр. 55: Група горшатака пуни плућа и јодлује

Слика бр. 56: Лик удара римског војника и баца га увис

Слика бр. 57: Лик виче и лупа вратима

Слика бр. 58: Палма пуца на пола

Слика бр. 59: Изногуд изненађено реагује на звук звоњења

Слика бр. 60: Изногуд лупа вратима и изненађено реагује на звоњаву

Слика бр. 61: Изногуд среће самог себе и шокира се

Слика бр. 62: Механа се урушава

Слика бр. 63: Индијанци опкољавају караван

Биографија

Јелена Китановић рођена је 21. маја 1993. године у Краљеву, где је завршила основну школу и гимназију. Основне академске студије, студијски програм Француски језик и књижевност, катедра за романистику, уписала је 2012/2013. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Дипломирала је у септембру 2016. године са просечном оценом 9,89 (девет и 89/100) као студент генерације. Мастер академске студије уписала је, такође, на матичном факултету. У току мастер студија и у оквиру међународног програма *Еразмус+*, усавршавала се на факултету Пол Валери III у Монпељеу у Француској. Након положених испита на мастер студијама са просечном оценом 10,00 (десет и 10/100), у септембру 2017. године успешно брани мастер рад на тему *Употреба глаголских времена у роману Странац Албера Камија и његовом преводном еквиваленту* и стиче звање мастер филолог (романиста).

Докторске студије из филологије, модул Језик, уписала је у октобру исте године на матичном факултету. Полаже све испите у предвиђеним роковима са просечном оценом 9,95 (девет и 95/100). Стипендиста је Фонда за младе таленте за завршну годину основних студија и мастер студија, као и стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја за докторске студије. У својству стипендисте Министарства просвете, науке и технолошког развоја била је ангажована на пројекту *Динамика структура српског језика* (178014) под руководством др Милоша Ковачевића.

У звање истраживача-приправника изабрана је 2022. године, а тренутно је запослена на Филолошко-уметничком факултету као истраживач-сарадник при Центру за научноистраживачки рад.

Области интересовања су јој савремени српски језик, савремени француски језик, стилистика и лингвистика стрипа. Посебно је интересује област стрипа и графичког романа, нарочито употреба визуелног језика.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Ономатопеја у стрипу и другим жанровима

представља оригинално ауторско дело настало као резултат сопственог истраживачког рада.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам једини аутор наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији нисам извршио/ла повреду ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,

у Крагујевцу, 2025. године,

Јелена Кишковић
потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Изјављујем да су штампана и електронска верзија докторске дисертације под насловом:

Ономатопеја у стрипу и другим жанровима

истоветне.

у Крагујевцу, 2025. године,

Јелена Кишановић
потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Јелена Кишановић,

☒

дозвољавам

☐

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Ономатопеја у стрипу и другим жанровима

и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

☒

дозвољавам

☐

не дозвољавам¹

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

1) Ауторство

2) Ауторство - делити под истим условима

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

3) Ауторство - без прерада

4) Ауторство - некомерцијално

5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима

6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

у Крагујевцу, 2025. године,

Јелена Кичановић
потпис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>