



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ  
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Ивана Палибрк

**КАРАКТЕРИСТИЧНИ ГРАФОСТИЛЕМСКИ ПОСТУПЦИ У  
МОДЕРНОЈ АНГЛОАМЕРИЧКОЈ И СРПСКОЈ  
КЊИЖЕВНОСТИ**

Докторска дисертација

Ментор:

Проф. др Милош Ковачевић

Крагујевац, 2017. године

## ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<i>I. Аутор</i>
Име и презиме: Ивана Палибрк
Датум и место рођења: 08. 03. 1984. Крагујевац
Садашње запослење: лектор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
<i>II. Докторска дисертација</i>
Наслов: Карактеристични графостилемски поступци у модерној англоамеричкој и српској књижевности
Број страница: 199
Број слика: 65
Број библиографских података: 146
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Научна област: 81'35'38'42:[821.111(73)" 1950/2013"+821.163.41" 1950/2013"(043.3)
Ментор: Проф. др Милош Ковачевић, редовни професор
<i>III. Оцена и одбрана</i>
Датум пријаве теме: 27.12.2010.
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 530/19, 13.04.2011.
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: <b>Ментор:</b> Др Милош Ковачевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Савремени српски језик <b>Чланови комисије:</b> 1) Др Мирјана Мишковић-Луковић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглески језик и лингвистика 2) Др Весна Лопичић, ванредни професор, Филозофски факултет у Нишу, ужа научна област Англоамеричка књижевност и култура
Комисија за оцену докторске дисертације: <b>Ментор:</b> Др Милош Ковачевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Савремени српски језик <b>Комисија:</b> 1) Др Мирјана Мишковић-Луковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглески језик и лингвистика 2) Др Биљана Влашковић-Илић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура 3) Др Миланка Бабић, ванредни професор, Државни универзитет у Новом Пазару, ужа научна област Савремени српски језик
Комисија за одбрану докторске дисертације: <b>Ментор:</b> Др Милош Ковачевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Савремени српски језик <b>Комисија:</b> 1) Др Мирјана Мишковић-Луковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглески језик и лингвистика 2) Др Биљана Влашковић-Илић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура 3) Др Миланка Бабић, ванредни професор, Државни универзитет у Новом Пазару, ужа научна област Савремени српски језик
Датум одбране дисертације:

## **САДРЖАЈ**

<b>I УВОД</b> .....	<b>2</b>
<b>II ГРАФОСТИЛЕМСКИ ПОСТУПЦИ У ПОЕЗИЈИ</b> .....	<b>39</b>
2.2. <i>Графостилеми у поезији на српском језику</i> .....	45
2.4. <i>Графостилеми у поезији на енглеском језику</i> .....	68
<b>III ГРАФОСТИЛЕМСКИ ПОСТУПЦИ У ПРОЗИ</b> .....	<b>86</b>
3.2. <i>Графостилеми у прози на српском</i> .....	94
3.3. <i>Графостилеми у прози на енглеском</i> .....	109
<b>IV ГРАФОСТИЛЕМСКИ ПОСТУПЦИ У ДРАМИ</b> .....	<b>134</b>
4.2. <i>Графостилеми у драми на српском</i> .....	139
4.4. <i>Графостилеми у драми на енглеском</i> .....	154
<b>V ЗАКЉУЧАК</b> .....	<b>171</b>
<b>КОРПУС</b> .....	<b>185</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	<b>186</b>
<b>РЕЗИМЕ</b> .....	<b>195</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>198</b>

## I УВОД

**1.1. Уводне напомене.** Писци од памтивека настоје да слику и звук што верније пренесу писаним симболима. Најбољи примери и најсложенији начини приказују борбу аутора са писаним конвенцијама језика, устаљеним и видљивијим од конвенција говора. Инвентивност у проналажењу одговарајуће методе ограничена је унапред одређеним типографским могућностима, строгим правилима правописа и тачно утврђеним скупом интерпункцијских знакова. Ипак, развита дигиталних штампарских технологија савременом писцу пружа поприличну слободу, а доминација форме над садржајем није ретка нити необична појава. Слобода писца у домену графологије чини се малом ако се узме у обзир деловање у оквиру било ког стандардног система писања или самог физичког средства – стране (Кристал, 2006: 416). Модерна књижевност показује да визуелно самосвесних и признатих књижевних дела данас има све више и да постоји потреба за систематизацијом графолошких средстава која се у њима употребљавају.

У овом раду на примерима из поезије, прозе и драме на српском и енглеском језику бавимо се графостилистичком проблематиком, настојећи да утврдимо опсег јединица и поступака на једном од нивоа писаног језика, одредимо њихове сличности и разлике у оквиру система поменутих језика и родова и објаснимо функције које врше у књижевности уопште. Графостилистика као област нашег истраживања подразумева, према Ковачевићевим речима, изучавање свих јединице које се односе на писани израз, тј. визуелно онеобичајених језичких јединица (Ковачевић, 2012: 62). Како су досадашње студије, осим оних претходно поменутог лингвисте, засниване углавном на испитивању правописа и интерпункције, нашим радом покушавамо да прикажемо шири оквир и детаљније анализирамо презентацију текста у књижевности.

Ковачевић наводи да су до сада расветљавани искључиво стварање јединица и начин њиховог језичког формирања, док су њихове употребне вредности изостајале из анализа (Ковачевић, 2013а: 227). Кристал такође сматра да су писане конвенције у књижевности слабо проучаване, поготову у упоређивању различитих језика, имајући у виду да немају сви језици иста правила за представљање говора. Он набраја неколико примера, али истиче да је систематичнија анализа свих начина којима писани језик преноси ефекте звука тек у зачетку (Кристал, 2007а: 182–183). Овом тезом трудимо се да

променимо поменућу праксу, предложимо функције и осврнемо се на ефекте, то јест уметничке вредности које графостилеми могу имати у књижевном делу.

Приликом проучавања разноврсних лингвистичких и књижевних студија и самог корпуса на српском и енглеском наметнула су се бројна питања о вишеструким перспективама проблема којим се бавимо. Због специфичности теме, било је неопходно узети у обзир и оне приступе који у књижевним делима не покривају искључиво лингвистичку или поетску срж, већ и визуелну. Наиме, писана форма језика у појединим песмама, романима и драмама обрађеним у централном делу рада, неретко обухвата или твори садржаје који су сами по себи предмет уједно и ликовне уметности. Наравно, није неочекивано да се у раду посвећеном визуелном аспекту језика у књижевности спајају и преплићу одређени аспекти двеју уметности, вербалне и визуелне. Кад кажемо визуелна уметност, мислимо пре свега на област дизајна, тачније дизајна књига. Одређена сазнања из ове области водила су до бољег разумевања процеса стварања формално захтевнијих дела, те су додатна објашњења поступака у пракси проширила опсег појава које је потребно сагледати и са стилистичког аспекта. Стога смо се у оквиру анализе романа извесним питањима бавили више него што је случај у осталим примерима, али само у оном обиму који је био нужан за комплетан опис. С друге стране, управо је сложеност проблема и могућност његове интерпретације на основу теорија више наука и уметности узрок изостављања феномена који се не тичу графостилистике. Пошто разматрамо функционисање графолошких јединица писаног система језика у оквиру књижевности, трудили смо се да не превазилазимо методолошке оквире рада. Ипак, фокус на вредност тих јединица у уметничком делу и њихово значење (али не у семантичком већ стилском смислу) понекад је подразумевао осим консултовања књижевне критике и осврт на лингвостилистички релевантне теорије комуникације, когниције и семиотике. Даље, у романима сусретали смо се са техникама које до сада нису биле предмет стилистичких анализа јер су продукти дигиталних медија, односно њихов настанак једино је могућ у оквиру технолошки напредних процедура, те нас је анализа одвела и у том правцу.

Увидом у литературу заиста се може приметити потпуно занемаривање или маргинализација значаја графолошког аспекта у књижевности, какво помињу Кристал и Ковачевић. Стога је могуће да су поједини случајеви недовољно третирани и у овом раду, али искључиво као последица неистражености поменутог проблема у глобалу. Мора се

такође напоменути да је аутор, током израде ове дисертације, имао прилику да се сусретне са најновијим, изузетно графолошки маркираним делима, чија би обрада подразумевала промену приступа или примену метода које су у потпуности изван наших оквира, и као такве једино могу бити предмет неких будућих истраживања.

Међутим, експлоатација графолошког нивоа у књижевности, нарочито после Гутенберга, постепено је расла. Визуелни елементи у поезији и прози нису тековина модерног периода. Данашњи изучаваоци, лингвисти, књижевни теоретичари, стручњаци из области визуелне комуникације, чак и графички дизајнери, који поменуте промене бележе, труде се да дефинишу узроке, опишу технике и сврстају их у одговарајући теоријски оквир, што углавном није лак задатак (Палибрк, 2014б: 146). Тео Ван Леувен у свом чланку „Нове форме писања, нове визуелне компетенције” објашњава разлоге неопходности заокрета од приказа специфичних семиотичких модула као што су језик, слике и музика ка интегрисаном мултимодалном приступу и уопште идеји да је у таквом приступу анализа визуелног мање битна од анализе визуелних ресурса какви су композиција, кретање кроз текст и боја, заједнички подручјима: слика, графика, типографија, модног и индустријског дизајна, архитектуре (Ван Леувен, 2008: 130). По његовим речима, неопходна је корекција претходних теорија јер се сама визуелна комуникација мења и некада маргинални кодови као што су типографија и боја постају важнији. Нова врста писања интегрише писмо и слику на нове начине замагљујући дистинкцију која се још јуче чинила јасном и очигледном. Језик те нове писмености може бити или вербални или сликовни, али структура је увек изражена визуелно – дијаграматском или визуелном композицијом, употребом боје, типографије и других стилских елемената. Оваква форма ствара нове везе између писања и слике, истовремено кидајући везу између писма и говора, давно уведено писмом. Наравно, могуће је имати слике без речи, комбиновати слике и речи, инструментал и стихове, при чему свако средство поруку преноси самостално што је и намера културно „највиших” форми: одштампаних страна романа, слика у галерији, класичне музике. Међутим, семиотичке форме истакнуте новим „писмом” разликују се од претходних. Регулисање „старог писања”, сматра аутор горенаведеног чланка, постепено се учврстило, учило и контролисало ауторитативно кроз системе образовања, правила издавачких кућа, прилично строге коректорске и словослагачке праксе итд. Осим кодификације и

традиције, постоје још и правило стручњака, најбољег примера тј. узора и технологија (Ван Леувен, 2008: 132–134), а све то чини скуп фактора који утичу на писање о каквом ће у овој дисертацији бити речи.

**1.2. Предмет рада.** Предмет овог рада јесу графостилемски поступци, односно онеобичења графолошког нивоа који се користе у модерној<sup>1</sup> књижевности на српском и енглеском језику. Напоменули смо већ како су до сада у појединим стилистичким студијама обрађивана углавном правописна и интерпункцијска одступања, и то успут. Да бисмо систематизовали поступке и детаљније их описали, радом ћемо обухватити претходно поменута одступања, али и она ређе спомињана – типографска. Међутим, како се у романима на енглеском и у песмама на оба језика јављају визуелне манипулације са сликовним елементима, анализа ће тамо где је потребно укључити и обраду таквих онеобичења, али само у случајевима у којима она чине саставни део текста, односно од њега се не могу одвојити одлуком издавача, а да не дође до губитка на плану садржаја и уметничке вредности.

Пре свега је потребно осврнути се на основне термине и дефиниције које ћемо користити у читавој тези. Почећемо од самог термина *графолошки ниво* који користимо у најширем смислу да означимо визуелни медијум језика. Њиме се у различитим студијама подразумевају општи елементи писаног система језика, али нпр. Симпсон сматра да се опис може проширити тако да укључи и било које значајне сликовне или иконичке поступке који допуњавају поменути систем. Проучавање значења које могу имати писани знаци Симпсон обухвата термином *графологија*. Аутор тврди да је утврђивање разлика између фонема и графема веома значајно јер системи из којих се изводе, иако аналогни у многим питањима, користе различита физичка средства и тим средствима владају специфични скупови правила и конвенција. Пре свега, он мисли на чињеницу да у енглеском језику графеме најчешће не одговарају фонемама, односно да тај однос није „један према један”. Симпсон даље наводи да се стилистичка експлоатација графолошког нивоа приписује песницима више него писцима прозе (претпоставља се због примера још из античке и средњовековне конкретне поезије), иако и ови други, у принципу, имају на располагању исте технике (Симпсон, 1997: 25–27). Једна од добрих страна графолошке иновације у опште је та што се стилистички ефекти могу створити на више нивоа, што

---

<sup>1</sup> Шта подразумевамо под појмом *модерна књижевност* биће објашњено у одељку Корпус.

ћемо показати на примерима. Наравно, манипулација визуелним системом језика није искључиво средство књижевне комуникације, већ се јавља и у другим врстама текстова или стилова.

Даље, Ковачевић у монографији *Стилистика и граматика стилских фигура* дефинише стилске украсе, једно од основних оруђа светске књижевности наводећи објашњења појмова неизоставних и за наш рад. Дакле, основна јединица настала поступком онеобичења, резултат одступања од карактеристичног језичког облика јесте *стилем*. Та минимална јединица подразумева структурирану форму, носилац је стилистичке информације и може настати на било ком језичком нивоу: фонолошком, морфолошком, синтаксичком, семантичком, и оном који се ретко наводи – графолошком. Аутор користи Лотманово „двоструко моделовање” за опис двоструко кодираног стилема, први пут кодираног по основном структурно-граматичком, а други по стилистичком коду, насталом прерадом основног (Ковачевић, 2000: 322). Како ми посматрамо графолошки ниво, *графостилеми* биће основне јединице наше предложене анализе. Напомињемо да су графостилеми мање заступљени од свих других стилема који се односе како на језик као систем, тако и на језик као обе његове реализације, а разлог томе лежи у чињеници да се графостилеми односе искључиво на ону писану, односно секундарну реализацију језика (Ковачевић, 2012: 62). Такође је потребно истаћи разлику између појмова *стилематичност* и *стилогеност* – први подразумева оцену форме, а други оцену функционалне вредности. На основу тога добијамо да је стилем заправо маркирање једне језичке јединице којим је могуће, али не и обавезно појачавање изражајности, те није сваки стилем стилоген, нити је све стилогено уједно и стилемско (Ковачевић, 2000: 323). Тако је графостилематска анализа, заправо, предуслов анализе графостилогености, којом се одређује уметничка вредност графостилема у датим делима.

Што се српског правописа тиче, у деловима анализе примера користимо дефиниције Матичиног измењеног и допуњеног издања *Правописа српскога језика* из 2011. године, пре свега оне које се односе на писмо, велико слово, интерпункцију и скраћенице. Како је познато, енглески правопис или спелинг посебан је случај, нарочито кад се узме у обзир однос фонема и графема. У истраживањима ове врсте посебно је значајна поменута ставка и стога ћемо се овде укратко осврнути на релевантне појмове из студије *Системи писања – лингвистички приступ* Хенрија Роџерса, а да бисмо дошли до



тренутног стања, морамо кренути од почетка. Наиме, између средњег и модерног енглеског десиле су се бројне промене у језику које су измениле однос писања и изговора. Током периода средњег енглеског дошло је до гласовне промене познате под именом трисилабично скраћивање, у коме су скраћени дуги вокали на антепенултимама. Ово је резултирало тиме што су многе морфеме добиле другачије аломорфе са дугим и кратким вокалима. Пошто писани систем није разликовао дуге и кратке вокале, у писању ових речи није дошло до промена. У време позног средњеенглеског, пошто је трисилабично скраћивање завршено, дуги вокали али не и кратки, доживели су промену познату под именом „велика промена енглеских вокала”, приликом које су високи вокали постали дифтонзи, а други дуги вокали померени су навише. За морфеме које су имале дуге и кратке вокале „велика промена енглеских вокала” још више је истакла фонетску разлику између два аломорфа. Енглески правопис могао је да ревидира спелинг тако да рефлектује ове звучне промене (јер би таква промена поприлично одржала однос између језика и писма онаквим какав је и био, тј. блиску везу између фонеме и графеме), али то се није догодило, те спелинг остаје исти као и пре, што је у многоне променило однос енглеског писма и изговора. Тако су у модерном енглеском морфеме добиле јединствен спелинг, а аломорфске варијације читаоци су морали да допуне сами. Дакле, од релативно једноставног односа фонеме и графеме у средњеенглеском до времена модерног енглеског, све чешће постајало је неопходно да се зна која се морфема пише. Зато у данашњим енглеским речима постоји велики број случајева да је спелинг морфофонемски или морфемски. Један случајни ефекат „велике промене” јесте тај да се затворени вокали данас изговарају сасвим другачије него у већини језика који користе римски алфабет. У енглеском се регуларно користе диграфи, од којих се поједини попут <ch>, <sh> и <th> употребљавају прилично доследно, док се други пак користе искључиво у одређеним окружењима. Већина речи које су у енглески дошле из језика са латиницом задржала је оригинални спелинг<sup>2</sup>. Иако се изговор позајмљенице по правилу мења да се уклопи у енглески модел, понекад се јављају непредвиђене промене те се *lingerie* изговара као /'lɪŋ.ʒɛr.i/, а на првом слогу се заправо очекује /l/. Међутим, изговор написаног се намеће погађањем као се реч изговара и применом ортографских конвенција енглеског језика,

---

<sup>2</sup> На пример: *soufflé*, *ballet*, *lingerie*, *cul-de-sac*, из француског или *Kindergarten*, *Fahrenheit*, *Gesundheit* и *Umlaut* из немачког или *concerto*, *spaghetti*, *bologna* из италијанског.

што је честа пракса са страним речима (Роџерс, 2005: 190–192). Услед сложене релације између писања и говора до сада је било више предлога реформе спелинга и, иако се многи аргументи свакако могу употребити, најјачи се односи на чињеницу да би фонемски заснован систем омогућио брже учење читања и писања. Предлози имају за циљ да се енглески пише тако да је сваки глас представљен једним симболом: где год се исти глас спелује на више различитих начина, користио би се један исти облик или чак једна графема ако је могуће. Основни начин да се у енглеском постигне фонемски спелинг јесте уклањање морфемске хетерографије<sup>3</sup>. Упркос бројним напорима да до реформе енглеског спелинга дође, последње успешне промене биле су оне мање Ное Вебстера, пре отприлике двеста година; притом је његов утицај изван САД-а био врло ограничен. Данас постоје два *ортографска дијалекта* (како их назива Роџерс) тј. два *графолекта* (како их назива Онг) – британски и амерички, које би требало доследно пратити. Ипак, број речи чији се спелинг разликује није превелик, те доследност углавном има симболични значај. У Канади се користи мешавина, као уосталом у Аустралији и на Новом Зеланду последњих година, услед великог политичког и медијског утицаја САД-а. Све у свему, реформа спелинга би донекле помогла писцима и онима који уче да читају, али велика дијалекатска варијација, сложена интернационална ситуација и огромна количина писаног материјала у постојећем систему чине промену непрактичном (Роџерс, 2005: 195–197). Међутим, појам графолекта има посебан значај за анализу романа на енглеском. Онг у својим дефиницијама има ширу перспективу и управо писање и штампу наводи као основне узроке развитка посебних дијалеката. Већина језика нема писмо, али неки дијалекти су много улагали у писање, те се често у земљама где постоји више дијалеката, један графички развије више од осталих из економских, политичких, или других разлога и на крају постане национални језик, као што се у Енглеској то догодило са лондонским дијалектом више класе<sup>4</sup>. Иако је тачно да је овакав језик у корену регионални и/или социјални дијалект, његов статус графички контролисаног језика, направио га је другачијим од оних о којима се није пуно писало. Дакле, писани национални језик мора да буде изолован од своје првобитне дијалекатске основе, пошто одбацује одређене дијалекатске форме, добија различите слојеве вокабулара из у потпуности недијалекатских извора и развија одређене синтаксичке

---

<sup>3</sup> Што би подразумевало да нпр. парови попут *blue-blew*, *scene-seen*, *wood-would*, *ring-wring* или *meat-meet* имају исти спелинг.

<sup>4</sup> У Немачкој са дијалектом „хохдојч“, или у Италији са тосканским, итд.

особености. Овако установљену врсту писаног језика Онг назива графолектом. Лексичко богатство графолекта започиње писањем, али његово обиље захвалност дугује штампи, јер су ресурси једног модерног графолекта доступни су кроз речнике. Премда постоје листе речи из периода ране писмености, пре развитка штампарске праксе нису постојали речници који би дали исцрпни приказ речи у једном језику, што је разумљиво ако се замисли колико би времена било потребно да се у рукопису састави листа као што је нпр. Вебстеров речник. Ако постоји графолект, подразумева се и правилна граматичка употреба која се популарно интерпретира као граматика самог графолекта, при чему су граматике свих других дијалеката искључене (Онг, 2012: 106). Зашто је уопште битно навођење ових помова у нашем раду? Наиме, примери из прозе и поезије на енглеском у великој мери манипулишу управо спелингом какав јесте, али и какав би могао да буде. Творци користе све његове особености и графолекте, чак и стварају писане верзије какве не постоје да би постигли одређене стилске ефекте. Једна од таквих је такозвани *визуелни дијалекат* који подразумева поштовање начела „пиши као што говориш” и интересантна је појава управо за језике где однос графема–фонема није као у српском<sup>5</sup> (Палибрк, 2012: 562). Највише се односи на намерне правописне грешке у представљању говора јунака различите класне припадности да се додатно потенцира разлика, а ипак не сме да доведе у питање разумевање конкретног приказа.

Кад је интерпункција у питању, у систему језика постоје три критеријума: структурни или граматички, семантички или логички и ритмичко-мелодички, те можемо говорити од три врсте интерпункције. Граматичка интерпункција подразумева поштовање реченичке структуре, па се употреба знакова прописује у односу на реченичне границе. Код логичке се као основни принцип узима смисао, па нема аутоматизма приликом коришћења интерпункцијских знакова, али се због повремене недоследности оваква интерпункција још назива и слободном. Ритмичко-мелодијска води се интонацијом. Мора се напоменути да критеријуми нужно не искључују једни друге и да ниједна норма није заснована искључиво на једном принципу, већ се ради само о већој заступљености једног у односу на друге у оквиру појединачне интерпункцијске норме (Бадурин, 2010: 273–274). Оно што је српском и енглеском заједничко јесте да имају логичку односно слободну

---

<sup>5</sup> На пример, Кулмас тврди да фонемама енглеског језика (којих има четрдесет и четири) одговара чак хиљаду сто двадесет графема (Кулмас, 203:184).

интерпункцију, и у том смислу не постоје велике разлике у употреби. Но, иако слободна у оба језика, она је донекле условљена граматичким односима и правилима, јер се њима ипак одређују могуће и обавезне позиције интерпункцијских знака. Наравно, интерпункција у системима оба језика делом зависи од смисаоних односа и функција, али за нас је посебно интересантан навод који налазимо у *Правопису српскога језика*: „ Писци у примени интерпункције неретко одступају од прописане норме, желећи тиме да постигну додатне уметничке ефекте” (Пешикан, ред. 2011: 99). Ова пракса одлика је писаца са оба говорна подручја, а свима је циљ да специфичном интерпункцијом покажу како одређене делове текста треба посматрати или схватити.

Како смо горе навели, у лингвостилистичким студијама типографија је ретко проучавана, поготову у смислу изгледа стране, подела текста на параграфе или друге целине, белина и размака (мисли се на оне који не спадају у интерпункцијску или правописну норму). С обзиром да је у данашњим књижевним делима видљива маркираност типографских поступака, постоји потреба да се они значајни за домен стилистике наброје и опишу. Пошто се предмет наше тезе делом односи на типографију, у овом делу Увода навешћемо појединости овог поступка. Наиме, корени модерне типографије испреплетани су са коренима сликарства и поезије раног двадесетог века, а фотографија, техничке промене у штампи и нове технике репродукције помогле су да се избришу границе између графичких уметности, поезије и типографије. Велики директни утицај на развој модерне типографије имао је Маринетијев „Манифест футуризма” објављен у француским новинама 1909. године. Сам футуризам био је покушај да се нађу нове форме за уклањање ограничења двеју димензија и изражавање „револуције и покрета” уз одбијање типографске иновације због ње саме – форма је требало да појача садржај (Спенсер, 2004: 15). Међутим, не може се рећи да је ток модерне типографије изненадни изум једног човека или чак групе, јер се она појавила као одговор на новонастале прилике, али мора се схватити да су носиоци револуције били пре свега сликари, писци и песници који су јасно препознали шта она јесте – моћно средство преношења мисли и информација – а не оно што је у међувремену постала – једна врста декоративне уметности далеко од реалности савременог друштва (Спенсер, 2004: 11). Џоана Дракер сматра да су типографске иновације у оквиру даде, футуризма и других уметничких покрета с почетка двадесетог века омогућиле кретање између књижевних и

уметничких студија. Изазов који су ови сложени естетски пројекти наметнули био је стварање критичке методе која није изведена искључиво из књижевне критике или теорије визуелних уметности. Анализа бројних критика ових дела показала је велике предрасуде према признању визуелне компоненте у књижевном делу. Испрва је фокус био на оцени ефекта манипулације визуелне форме језика у продукцији лингвистичког значења у књижевној пракси. Уметници који су имали директни утицај на производњу дела у визуелној форми – или су обезбеђивали скице за изглед стране или су радили у штампарији на самој продукцији. Теоријски проблеми материјалности, визуелности, вербалног значења и значаја су најбитнији, према Дракеровој, у делима Гијома Аполинера, Тристана Царе, и Маринетија (Дракер, 1996: 1–2). Колаж и експериментална типографија замутили су границе између поезије и сликарства: језик се враћа као материјал, нешто чиме се ради, слика, слаже колаж, пресликава или користи уместо слика и њених саставних делова као естетски израз модернизма (Дракер, 2009: 9). Данас међутим, поједини аутори сматрају да се типографска средства односе на било који изглед стране у ком долази до одступања од конвенција стварања књиге (Седокијерски, 2010: 28). Заправо, онај ко се бави слагањем књига настоји да постигне неку врсту визуелне веродостојности: прецизно урађена и уређена типографија омогућава читаоцима да „уплове” у фиктивни свет, а да их притом сâм процес не спречава у томе. Правила диктирају да штампа буде транспарентна, са циљем да читаоцу пренесе садржај на једноставан начин, чиме се не тврди да текст не постоји као „слика” на страни, него смо ми праксом научени и знамо да не треба да је видимо. Ако погледамо типографију у прози на пример, сиви правоугаоник пораваног текста толико је познат да је заправо невидљив. Суптилнији изузеци типографске „невидљивости” потребни су да обавесте читаоце о промени сцене или динамике: нови пасуси у тексту служе као путокази за прекиде у наративном току, а нова поглавља се углавном најављују преломом правоугаоне решетке. Такви прекиди условљавају модус читања на начин ког нисмо ни свесни, јер читаоци морају да се запитају зашто им је пажња враћена на штампану страну, на материјалну реалност књиге. Ако се бавимо материјалном формом језика, морамо знати да нпр. руком писана и штампана поезија слика на странама обрасце са којима се читаоци сусрећу пре него што се било каква акустична својства речи, стварна или имагинарна, појаве. Искусни читаоци већ на први поглед уочавају изванредан број спацијалних карактеристика, тако да је

при сваком читању са папира прво читање визуелно и другачије од систематског декодирања визуелних знака или алфабетског писма. Читалац приступа првом читању песме тражећи визуелне смернице и навођења, бира образац који праве знаци интерпункције, види синтаксичку структуру, дужину или сложеност реченице и предвидеће како се ове развијају у смислу поделе на стихове и строфе, што аутоматски поставља услове за читање (Седокијерски, 2010: 22–23). Кенет Фиццералд сматра да се књижевност често сматра нефизичком, што имплицира да је она трансцедентална и може попримити различите облике и стога се може учинити да су физичке манифестације књижевности ирелевантне. Међутим, значај материјалне стране књижевности није само специјалност графичких дизајнера, јер су и неки истакнути писци осмишљавали или захтевали специфичне типографске поступакe за своје речи. Према овом аутору, одбацивање питања уређења стране и њеног изгледа умањује значај физичке форме књижевности, док је појачано окретање књижевности ка физичком све очигледније последњих година. Графички изглед и књижевност нераздвојиви су, међузависни и дефинисани оним другим и, мада су визуелни уметници познати по томе што више цене слику од речи, није случајност што су често највећи практичари графичког дизајна били способни и предани писци (Фиццералд, 2005). Аутор једног од романа који овде обрађујемо користи све расположиве типографске могућности, укључујући и слова друге боје која су на пример Фокнеру, када их је захтевао, била ускраћена (Седокијерски, 2010: 71). Ипак, познато је да слике, за разлику од вебралних исказа, не могу експлицитно да изразе апстрактне идеје јер су полисемичне и отворене за вишеструка значења и интерпретације, те и не чуди чињеница да графичка средства нису предмет књижевних и лингвистичких анализа.

Што се сликовних елемената у књигама тиче, они су до скоро били искључиво илустрације примарног текста, а постоје и илустровани романи, ранија или специјална издања, док у некњижевним делима те илустрације могу бити фотографије, дијаграми, цртежи, слике и сл. Наиме, када су се романи први пут појавили, јављали су се у серијама, те би по неколико поглавља било периодично објављено и штампано у виду магазина и пратеће илустрације дате у излозима имале су функцију најаве доласка нових делова: у тренутку настајања књига, илустрације су задржаване и претваране у вињете или декоративне стране, али су временом ти додаци изостављани да би нарација бивала

непрекината. Неки романи, као нпр. Дикенсови ранији романи, и даље се штампају са вињетама, а такође постоје издања без њих, што значи да оне нису интегрални део текста (Седокијерски, 2010: 25). Иако оваква издања садрже графичке елементе, разликују се од романа које овде обрађујемо јер се декорације могу додавати и склањати у различитим издањима без значајног утицаја на разумевање приче. Оно чиме се ми овде бавимо јесу дела у којима су графичка средства интегрисана у структуру. Приликом испитивања графичких средстава у романима, Седокијерски је дошла до закључка да се она могу категорисати у пет врста, а то су: типографија, фотографија, илустрације, дијаграми и ефемерни елементи (Седокијерски, 2010: 28). Међутим, у англоамеричким романима које у раду анализирамо наилазимо на три: различите типографске поступке, појаву фотографија и ефемерних елемената – мањих краткотрајних писаних материјала из свакодневног живота попут позивница, улазница, карата са путовања итд. (Седокијерски, 2010: 37). Постоји читав једна субкатегиорија таквих средстава која се налази између типографије и ефемерног елемента: када је текст тако сређен да представља ефемерни елемент – писмо, постер, компјутерски екран, а њиме се имплицира позната форма (Седокијерски, 2010: 52), која у роману и (сигналистичкој) поезији има своју функцију.

Дакле, графостилистички поступци као предмет овог рада обухватиће правопис и писмо, интерпункцију, типографију и сликовне елементе, а основни појмови и дефиниције коришћене у опису свих поступака дати су овде као и краћи историјат оних који до сада нису били предмет (графо)стилистичких студија. Из свега наведеног можда је могуће видети важност проучавања функција поменутих средстава у делима – примећује се присуство визуелних елемената, али их стилистичари детаљно не описују нити се њима посебно баве, већ их окарактеришу као ефектне, веште или дотеране, те се понекад стиче утисак да је могуће имати одређени текст и без њих, тј. да су они непотребни додатак иначе комплетном делу. Исто се може рећи и за вербална књижевна средства, пошто се заплет може дочарати и без описа или употребе било каквих стилских украса, али само искуство читања не може се поделити: естетска и књижевна вредност дела треба да леже, између осталог, и у начину на који је прича представљена.

**1.3. Циљ рада.** Истраживачи се баве стилистичким проучавањима зато што желе да објасне лингвистичке појаве у књижевности, односно однос између језика и уметничке функције. Основно питање није *шта*, већ *зашто* и *како* или из угла језичара „Зашто овај

аутор овде бира овај облик израза?“. Из перспективе књижевног критичара, питање може да гласи: „Како се такав естетски ефекат постиже језиком?“. Пошто је стил концепт који се односи на однос, циљ стилистичког проучавања јесте да анализира тај однос, али дубље него што је поменуто: да повеже задатке естетског вредновања једног књижевног критичара и лингвистичког описа једног лингвисте<sup>6</sup> (Лич, Шорт: 2007: 11).

Директни циљ овог рада дескриптивне је природе – да пружи опис графостилемских поступака који се користе у књижевности. У настојању да пружимо што комплетнији опис, у свом истраживању ослонили смо се на лингвостилистичку литературу пре свега, али и на књижевну критику и друге лингвистичке теорије, све оне које се могу применити или бити корисне за наш предмет. За комплетан опис потребан би био и већи корпус, али се надамо да ћемо овим радом макар пружити основу за прецизније класификације у будућности. Циљ се своди на опис поступака који од графема стварају стилеме. Дакле, на основу језичких и књижевних студија о графичким онеобичењима и сопствене анализе примера из сва три књижевна рода циљ је:

1. да се идентификују, класификују и објасне основни графостилемски поступци,
2. да се утврде сличности и разлике у поступцима у књижевности на српском и енглеском и објасне њихови узроци,
3. да се утврде сличности и разлике у поступцима у књижевним родовима и објасне њихови узроци,
4. да се испитају механизми избора поступака у одређеним делима,

---

<sup>6</sup> Под естетски вредновањем Лич и Шорт подразумевају и критичку оцену и интерпретацију, али стилистика се ипак више бави питањем интерпретације. Ако се поставља питање с ког краја кренути – естетског или језичког, аутори сматрају да је најбољи одговор Шпицеров „филолошки круг“, круг разумевања, који подразумева да је задатак језичко-књижевног објашњења да се циклично креће од лингвистичких детаља ка књижевном центру дела и обрнуто. Тако лингвистичка запажања подстичу или модификују књижевни увид, док истовремено књижевни увид подстиче даља језичка запажања. Не постоји логична почетна тачка, пошто ми при проучавању текста користимо истовремено две способности, колико год оне биле несавршено развијене: способност да реагујемо на текст као књижевно дело и способност да посматрамо језик тог дела (Лич, Шорт: 2007: 12). Ови аутори представљају упрошћену верзију Шпицерове методе, модификовану тако да одговара њиховом приступу и примењивости генерално. Шпицер је сам тврдио да је његова метода релативна и стално је дорађивао, допуњавао и трпео оштре критике. Виноградов увек полази од целине услед поштовања интегралности књижевног дела, јер у обимнијим романима долази до мешања стилистичких слојева и њихових елемената. Иако сматра Шпицеров модел целовитим, Рифатер га ипак критикује због недовољне егзактности и ствара свој модел који темељи на свом виђењу књижевног текста у светлу теорија информације и рецепције (Вуковић, 2000: 51–53).



5. да се одреде функције графостилема у књижевном тексту, ефекти који се њима постижу, односно употребне вредности које имају.

Свакако су неки од овде анализираних примера стварани уз помоћ дигиталне технологије која омогућава лакше манипулисање сликовним елементима и типографијом. Преуређење и прилагођавање односа између слике и текста у различитим формама представља оно што је у данашњим делима очигледно. Како употреба графичких елемената расте, повећава се и потреба анализе улога коју ти елементи имају, али и свих начина на које аутори конструишу фикцију. Понекад не постоји јасна граница између тога да ли су графички маркирани изрази језички знаци или слике, јер су у појединим текстовима вербално и сликовно уједињени тако да се твори визуелна јединица која зависи од типографског, али којом се истовремено покушава превазилажење типографске конвенције стране у књизи. Стога је индиректни циљ рада да покаже значај оваквих проучавања, с обзиром на учесталу примену графостилистичких поступака у делима савремене књижевности. Дакле, наш опис у комбинацији са различитим теоријским разматрањима треба да покаже место графостилемских поступака у систему стилистичке анализе, представи добијене резултате и предложи неке који би могли употпунити нове сличне студије.

**1.4. Метод.** Предмет и теоријски оквир условили су методолошки приступ, а он је преваходно лингвостилистички. Будући да је истраживање спроведено на корпусу два језика, анализа резултата подразумева контрастирање. Међутим, како је предмет рада феномен заједнички двома уметностима, методологија је у појединим случајевима сложенија и обухвата другачије, релевантне приступе. Уосталом, опис појаве визуелизације језика у књижевности заснива се на ширем скупу теорија о природи писаног језика и природи читања, те се графостилистика може сматрати еклектичном у употреби метода. Наиме, поглавља која се тичу обраде конкретне поезије и романа са сликовним поступцима садржаће импликације семиотичке теорије, теорије комуникације и когнитивне теорије, оне које се односе на процес читања, читалачку перцепцију и поимање визуелног у тексту, њиме пренете поруке и постигнуте ефекте.

Спроведена анализа жанровски разноврсног корпуса синхронијска је и квалитативна, што је погодно из више разлога, а основни је стилистичка интерпретација модерне књижевности. Квалитативна анализа омогућава да у обзир узмемо и

контекстуалне факторе, значајне за питања избора конкретног графостилистичког поступка и узрока употребе.

**1.5. Хипотезе.** Хипотезе су проистекле из прегледа литературе и анализе самог корпуса и засноване су на већ постојећим чињеницама о лингвостилистици стилема везаних за писани језик, као и на увидима стеченим током сопственог проучавања примера. Стога претпостављамо следеће:

1. да разлике у језичким и стилским системима српског и енглеског језика доводе до разлике у опсегу графостилемског захвата,
2. да постоје универзални и специфични графостилемски поступци,
3. да је фреквентност употребе графостилемских поступака условљена пре свега књижевним родом, те се очекује већа фреквентност у прози и поезији него у драми,
4. да осим књижевног рода на избор утичу и други (екстра)лингвистички фактори, тј. контекст,
5. да су визуелно и акустичко у поетској поруци у нераскидивој вези, тј. визуелна и вербална порука заједно естетски доживљај једног дела чине потпуним.

**1.6. Преглед литературе и историјат проблема.** Литература коју смо користили посебно је наведена на крају рада и обухвата општу попут речника и правописа, али и монографије, уџбенике, научне радове и стручне чланке из стилистике и одабране студије комуникације и нових медија, дизајна у књижевности и књижевне теорије. У настојању да што детаљније анализирамо примере и покушају да систематизујемо добијене резултате биле су нам неопходне студије из области која није уско везана за лингвостилистику или књижевну критику. Интересантно је да су те студије указале колико је значајно пажњу посветити новом, такозваном „трећем медијуму” и односу речи и слике, јер су поједина дела савремене књижевности заснована управо на односу писаног језика и говора у дигиталном простору и времену.

Пре него што почнемо да се бавимо анализом, ваљало би скренути пажњу на историју третирања графички онеобичајених јединица. Проблему се до сада могло приступити на три начина: из перспективе структуралне стилистике, теорије информације и семиотике пошто у основи свих лежи знак. Роман Јакобсон се у својој теорији знака ослања на Чарлса Пирса и његову поделу на иконе, индексе и симболе, а познато је да у језику говоримо о симболима који функционишу као научена, конвенцијом утврђена веза

између сигнанса и сигнатума. Управо су вербални симболи најбољи пример обавезних знакова, те припадници исте говорне заједнице користе језички кôд са истим обавезним знаковима као средство комуникације и размене порука (Јакобсон, 1966: 164–186). Међутим, језички нивои које је он анализирао у проучавању естетске функције су фонолошки, морфолошки, синтаксички и лексички, или како сам каже – „сви језички нивои” (Јакобсон, 1966: 311), али не и графолошки. Затим, знамо да знак, поруку и естетику поруке проучава и теорија информације која представља метод израчунавања преносивих и пренетих јединица знака (Еко, et al. 1977: 8). На основу ове теорије неизоставни елементи су такође кôд и порука, при чему је кôд систем правила која одређеним сигналима дају одређену вредност, информација је слобода избора у конструисању поруке, а порука носилац смисла ког извлачи прималац, не из поруке, већ из кода. Према теорији информације, могу се израчунати девијације од кодификоване норме, али на нивоу сигнала (Еко, et al. 1977: 7–30); мада на том нивоу, односно у оквиру форме израза постоје критеријуми и могу се одредити мере иновације у одступању од норме, објашњење свих естетских поступака није могуће. Иако графема представљају материјалну, физички страну, где су одступања највидљивија, ефекат тих одступања на примаоце и њихово поимање информације поруке, њене вредности и значења, не могу бити једноставно бинарно класификовани и систематизовани, јер оваква математичка мерења имају ограничен домет (Јовић, 1985: 77). Семиотика, као општа наука о знаковним системима разматра функционисање знакова и тврди да је поље знакова подложно променама насталим изменом распореда елемената у њему, а такве измене утичу на ефекте и учинке знаковних структура и услов су стилских појава (Вуковић, 2000: 46). У ужем смислу, могуће је бавити се тиме на нивоу графема, но проучавање тог аспекта такође није била замисао семиотичара. Језик се често пореди са кôдом, иако та аналогија има својих ограничења. Као кôд, језик је вишеслојан и састоји се из три нивоа организације. Поред семантичког нивоа, постоје синтаксички и фонолошки ниво који заједно чине раван израза језика. Последња два граде „двоструку артикулацију” језичке форме: фонологија као звучна структура језика, а синтакса као апстрактнија граматичка и лексичка форма језика. Ако се посматра као средство говорне комуникације, језик се у модерној и традиционалној лингвистици сматра системом за превођење значења из говорниковог ума у звуке и с друге стране, превођење звука у значења у саговорниковом

уму. Било да се ради о кодирању или декодирању, синтакса представља формални код који посредује између структура значења и структура звука. Пошто се са књижевношћу обично сусрећемо у писаном медијуму, мора се наћи место за четврти ниво организације и анализе – графологију, односно систем писања. У писаном језику дакле, писац кодира поруку, односно оно што има на уму пролази синтаксичке компутације, а затим се реализује графолошким нивоом, читалац декодира поруку обрнутим редоследом, од графолошког, преко синтаксичког до семантичког нивоа, тј. док се у његовом уму не појави порука коју је писац намеравао да пренесе. Као што је поменуто, у оваквом виђењу језика постоје ограничења, пре свега у семантичком, прагматичком и когнитивном смислу, али се тиме овде нећемо бавити (Лич, Шорт: 2007: 95–96).

Међутим, у самим стилистичким проучавањима у оквиру српског и енглеског језика постоје разлике и у том смислу, може се говорити о две стилистичке школе: континенталној и англоамеричкој. Наиме, структурална стилистика, настала у континенталној Европи под окриљем модерне лингвистике после Првог светског рата, имала је слаб утицај на англоамеричке анализе текстова на енглеском. Међутим, функционална стилистика се, као део структуралне, изучава највише у словенским земљама. Лингвистичкој стилистици, која је у српском језику и данас доминантна, књижевност је посебно интересантна као специфична форма језика, али то не значи да се она не бави и осталим, некњижевним типовима текстова (Палибрк, 2014а: 273). Англоамеричка школа окренута је постструктуралистичкој стилистици, насталој у оквиру теорије књижевности шездесетих година двадесетог века у Сједињеним Америчким Државама, према речима Бужињске и „пре него што је тамо заживео структурализам” (Бужињска и Марковски, 2009: 338). Фокус на јединству текста, улози читаоца, контекста, културне рецепције и интертекстуалност као основни концепти постструктуралистичке теорије постају централни и у постструктуралистичкој стилистици. Међутим, разлику између континенталне и европске школе можда је најбоље формулисао Дејвид Лоц у својој књизи *Language of Fiction*:

There is in this respect a chasm between Anglo-American studies and modern language studies which is rarely bridged. The loss has, I think, been mutual. Anglo American criticism has ignored valuable developments in methods of accounting for the literary use of language flexible enough to take in both poetry and prose. English criticism, in particular, has maintained a somewhat provincial mistrust of formal

grammatical analysis and description from which its own characteristically intuitive and empirical approach could benefit. Continental stylistics, on the other hand, generally yields up thinner results, in terms of interpretation and evaluation of individual texts, than the best Anglo-American criticism. It has not really asked itself the fundamental questions about the nature of literary discourse [...] which are the commonplaces of literary theorizing in England and America. It remains blandly convinced of a success which is not altogether apparent to an outsider. (Лоц, 2002: 55)

Када говори о стилистици и модерној критици, Ричард Бредфорд наводи да су две групе имале главни утицај на идентитет и правац студија језика и књижевности у двадесетом веку: руски формалисти и поприлично шаренолик скуп британских и америчких професора и писаца, обједињен називом *нова критика* (Бредфорд, 2005б: 11). Циљеви већине припадника обе групе били су да дефинишу књижевност као дикурс и уметничку форму и утврде њену функцију. До касних педесетих проучавања и једних и других остала су у оквирима поменутих географских и академских контекста, односно – формализам у Европи, нова критика у Британији и Америци. Тек шездесетих година формалисти и новокритичари препознају сличности и преклапања у циљевима и методама. Ипак, то је такође период настанка шире мреже интердисциплинарних праваца као што су постструктурализам, феминизам и нови историзам који су уздрмали академску превласт два поменута правца. По мишљењу Бредфорда ово представља оквир за разумевање начина на који се реторика трансформисала у модерну стилистику. Аутор сматра да су формалисти и новокритичари најочигледнији наследници реторичких дисциплина јер су остали при ставу да постоји емпиријска разлика између књижевности и других облика језика и покушали да је тачно одреде у смислу стила и ефекта. Структуралисти проширују ову идеју осврћући се више на сличности него на разлике међу дискурсима. Постструктуралисти уводе „читаоца” у однос књижевног и некњижевног и питају се да ли његова очекивања могу да одреде, пре него само представе, стилистичке ефекте и значења (Бредфорд, 2005б: 12). Дакле, као што је наведено на почетку, у српском се стилистика темељи на основама структурализма, тј. текстуалног приступа, док се англоамеричка ослања на постструктуралистички, односно контекстуални приступ (Палибрк, 2014а: 274). Даље, у англоамеричкој пракси неретко се инсистира на дистинкцији између књижевне и лингвистичке стилистике, што се може посматрати двојако. С једне стране, ради се о разлици између врсте текстова који се проучавају, односно имеђу књижевних и

некњижевних текстова; с друге стране, може представљати разлику у циљевима, те би се у оквиру књижевне стилистике текстови инетерпретирали помоћу лингвистичких метода, а у оквиру лингвистичке тестирају се модели. Међутим, последњих година англоамеричка стилистика се све више окреће когнитивним аспектима схватања текста (Џефриз и Мекинтајер, 2010: 2). Тошовић сматра да је у америчкој стилистици ситуација специфична због доминације Ноама Чомског и његових присталица. Покушаји стилске анализе са позиције генеративне граматике доживели су неуспех, јер је стил посматран само као одступање од норме. Анализе неуметничких текстова такође нису дале битније резултате, зато што је теорија аграматичности готово неприменљива на њих, а неконструктивност овакве концепције последица је игнорисања социјалне условљености језика и његових комуникативних циљева (Тошовић, 2002: 38).

Међутим, различите дефиниције стила укључују често контрадикторне погледе на употребу језика у књижевности. Постоји традиција која претпоставља да су форма и садржај једно, што представља основу монизма (Лич, Шорт, 2007: 13). Друга, једнако јака академска и књижевна традиција ограничава стил на избор начина пре него суштине, односно израза пре него садржаја. Овај приступ може се назвати дуалистичким јер почива на претпостављеном дуализму у језику, оном између форме и значења. Постоји још једна, уопштенија и одрживија верзија дуализма према којој сваки писац нужно бира начин изражавања; у овим изборима, у специфичном начину приказивања – лежи стил. Принцип парафраза је концепт на коме се заснива стилистички дуализам, али зависи од договорене концепције „значења” и „садржаја”, два термина који се често користе оквирно или наизменично да означе исту ствар. Ипак, дуалистичку угао може се свести на то да збир смисла и стилске вредности дају (укупни) значај, одн. значење (Лич, Шорт, 2007: 14–20). Дуалистичко виђење парафраза почива на претпоставци да постоји неки основни смисао који се може очувати у различитим приказивањима. Међутим, у случају метафоре да ли се парафразира скривено значење или површинско, буквално? Монизам се чврсто темељи на поезији, где кроз метафору, иронију и двосмисленост значење постаје вишестепено, а смисао губи примат. Монизам и одбацивање дихотомије форма-значење били су полазиште нове критике и новокритичари се нису слагали са идејом да песма преноси поруку већ да је аутономна вербална рукотворина. Методе новокритичара примењиване су и на прозу, пошто према монистима нема суштинске разлике између прозе и поезије: и

једно и друго је немогуће парафразирати, превести и раздбојити опште разумевање дела од разумевања његовог стила. Такође се сматра да је критика у суштини – лингвистичка критика јер се не сме одвајати ауторово старање заплета, ликова и сличног од језика којим је то представљено, зато што су сви избори које аутор прави уједно питање језика (Лич, Шорт, 2007: 20–22). Сви наведени разлози воде до прилагођавања између монизма и дуализма, иако је дуализам више окренут прози, а монизам поезији. Проблематика је ипак сложенија него што се може чинити. Основну разлику између поезије и прозе можемо најбаналније свести на присуство или одсуство стиха, али познате су појаве поезије која је више прозаична као и прозе која је више поетска. Наравно, оправдано се може замислити дијапазон који се простире између две крајности – употребе језика и експлоатације језика, односно између прозе која се прилагођава коду и уобичајеним очекивањима комуникације и прозе која одступа од кода у потрази за новим границама комуникације. Познато је да су структуралистичке школе окарактерисале поетску функцију отклоном од норме. Ту постоји један оправдани парадокс: наиме, да би био заиста креативан, уметник мора да буде да крши правила, руши конвенције и очекивања. У овом смислу, креативност писца изискује и креативност читаоца који празнине у смислу мора да попуњава сопственом асоцијативном логиком (Лич, Шорт, 2007: 22–24). Алтернативни приступ представља плурализам и према плуралистима језик врши више различитих функција и било који део језика може да буде последица избора извршених на различитим функционалним нивоима. Док се многи плуралисти углавном не слажу око функција, у смислу колико их је и које су, Халидеј се не бави функционалном дефиницијом књижевног језика, али наводи да различите врсте књижевних текстова истичу различите функције, јер сви језички избори имају значење и стилски су (а то се може схватити као софистициранија верзија дуализма). Лич и Шорт заступају „вишеслојни приступ” стилу који се састоји од елемената дуализма и плурализма и наводе пример романа који поседује два међусобно повезана облика постојања – као фикција и као текст. Као творац текста, романописац ради у језику, а као творац фикције ради *путем* језика, стога ови аутори сматрају да поједине идеје из све три претходно наведене школе треба комбиновати у вишеслојни, мултифункционални приступ (Лич, Шорт, 2007: 24–31), који се може практично применити у анализама текстова и који се и овде користи.

Што се тиче питања избора, он у делу никада није случајан и у зависности од аутора, правца и епохе, њиме се више или мање успешно постиже одређени ефекат, што значи да јединице селекције у датом тексту морају имати одређену функцију и значење. Може се полемисати о томе како и да ли уопште читалац поима и интерпретира постигнуте функције и значења, али основа је да графичка иновација не би требало разумљивост текста да доведе у питање (Палибрк, 2014а: 285). Лингвостилистичко издвајање „књижевног поступка” као основног предмета истраживања посебно се бави питањем избора, основним елементом анализе стила, неретко га у пракси поистовећујући с појмом одступања од уобичајене употребе (Ковачевић, 2000: 320). Пошто се форма стилема сматра сложенијом у односу на његову варијанту мањег степена, стилем заправо представља питање избора. Тај стилистички избор одређује контекст, што значи да се уметничка вредност варијанте не може анализирати мимо датог контекста. Ковачевић даље закључује да типологизација стилема са истог нивоа претходно захтева типологизацију контекста за коју још увек нису пронађени егзактни критеријуми (Ковачевић, 2000: 322–323). Стога се може чинити да су поједине лингвостилистичке анализе више запажања него систематична истраживања. Тошовић наводи да поступак одабира чини селекција из великог броја језичких средстава на основу задатака комуникације, карактера стила и индивидуалности самог аутора. У том одабиру књижевник има највећу слободу услед полистилематичности и отворености књижевног стила (Тошовић, 2002: 90).

С обзиром на поменуте разлике у приступима, даље у раду осврнућемо се на то да ли је и како графостилемски аспект обрађен у литератури на српском и енглеском језику од стране најеминентнијих стилистичара.

Две једине студије на српском језику које се заиста баве графостилематиком су *Графостилематичност Ногове поезије* из 2012. године и *Графостилемске вриједности у роману „Сила” Бранка Брђанина Бајовића* из 2013. године Милоша Ковачевића и послужиле су као пример и основа овој тези. У њима аутор на примеру поезије и прозе два српска писца обрађује нама релевантну проблематику, а његове класификације биће наведене у нашој анализи корпуса. Године објављивања и број научних радова говоре у прилог томе колико је област неистражена. Уопштено, у српској и српскохрватској литератури пре Ковачевићевих и наших истраживања, предмет нашег рада споредна је



ставка. Симић, на пример, наводи да граfiја (Симић, 2001: 176) оставља простор за варијацију и стилску обраду, али је од говорне речи подложнија конвенционализацији и стандардизацији. Нормативност, међутим, спутава стилизацију. Мада, како сам каже: „[...] и дестилизацијски фактори могу бити употребљени у стилистичке сврхе”. Према речима Вуковића, под утицајем фонетског принципа усмени израз традиционално је третиран као суштински, док је писани само пратећи феномен у служби усменог. Овај аутор, међутим, помиње графостилеме, графичке ономатопеје и интерпункцију јер сматра да иако писмо представља физичку основу уметничког дела, његова се модификујућа улога не може занемарити (Вуковић, 2000: 85–90). Тошовић у оквиру анализе књижевноуметничког стила говори о сметњама у комуникацијском каналу које дели на предвидљиве и случајне односно беле шумове. Основне сметње у писаном тексту стварају граматичке, правописне, штампарске и друге грешке, могуће у свим књижевним текстовима и уколико су свесне прималац у процесу декодирања према њима ствара естетско-емоционални однос, јер се ради о продуженом процесу рецепције, отежаној форми, дезаутоматизацији и изневереном очекивању, чиме се стварају посебни ефекти (Тошовић, 2002: 170). Међутим, у својој студији различитих функционалних стилова, Тошовић се посебно осврће на обраду мофролошких, синтаксичких и лексичких нивоа, оних које сматра најбитнијим. Помиње и кодно преплитање<sup>7</sup> приликом представљања публицистичког стила у коме је комбинација језичког и нејезичког кода уобичајена и очекивана, нарочито у оним текстовима у којима први није довољан јер не може сам да адекватно пренесе информацију. Тада се, како наводи Тошовић, уводе ванјезички појачивачи који служе допуњавању, прецизирању и јачању информације и њима се истиче важност, неопходност, оригиналност и сл. Он ту убраја фотографију, цртеж, вињету, оквир и графичку обраду слова. Примарни задатак фотографије јесте да привуче пажњу, конкретизује текст и разбије просторну монотонију, док се схеме, цртежи, табеле и листе користе у аналитичким жанровима. У овом функционалном стилу од посебног значаја је графичка обрада слова којом се диференцирају одређени сегменти текста, због постизања брже селекције и избора информације (Тошовић, 2002: 306–309). М. Катнић Бакаршић наводи графостилемски ниво анализе и дефинише графостилистику као све оне поступке и средства који могу постати стилогени на графичком нивоу, а сматра да истраживања овог нивоа спадају у

---

<sup>7</sup> Видећемо касније зашто је ово значајно у савременим романима.

микростилистичка истраживања која тек у комбинацији са макростилистичким могу дати вредне резултате (Катнић Бакаршић 1999: 80). Ауторка у анализи примера из различитих стилова и књижевних жанрова помиње и показује графостилеме у обрађеним прозним и поетским текстовима, стриповима и новинским чланцима, али се у књизи опширније бави стилемима на фонолошком, лексичком, морфолошком, синтаксичком и текстуалном нивоу. Прањић сматра да писмо нема могућност да означи све нијансе изговорене речи, јер то правопис не предвиђа. Дакле, није ни потребно да правопис прописује графичке симболе за све појединачне варијанте које уметнички текст може да наведе, јер је све у језику утврђено законима изговора, граматиком и стилистиком. Правопис само говори о томе како изгледа графички приказ једног језика. Он наводи да постоје примери у књижевним текстовима где се од ортографске норме одступа с разлогом и искључиво са циљем јачања изражајности. Управо због изражајности и утисака које остављају њихови текстови, писцима је допуштено да се сналазе, по његовим речима, али само ако су средства сврховита и функционална. Аутор сматра да би било смешно имитирати поступке и бележити слова без реда и утврђених правила, смешно колико и свако опонашање (Прањић, 1968: 25–26). Ипак, од 1968. године, када је Прањић објавио своју студију, процес писања, односно технике и поступци које књижевници све више примењују, битно су се променили, као и читалачка пракса и очекивања савремене публике.

Од литературе на енглеском издвојили бисмо неколико студија које се такође мимогредно баве графостилемским поступцима. Наиме, приликом одабира елемената стилистичке анализе Лич и Шорт истичу два критеријума релевантности – књижевни и лингвистички, а у објашњењу стилских маркера наводе Енквистову дефиницију према којој они чине лингвистичке јединице које се јављају само, најчешће или најређе у једном контексту. Дакле, на основу лингвистичког модела добија се листа могућих маркера у које они убрајају: лексичке и граматичке категорије, фигуре, контекст и кохезију. Као што можемо приметити, у овој подели нема помена графолошког аспекта, али у књизи можемо наћи разлог – сматра се да је графолошка варијација површни део стила који се бави правописом, интерпункцијом и типографијом, односно поступцима типично одређеним синтаксом. Посебно значење се јавља искључиво када писци графолошки одабир прикажу неконвенционално и самим тим га учине маркираним. Аутори наводе да је паралела

између фонолошких и графолошких одлика далеко од прецизне и да се не може трвдити да је писац заиста и представио говорни стил неког лика јер се графолошке конвенције експлоатишу више импресионистички, као да се њима само предлаже какав би изговор требало да читалац усвоји приликом читања наглас (Лич и Шорт, 2007: 105–106). У *Речнику стилистике* можемо наћи да графолошки аспект подразумева проучавање графема и осталих својстава везаних за писани медијум, као што су интерпункција, подела на пасусе и размаци. У различитим стиловима ова својства имају специфичну употребу, у зависности од тога да ли се ради о новинама, рекламама, поезији или прози. Различити текстови имаће различиту графолошку густину и тежину интерпункције. По мишљењу ауторке, разноврсним аспектима писаног медијума *понекад* се експериментисало у књижевности (Вејлз, 2001: 182), али очигледно не довољно да завреди посебну пажњу или какву дубљу анализу. Разлог томе, свакако, лежи у чињеници да се графеме односе само на писани медијум. Међутим, иако се у историјском смислу писани системи изводе из говора, у модерном друштву зависност је обострана. Грегориу наводи дискурсна, семантичка, лексичка, граматичка, фонолошка и графолошка одступања од нормe. У вези са последњим помиње необичан приказ и употребу размака, организацију слова и речи и измењену интерпункцију (Грегориу, 2009: 32). Кристал у *Енциклопедији језика* приликом разматрања разлика између усменог и писаног језика износи да се оне јасно приказују у покушајима представљања звука усменог језика графичким средствима писаног, а убраја следеће поступке: вербални опис, интерпункцију, правопис, тип и величину слова, размаке и понављање слова (Кристал, 2007а: 182–183). У поглављу посвећеном објашњењу основних разлика између графема, графа и алогографа он примећује да је само понекад могуће утврдити правила која одређују употребу одређеног алогографа, јер је избор визуелних елемената условљен је стилем или чак типом личности самог аутора, чиниоцима који измичу објашњењу (Кристал, 2007б: 106). Цефриз и Мекинџајер у одељку о језичким нивоима и стилистичкој анализи наводе графолошки ниво и на примерима из конкретне поезије објашњавају ефекте датих одступања. Сматрају да је у неком смислу манипулација текстом на овакав начин само проширење концепта поетске форме, где стихове песме одређује нешто друго осим ширине стране и преломи очекиване структуре имају посебно значење (Цефриз и Мекинџајер, 2010: 44–46). Симпсон примећује да лингвисти у свом објашњавању графолошког нивоа сматрају корисним повлачење

паралеле између писаног и говорног система језика, а једна таква односи се на саме физичке канале који системи појединачно користе да пренесу и приме информацију и даље се може развити разматрањем начина на који се лингвистички елементи организују у смислене јединице језика. Али поред теоријских паралела између система говора и писања, постоје значајне тачке мимоилажења. Неслагање обично рефлектује различите функције којима ова два система служе, а као неке од последица тога наводи контекстуалну раздвојеност писца и читаоца (у смислу простора и времена), трајност писаног и пролазност изговореног и непостојање одговарајућих парњака у једном или другом систему као нпр. говорног облика за грэфеме <@> или <&> (Симпсон, 1997: 25–27). Симпсон се такође бавио освртом на когнитивну страну, те по његовим речима, графолошки лингвистички систем суптилно и софистицирано сарађује са когнитивним системима процесуирања информација и радном меморијом. Другим речима, графолошки ниво врши психолингвистички утицај на процес читања, зато што се добар део читалачке активности ослања на „информисано нагађање” – искусни читаоци не читају речи већ значења. Овако психолингвистичко „нагађање” подразумева читавање визуелне информације да би се произвело кохерентно исчитавање са истовременим потискивањем двосмисленог ишчитавања. Међутим, у оним писаним жанровима који користе ова средства – а књижевност је најдоминантнији пример – визуелни медијум пружа одличну могућност контролисаних и мотивисаних двосмислености. Интерпетативне стратегије показују како је читање често процес концептуалног размештања и ревизије пошто наша потрага за смислом зависи од интерпретације делова језика као кохерентних јединица значења, а неретко ово значи коришћење психолингвистичких „пречица”. Ове пречице, такозване перцептивне стратегије, представљају саставни део процеса читања. Оне укључују стварање хипотеза да се смањи двосмисленост као и одбацивања осталих хипотеза услед нових информација. Једна од последица интеракције визуелне информације и когнитивне обраде јесте да се она понекад меша са интуитивном проценом читаоца о граматичности одређене реченице, односно да перцептивне стратегије могу да одведу до погрешне анализе или интерпретације. Стога је веома важно расветлити начине којима се визуелна информација кодира и добија, јер они такође илуструју лингвистичку комплексност писаног система. Начин на који се текстом представља информација често се може одвојити од садржаја те информације тако што се одређени елементи мање или

више истичу, тј. стављају у први план или позадину. Таква визуелна организација користи се у многим текстовима и служи да манипулише перцептивним стратегијама, стварајући когнитивне мапе које утичу на то како процесуирамо и примамо информације. Све поменуто чини креативни потенцијал који се писцима пружа самим системом писања (Симпсон, 1997: 28–33).

Приликом прегледа остале, нестилистичке литературе наметнула се потреба за дубљим испитивањем проблема односа речи и слике у језику, али и односа писаног језика и говора којим се ствара нови медиј. Иако су оба питања проучавана и у оквиру лингвистике и у оквиру других наука, а тврдње у вези са њима општепознате, у студијама које доле наводимо обрађени су фактори који утичу на предмет овог рада, а то су уметност у писаном језику и технологија која је омогућава. Традиционално, у књижевном тексту слика се конструише вербално: дескриптивни језик буди менталне представе или слике у уму читаоца, односно менталне репрезентације су изазване и створене у току самог процеса читања; слике се исцртавају у уму, а не на страни (Седокијерски, 2010: 5). Дела које тумачимо подразумевају комбиновање вербалног и визуелног или уопштено речи и слике (што је случај са романима) или творење слика од речи, делова речи и интерпункцијских знакова (у поезији) и зато је неопходно направити јасне дистинкције у погледу врсте графичког приказа. Разлог томе лежи у чињеници да се вербалне и графичке слике тумаче уз помоћ различитих перцептивних модула, јер људски мозак језик и слике перципира на различит начин. О томе детаљно говори Ленард Шлејн у монографији *Алфавит против Божиње: Конфликт између речи и слике*, а ми ћемо овде дати преглед поставки везаних за нашу анализу. Наиме, писане речи и слике захтевају комплементарну, али супротну перцептивну стратегију, јер су слике примарно менталне репродукције чулног света вида. Због своје блиске везе са појавним светом, слике нагињу стварности, тј. конкретне су, а људски мозак симултано перципира све делове целине интегришући их синтетички у гешталт тако да се већина слика перципира на начин „све одједном”. Читање речи је другачији процес, јер када око скенира различита слова поређана у одређени линеарни низ, појави се реч са значењем. Значење реченице развија се реч по реч, што је процес који се одвија великом брзином, а да тога нисмо ни свесни. Алфавит се углавном састоји од око тридесет симбола без значења који не представљају слике нечега конкретног већ апстрактног. Иако се неке групе речи па чак и читаве реченице могу видети одједном,

разумевање писаних речи постиже се на начин „једна по једна”. Дакле, да опази предмете кроз слике које се достављају оку, мозак користи целовитост, симултаност и синтезу, а да растумачи значење алфабетског писања, мозак се уместо тога ослања на низ, анализу и апстрактност (Шлејн, 1999: 4–5). Десна хемисфера је невербална, има више заједничког са ранијим, животињским начинима комуникације, подразумева схватање језика гестова, гримаса, додиром и положаја тела и више од леве изражава осећања, хумор, естетско разумевање, који су нелогични, односно пркосе правилима конвенционалног резоновања. Једно својство невербалне комуникације јесте да никаква симболизација не омета директно поимање стварности, те се десном хемисфером свет перципира конкретно (Шлејн, 1999: 19). Међутим, једини допринос ове хемисфере језичкој способности леве јесте метафора. Метафоре имају више нивоа значења која се перципирају симултано. Оне дају пластичност језику без које би комуникација понекад била отежана, а некад и немогућа, поготову у књижевноуметничком изразу. Објективни свет може се описати, измерити и категорисати невероватном прецизношћу, али да би се пренела осећања, користи се метафора, која показује синергију између конкретних слика десне и апстрактних речи леве стране мозга. Праћењем форме говора док лева хемисфера дешифрира садржај, десна је експерт за откривање скривених порука, као што такође боље перципира простор и процене о равнотежи, хармонији, композицији на основу којих правимо естетске дистинкције између лепог и ружног. Дакле, примарне функције леве хемисфере супротне су, али комплементарне десној, пошто прва контролише вољу и сазнаје свет кроз јединствени облик симболизације – говор. Речи користимо да издвојимо, направимо разлику, анализирамо и разложимо свет у делове, објекте и категорије, зато што језик као апстрактно својство зависи од јединствене способности леве хемисфере да процесуира информацију без употребе слике. Ум уређује речи, градећи концепте који нам дозвољавају да мислимо о извесним појмовима без потребе да призовемо слике за речи на које се односе. Способност да концептуализујемо повезаност апстрактних речи *злочин*, *казна* и *правда* у потпуности је људска. То што можемо да скочимо са појединачног и конкретног на опште и апстрактно омогућило нам је стварање уметности, логике, науке и филозофије. Поред чињења, говора и апстракције, четврта карактеристика својствена левој половини мозга јесте нумерација и све те особине су линеарне (Шлејн, 1999: 21–22). С обзиром на то да наше друштво постаје визуелно софистицирано, испитивање

међуодноса речи и слике постало је императив не само у студијама комуникације, медија или дизајна, већ и у књижевности, с тим што се у књижевности не поставља само питање шта одређене слике значе него и како функционишу као део текста. Интерпретације појединих савремених дела захтевају разумевање, превођење и анализу овог међуодноса што води не до прописивања већ откривања правила и принципа уочавања графолошких механизма и њихове суштине. На пример, Седокијерски у својој тези *Визуелно писање: Критика графичких средстава у хибридном романима, из перспективе дизајна визуелне комуникације* анализира визуелне елементе у романима позивајући се на Женетову теорију о паратексту јер сматра да она омогућава користан начин да се објасни конвенцијални однос реч–слика (Седокијерски, 2010: 17). Женет паратекст дели на две категорије: перитекст, односно средства која се налазе унутар књиге и епитекст, средства која постоје изван књиге. Седокијерски прави аналогију између перитекста и графичких елемената, тако да они, према њеном мишљењу, представљају додатак примарном писаном тексту, али чине праг до интерпретације. Наиме, примарни текст је онај садржај који долази директно од аутора у непромењеној, непосредованој форми. Да би било пренето из ума писца до руку читалаца, дело мора да се материјализује, односно добије физичку форму, што значи да текст мора да буде одштампан на страни, стране повезане у књигу, а књига доступна читаоцима. Веза између аутора и читаоца увек је посредована. Скуп средстава које посредују у овој трансакцији назива се паратекстом, додатним елементима који уобличавају и представљају примарни текст као објекат који се може држати у рукама и читати (Седокијерски, 2010: 19). Женет сматра да је паратекст важан и често занемарен аспект текстуалне продукције и рецепције, јер је додатни део, али не и површни нити површински. Паратекст је више од физичке посуде за примарни текст, он је праг интерпретације и има две функције: материјалну, а то је презентовање примарног текста у форми књиге и комуникативну, као праг за интерпретацију који притом одређује очекивања о томе како садржај треба интерпретирати (Женет, 1997: 2–3). С друге стране, пошто је Женет лингвиста, његова теорија о паратексту фокусира се на објашњавање вербалних средстава, док опис графичких, попут формата, корица, штампе и илустрација није исцрпан. Да би јасно одредила правила суодноса речи и слике у романима, Седокијерски говори о три компоненте важне у дизајнирању књиге: материјалности, типографији и додатним графичким елементима, који заједно помажу приликом

интерпретације и рецепције примарног текста. Прозни писци обично теже стварању уверљивости, тако да ниједно књижевно средство не треба да битно ремети читаочеву пажњу. Писани и графички елементи спојени су тако да чине оно што Седокијерски назива *хибридним текстом*<sup>8</sup> (Седокијерски, 2010: 3). Семиотичари користе назив *мултимодални* јер се текст састоји од вербалног и визуелног *модула*, док је назив *хибрид* погоднији: *мултимодално* имплицира да реч и слика коегзистирају на страни књиге, док *хибрид* имплицира комбиновање речи и слике (или речи у слику) у креирању новог садржаја. Међутим, Перент у свом опису утицаја нових медија на књижевност задржава термин мултимодално јер сматра да дефиниција писмености као основне способности писања и читања штампане прозе не може да објасни различите медије који потенцијално сачињавају дело нити когнитивне активности које читалац мора да обави да би успешно дело савладао, тј да мултимодалним аспектима дела нема места у тој дефиницији (Перент, 2005: 27). Прозни текст, аудио и видео записи и слике неки су од примера различитих начина репрезентације, а компјутер, који интегрише ове и многе друге, представља мултимодалну платформу (Перент, 2005: 46). Перентово резоновање своди се на то да, пошто у савременој књижевности такође виђамо комбиновање речи и слика, разумно је говорити о одређеним делима као о мултимодалним. Како смо навели, речи и слике преносе друга значења и то обављају на потпуно различит начин. Овај аутор узима Деридину критику логоцентризма као основу за изналажење метода интегрисања и интерпретирања различитих порука више система репрезентације у једном делу. Подсетимо, логоцентризам подразумева подређеност говору или живој речи, а графичко или писано, попут књижевног стваралаштва сматра се секундарним (Бужињска, Марковски, 2009: 395). Полазећи од начела „Свет изречен се разликује од света приказаног”, Перент развија идеју преношења значења путем различитих система, анализирајући последице ове разлике – ако су у једном делу доступна нпр. два медијума, слика и реч, који се користе за репрезентацију и пренос идеја или значења, највероватније

---

<sup>8</sup> Не у смислу хибридних романа који представљају жанровску мешавину, прелаз између детективног романа и фантазије, на пример. Овде се мисли на графичка средства интегрисана у примарни текст. При том се, такође, не говори о сликовницама, стриповима и књигама о уметности, мада би се овом дефиницијом, на први поглед, све поменуто могло сврстати у исту категорију.



ће бити употребљени у две засебне сврхе. Прво, тако сваки медијум носи само један део информационог терета, тј. ниједан у потпуности не преноси целокупно значење. Друго, сваки ће се користити за специјализоване задатке, оне који се њиме најбоље изводе. Последица тога је да писање није више потпуни носилац нити целокупног нити подврста значења (Перент, 2005: 47). Ако језиком није могуће пренети сва значења, она се морају, по свој прилици, пренети другим нелингвистичким системима, а то значи да остала средства не постоје као украс или илустрација у штампаном тексту, већ као међусобно једнаки медијуми за конструкцију и пренос значења. У данашњој визуелној култури, ово се можда не чини толико битним, али све теорије значења и доминантне теорије когниције у потпуности су обликоване и изведене на основу претпоставке о доминацији језика. Значење се, заправо, идентификује са значењем у језику. Ако се прихвати претпоставка да модерна уметност изражава језик који има исувише значења да би био разумљив, још увек остаје питање како и шта тај језик значи. Укратко, долази се до закључка да модалитет визуелне уметности преноси значење на начине који се фундаментално разликују од језика, толико да се то двоје не могу ни упоредити. Перент се такође позива на когнитивисте (Бругманову, Лејкофа, Свитсерову и Тарнера) који одбацују идеју да је језик основа људске мисли. Тарнер објашњава да основна јединица когниције није лингвистичка него сликовна и назива је „сликовном схемом” дефинишући је као „скелеталне шаблоне који се понављају у нашем сензорном и моторичком искуству”. На основу здравог разума може се помислити да нарација настаје из језика, тј. да ми тек пошто усвојимо и усавршимо неке компликованије језичке конструкције постајемо способни да конструишемо нарацију. Тарнер заступа супротни став, поткрепљујући га објашњењем да функционисање мозга показује да језик не претходи нарацији, већ следи из менталних способности као последица, тј. сложени производ. Од праисторијских цртежа до савремених уметничких инсталација, можемо видети да и други системи репрезентације преносе значења. Заправо, одувек се језиком не изражава све што се може изразити, нити је могуће њиме изразити се на исте начине и са истим ефектима као у другим системима. Ово схватање баца ново светло на однос језика и осталих медијума и захтева теорију која укључује све начине израза, а не као искључиво језички случај (Перент, 2005: 48–52).

Друго питање на које нам је скренута пажња у проучавању сложеног феномена којим се бавимо јесте однос писаног и усменог језика. Карактеристике овог односа утврђене су у оквиру бројних лингвистичких школа и теорија, али нас тај међуоднос занима у светлу трећег медијума, оног на прелазу између старија два, зато што је он делимично коришћен у нашим обрађеним примерима. Наиме, кроз историју јављају се три начина виђења односа писаног и говора: да је говорни језик примарни у односу на писани, затим обрнуто и последње – да су једнаки и међузависни. Као што је познато, напад на писано као супротност усменом потиче још од Платонове идеје да је писање одраз стварности или привиђење мудрости, од веровања да поуздањем у писану реч ми постајемо заборавни. Платон је изговорену реч сматрао основом размишљања, а Аристотел да је она ближа искуству него писана. Овде се писана реч посматра само као проста репрезентација онога што је речено, као нешто што се односи на оно што „јесте”. И Сократу писање није тако комплетно као говор, јер се саговорник не уважава и зависи од творца: на пример, ако се читалац не слаже са текстом, на то једино писац може одговорити. Кроз историју културе оваква критика писања наставила се и са Русоом који је мислио да оно изазива цепање говорне заједнице. У двадесетом веку Сосир је писање још увек посматрао као паразита који изврће говорни језик и веровао да је искључиво говор предмет лингвистичког проучавања (Менсија, 2003: 25). И други структуралисти, нпр. Јесперсен и Блумфилд, инсистирају на томе да су језик и писање два одвојена система и да писање постоји једино да би се представио говор или, у екстремнијој варијанти – писање није језик већ само начин представљања језика путем видљивих ознака. Наиме, језик као урођена способност и као апстрактни систем може бити предмет лингвистике. Писање је рукотворина стара неколико хиљада година и као таква има потенцијал да промени „окружење”, али не и саму „природу” језичке способности. Уколико се језик посматра као есенцијални део људске природе, писање представља искључиво технолошки напредак (Кулмас, 2003: 10). Ипак, писани и говорни језик могу се посматрати као две варијанте језика једнаке важности, при чему нема потребе одређивати примарну и секундарну реализацију. Обе се такође могу посматрати као начини прилагођавања ситуацији и циљевима због којих се користе. Халидеј наводи да се о овом питању мора размишљати у оквиру три међусобно повезана аспекта: природе средстава изражавања, функција које се врше и приказаних формалних својстава. Писање

није верна представа говора; однос је сложенији: форме замењују једна другу, обе имају своју вредност, односно манифестације су истог система. Као такве, оне чине језик, али је језик важнији и од једне и од друге. Стога је погрешно претарано са бавити самим медијумом (Халидеј, 1985: 78). Мора се напоменути да су укупне разлике везане за физички медиј којим се говор и писање преносе, за меморијске системе који их обрађују и за функције којима служе. Различити носачи звучних таласа и оптичких знака утичу на то како се они могу искористити да пренесу израз, али те разлике нису увек прецизно одређене. Жанрови, сврхе и комуникативне активности чине се важнијим него средство изражавања. Дистинкција између говора и писања постаје све мање јасна као последица модерне технологије (Сегерштад, 2002: 38). Волтер Онг у *Усмености и писмености* тврди да је писање заменило „усменост”, али и да се са новом текстуалношћу интернета јавља „друга усменост”. Исти аутор сматра да би корисно било приступити усмености и писмености и синхронијски, поредећи усмене и писане културе које су коегзистирале у неком датом тренутку, и историјски или дијахронијски, међусобним поређењем сукцесивних периода. Људско друштво се прво формирало уз помоћ усменог говора, поставши писмено врло касно у историји и испрва само у одређеним групама, што је општепознато. Дијахронијска анализа усмености и писмености и бројних стадијума у еволуцији поставља оквир у ком је могуће боље сагледати не само давну усмену и наредну писану културу, већ и културу штампе која писање подиже на нове висине, као и електронску културу која је изграђена и на писаној и на штампаној. Ми као читаоци, толико смо писмени да нам је тешко да чак и замислимо усмени свет комуникације осим као варијанту једног писаног писменог света. Електронско доба је такође доба секундарне усмености, усмености телефона, радија и телевизије, која своје постојање дугује писању и штампи. Готово све досадашње студије усмених и писмених култура контрастирале су усменост првенствено са алфабетском писменошћу, док су други писани системи (попут кинеског или јапанског) изостављани (Онг, 2012: 2–3). Писање, где је реч усмерена на простор, увећава потенцијал језика изван свих граница, реструктурира мисао, а писмо постаје моћније од чисто усменог језика. С друге стране, читање текста значи његово пребацивање у звук, наглас или у глави, те ни писање никада не може да прође без усмености. Дакле, Онг усменост културе непомућене познавањем писма и писања или штампе сматра примарном усменошћу, док је секундарна усменост данашње

високотехнолошке културе и одржава се електронским справама чије постојање и функционисање управо зависи од писања и штампе. Чисто усмену традицију, односно примарну усменост није лако ни замислити исправно, јер управо писање чини да речи изгледају као предмети о којима размишљамо као о видљивим ознакама: речи у текстовима и књигама ми можемо да видимо и додирнемо (Онг, 2012: 8–11). Без писања, људски ум не би умео ни могао да мисли као што то чини, јер је писање више од било ког другог изума трансформисало људску свест. Особине мисли и израза заснованих на усмености пре свега су: додавање уместо субординације, кумулативност уместо аналитичности, редунација или „обиље”, конзервативност, саосећајност и саучесништво уместо објективне дистанце, ситуациони оквир уместо апстрактног (Онг, 2012: 49). Склањањем речи из света звука одакле су потекле и њиховим размештањем на визуелну површину, као и експлоатисањем те површине на друге начине, штампа је омогућила људима да о унутрашњим свесним и несвесним упориштима све више размишљају као о предметима. Авангардни заплети постају импресионистичке и графичке варијације прича које им претходе и почињу да трајно носе ознаку писања и типографије. Пример романа који је структурисан кроз сећања са чврстим ослањањем на несвесно, иако је то изведено на помало мучан али карактеристично писмен начин, јесте Џојсов *Уликс* (Онг, 2012: 148). Ипак, иако слободно можемо рећи да је *Уликс* један од претеча визуелно маркираног романа, романи на енглеском које овде анализирамо иду корак даље, захваљујући технологији која то омогућава јер је сва књижевност у двадесет првом веку дигитална. Данас су готово све штампане књиге прво дигитални фајлови пре него што постану књиге; то је форма у којој настају, коригују се, склапају и шаљу компјутеризованим машинама које од њих праве књиге. То значи да, иако штампана традиција утиче на начин стварања и писања ових дела, белег дигиталног писаног простора такође је присутан. Поук у *Ремедијацији дигиталног у савременој штампаној прози* наводи да свако ко је одрастао без компјутера зна да је писање пенкалом на парчету папира другачија вештина од писања на компјутеру у програму за обраду текста, што је опет другачије од писања штампарском пресом. Све се своди на чињеницу да писање еволуира увођењем нових начина стварања, уз компјутерске програме доступне ауторима који сами слажу своје текстове: логично следи да је такав процес другачији од оног где аутор слаже стотине листова папира које извлачи из писаће машине. Технологија која је омогућила да се увођење визуелног медија

у штампане текстове може извести и стога експлоатисати у ширем обиму, доводи у питање идеју да је писање само репрезентација говора, јер тај визуелни медиј често није подударан са писаном речи (Поук, 2009: 13). Аутор такође сматра да је претходно одвојене категорије књижевних студија, комуникације и графичког дизајна потребно повезати да би се правилно критиковало оно што се може назвати поджанром једног од најпопуларнијих облика књижевности у успону (Поук, 2009: 65). Многи аутори сматрају да семиотика као средство интерпретације пружа начин раздвајања визуелне манипулације лингвистичког означитеља од вербалног означеног, а такође је и историјски савременик дела која се обрађују. Дакле, структурална лингвистика чини важан аспект свих студија овог типа, јер постоји историјска веза између лингвистике, формалне критике и уметничке праксе. Теоријски разноврсна и бројна истраживања показала су да постоји релативно мали број оних која се баве типографском активношћу на било какав систематичан начин, а узрок лежи у томе што је развој књижевне као и критике визуелне уметности до средине двадесетог века водио ка дефинисању ове две области у оквиру међусобно искључивих претпоставки. Тадашња имена критике визуелне уметности тврдила су да је визуелно једнако безвучном и да су све везе са књижевношћу и књижевним моделима и значењем пресечене. Дракер у студији *Видљива реч: Експериментална типографија и модерна уметност, 1909–1923* наводи да је дистинкција између визуелног присуства и семиотичког/књижевног одсуства својевремено чинила експерименталну типографију девијацијом према јасно дефинисаним смерницама високе модернистичке критике (Дракер, 1996: 3–4). Међутим, хијерархија између усменог и писаног текста данас је нејасна и полако нестаје. И писање какво подразумева Дерида и усменост какву подразумева Онг елементи су нове текстуалности која обухвата аспекте оралне традиције: дели њену флуидност, динамична је, нестабилна и отвореног типа, а у исто време визуелна као рукопис или штампа. Нова текстуалност подразумева и семиотичко и симболичко, она је језик између (Менсија, 2003: 63).

На основу свега наведеног може се закључити та је тематика више обрађена у енглеском него у српском језику, што се може објаснити на следећи начин: приметили смо да визуелно маркираних дела, или барем графостилемски богатих романа, данас има много више у англоамеричкој књижевности, а разлог је екстралингвистичке природе – врло је важан тренутак настајања. Такође, на основу свега наведеног можда је јаснији

узрок комплексности нашег предмета, скуп теорија на коме заснивамо анализу и избор примера које анализирамо, о чему ћемо нешто више рећи у следећем одељку.

**1.7. Корпус.** Прво што морамо рећи јесте да су примери парадигматски, изабрани по својој изразитој графостилематичности, односно визуелној онеобичајености доведеној до максимума. Друго, сви аутори су данас признати, иако су неки од њих у своје време претрпели оштре критике управо због поступака које су примењивали. Тек је појава „трећег медијума” за последицу имала повећано интересовање за значај проучавања њихових графички маркираних дела. Ту се може поставити питање да ли таква дела припадају „високој” или „популарној” књижевности, пошто се ове посматрају као две супротности, при чему дела прве имају статус класика, а делима друге приписује се мања вредност. Међутим, оваква подела више зависи од друштвене оцене него од лингвистичке, а постоје и различита мишљења о томе да ли одређена дела припадају једном или другом, о чему критика још увек полемише. То не значи да не постоје разлике и најпре су оне стилске (не нужно и лингвистичке) разлог другачијих статуса, већ да постоје разлике у презентацији и контексту; процена естетске вредности свакако је контекстуално одређена, зато што има упориште у друштву и периоду који је одређује. Дакле, корпус који овде користимо може се сматрати књижевношћу у ширем смислу, јер укључује обе врсте књижевних дела. С друге стране, мањи аутори мање су и обрађивани, те се аутору овог рада то учинило као одговарајућа подлога за анализу. Треће, у имену дисертације налази се појам „модерна књижевност”, а под тиме подразумевамо дела која су настала у другој половини двадесетог и почетком двадесет првог века и припадају постмодернизму. Једини који неким од датих песама излази из овог временског оквира јесте Едвард Еслин Камингс, који, иако књижевноисторијски припада периоду модернизма, брзо својим деловањем прераста у постмодернистичког песника (Елшик, 2012: 105), што се у његовом опусу може и приметити. На питање „зашто модерна књижевност?” одговор је очигледан – наведени период је време не само великих искорака и померања у писаним конвенцијама, књижевним и лингвистичким, него и напретка технологије штампе и могућности које он ауторима пружа, како је горе већ објашњено; логично следи да појаве које овим радом описујемо највише налазимо у делима предложене епохе. Наиме, у двадесетом веку у филозофији долази до онога што је познато под називом „лингвистички обрт” који се огледа и у британској аналитичкој школи (Вајтхед, Расл), и међу америчким

прагматичарима (Дјуи, Мид), и у „бечком кругу” (Карнап, Фреге). У свим областима уметности идеја „језика форме” постаје уобичајена, и то на основу аналогije са језиком. Лингвистички обрт позабавио се репрезентацијом, заменом знака и референта, што је имало такав утицај на мисао двадесетог века да су знаци углавном схваћени као сурогати, а њихова материјалност од мањег значаја него њихова вредност у систему знака (Дракер, 2009: 8). Много тога би се још могло рећи о дијалогу филозофије и језика у двадесетом веку, али из свих истраживања у потпуности изостаје осврт на визуелна, материјална својства језика и које год радове да погледате, визуелни квалитет писаног језика се не помиње нити се о њему теорише. Ипак, како је језик природни медијум и писаца и филозофа, пажња посвећена његовим материјалним својствима може се наћи у свим епохама, али писци двадесетог, а поготову двадесет првог века приступају материјалности као нико пре њих. Даље, наш избор периода погодан је и услед основних карактеристика обухваћених књижевних покрета: књижевност као умеће представљања стварности прво је оспорио модернизам, чија је водила била идеја да је књижевност језичка уметност. У том периоду све уметности постале су свесне свог медија, а то није био случај у претходним раздобљима. Модернизам обележавају повезана, затворена форма, намера, план, хијерархија, логос, уметнички предмет, жанр, семантика, означено и може се везати за оне правце с почетка двадесетог века (дадаизам, футуризам, надреализам и др.) који су крчили путеве и укидали миметичку концепцију уметности и књижевности испитивањем могућности самог медија. С друге стране, постмодернизам карактеришу: антиформа, игра, случајност, анархија, тишина, процес/извођење/догађање, партиципација, текст/интертекст, реторика, означитељ. Авангарда уместо стварности представља технику, огољени поступак и преферира стваралачку активност, док је постмодернизам наставио ове тенденције и развио их до максимума (Лешић, 2010: 453).

Последње, корпус на српском језику обухватио је: у оквиру поезије – пет песника, односно збирке *Недремано око* и *Не тикај у ме* Рајка Петрова Нога, збирку *Из небеске земунице* Бранка Брђанина Бајовића и једанаест песама српских сигнала; у оквиру прозе – Брђанинов роман *Сила: Пут у Завичај*; у оквиру драме – *Поморанџина кора* и *Последице* Маје Пелевић. Корпус на енглеском језику садржи: у оквиру поезије – Камнгсова сабрана дела; у оквиру прозе – два романа, *Marabou Stork Nightmares* Ирвина Велша и *Необично гласно и невероватно близу* Џонатана Сафрана Фора; у оквиру драме –

драму Саре Кејн *Психоза* у 4.48. Бројна неуједначеност последица је искључиво горепоменуте чињенице да су примери парадигматски, тј. да су приказана најрепрезентативнија дела у оквиру родова и језика, она која могу представити све појаве које желимо описати. Презентација корпуса спроведена је доследно – појединачна поглавља садрже уводне напомене о разлозима избора конкретних збирки, романа или драма, напомене о самим делима (и ауторима где је то неопходно), анализе и примере (откуцане или у сликама) и закључке.

**1.8. Структура рада.** Наш рад о графостилемским поступцима у модерној књижевности на српском и енглеском језику састоји се из уводног, централног са анализом конкретних примера, и закључног дела, односно садржи пет поглавља, а то су:

I *Увод* – у коме наводимо предмет, циљ, метод, хипотезе, тј. теоријски оквир рада, шири преглед досадашње литературе и историјат проблема, односно све начине приступања проблему у доступним изворима, затим опис корпуса, принципе избора и анализе;

II *Графостилемски поступци у поезији* – где обрађујемо песме на српском и енглеском;

III *Графостилемски поступци у прози* – које обухвата обраду романа на српском и енглеском;

IV *Графостилемски поступци у драми* – где представљамо анализу драма на српском и енглеском;

V *Закључак* – поглавље у ком наводимо резултате спроведене анализе и завршна разматрања.

Поред наведених поглавља, рад још садржи списак коришћене литературе и резимее на српском и енглеском.



## II ГРАФОСТИЛЕМСКИ ПОСТУПЦИ У ПОЕЗИЈИ

**2. Уводне напомене.** На почетку поглавља рећи ћемо нешто о књижевном роду који проучавамо и периоду који обухватамо, из перспективе структуралне лингвистике и књижевне критике. Наиме, према прашкој школи, поетски језик представља скуп специфичних особина карактеристичних за поезију, који се сматра системом створеним према моделу општег језика. Такође се може посматрати као функционална варијанта језичке праксе чија је суштинска особина доминација естетске функције. У овом се језику ствара посебна врста напетости између естетске и других језичких функција (Бужињска, Марковски, 2009: 224). Јан Мукаржовски се у *Структури песничког језика* тим језиком бави као једним од функционалних језика и по њему, он није украсно изражавање нити је лепота његово стално обележје, а не може се ни изједначити са емоционалним језиком. Овакав израз, естетски усмерен, слободно осцилује између репрезентативне, експресивне и апелативне функције или их комбинује на различите начине. Језик је у песништву – попут камена у вајарству или боји у сликарству – материјал који споља улази у уметничко дело, поима се чулима и постаје носилац нематеријалне структуре дела. Постоји велика разлика између материјала других уметности и језика, јер они представљају природне појаве које тек кроз уметност добијају знаковни карактер, тј. почињу „нешто да значе”. Међутим, сваки је језик знак у својој суштини и као уметничком материјалу њему је једино близак тон, такође знаковног карактера (Мукаржовски, 1986: 48–54). У анализи језичких компонената и њиховог удела у конструкцији песничког дела, Мукаржовски прави поделу на две групе: звучне и значењске. Прву групу чини „стварност” која је носилац нематеријалног значења језичког знака, а другу значењски елементи који се никако не поимају чулима; први, осим што се примају чулима, носиоци су значења, имају значење и не престају да постоје ни када немају вокалну или визуелну реализацију, јер су делови језичког знака, па тек онда акустичка појава. Мукаржовски даље тврди да су после Де Сосира испитивањима природе језичког знака кроз поезију отворени путеви не само за лингвистику, већ и за теорију књижевности. Изучавање поезије тиме је ослобођено веровања у директну зависност песме од њене вокалне реализације, јер је познато да постоје песници (не само читаоци) који примат дају писаном а не изговореном делу (Мукаржовски, 1986: 62). Марија Менсија у свом проучавању визуелног наводи да језик

намеће поступак размишљања и води нас до одређеног концепта стварности који још више учвршћује систем(атичност) језика, а из овог зачараног круга можемо побећи само ако смо способни да уочимо трошност веза између знака и мисли, односно језика и стварности. Поезија је најбољи водич кроз овакву праксу јер знак излаже као нешто опипљиво и реално попут материјалног света (Менсија, 2003: 44). С друге стране, Мукаржовски сматра да се песнички језик не може описати као сликовит јер то није одредница искључиво песничког језика него језика уопште, а да је индивидуалност или изузетна особеност, која се често наводи као једна од основних карактеристика, могућа и ван књижевности. Дакле, ово својство не маркира песнички језик трајно, јер он је трајно окарактерисан једино својом функцијом, односно начином употребе који подразумева прилагођавање језичког система циљу – естетском дејству. Естетска функција важи за све уметности, али доминација у песничком изразу подразумева скретање пажње на језички знак (са тим се такође слаже Менсија), што је у супротности са сврхом језика – скретањем пажње на саопштење. Због своје естетске самосврховитости песнички језик има инструменте којима константно испитује однос субјекта према језику и језика према стварности, непрестано открива састав језичког знака и даје његове нове могуће употребе (Мукаржовски, 1986: 49–52), а то је уосталом одлика овде обрађених поетских дела. Издавање функционалних и структуралних категорија текста заједничка је особина практично свих књижевно-лингвистичких метода. Постоје аутори који читаоце модерних песама називају „графичитаоцима” јер они не сматрају писање транскрипцијом догађаја који се тумаче као вокални или звучни, док се традиционалним тумачењем баве епичитаоци који читају и интерпретирају у исто време, налазећи у речима и оно што оне откривају и оно што крију. Наравно, читање и тумачење песме не могу бити исти чин. Када интерпретирамо песму, мора постојати равнотежа између пролажења кроз речи, њиховог разумевања и нашег признања да су односи форма-супстанца и ефекат-значење понекад променљиви и неухватљиви (Бредфорд, 2005а: 193). Милић такође наводи да читање поезије не подразумева пуко срицање и разумевање, већ је синтеза перцепције и апрехензије, а – као врста мишљења – читање обухвата више способности укључених у интерпретацију и однос песник-публика или слика-публика, а то су сећање и имагинација (Милић, 1996: 61).

Међутим, проучавања и тумачења каквим се баве нпр. Менсија и Бредфорд најисцрпније описују специфичности енглеског и поезије настале на том језику и више су усмерена на радикалније графолошке поступке попут оних у Камингсовим песмама. Што се Мукаржовског тиче, од поступака којима се ми бавимо, он помиње интерпункцију јер интерпункцијски знаци у песми одговарају интонацији и стога је веома важно утврдити однос између узуса песникове и нормалне употребе интерпункције, чак и када песник несвесно исказује свој позитиван или негативан став према њеном устројству. Аутор још наводи да се интонацијске одлике могу исказати и типом слова, као верзалом или курзивом, и тада су обично употребљени у оквиру нормално сложеног текста. Према његовом мишљењу, исто се може постићи поделом текста у редове или на пасусе (Мукаржовски, 1986: 69).

**2.1. Конкретна поезија.** Обрађене песме на енглеском и део песама на српском припадају визуелној, односно конкретној поезији, те ћемо пажњу такође посветити овим појмовима. Визуализација писаног није новина у поезији јер се јавља још у античком периоду. Популарније су средњовековне, ренесансне и маниристичке форме, а што се англофоног подручја тиче, најпознатије су песме „Олтар” и „Ускршња крила” Џорџа Херберта. Корени онога што се данас сматра визуелном поезијом могу се наћи најпре код песника француског симболизма (Малармеа, Валерија, а највише у песмама Гијома Аполинера), у дадизму и футуризму, што смо поменули у Уводу. Сви ови покрети у историјској су вези са променама и револуционарним идејама краја деветнаестог и почетка двадесетог века. Они готово да представљају последицу технолошког, научног и друштвеног развоја датог периода, тј. својеврсни, аутентични одговор уметника. Правци се јављају првенствено у Европи, а потом шире и даље развијају, те се тек касније дефинишу разлике између визуелне и конкретне поезије у којој је графички простор нека врста структуралног посредника (Палибрк, 2015а: 427). Сузана Лангер у својој монографији *Филозофија у новој кључу* наводи:

Визуелне форме – линије, боје, сразмере, итд. – исто као речи, могу да артикулишу, односно творе сложене комбинације. Али закони који управљају овом врстом артикулације су потпуно другачији од закона синтаксе који владају језиком. Најрадикалнија разлика лежи у томе што визуелне форме нису дискурзивне. Своје

конституенте не представљају сукцесивно, већ симултано, тако да се релације које одређују визуелну структуру поимају гледањем. (Лангер, 1957: 93)<sup>1</sup>

О разлици између термина конкретна и визуелна поезија постоје различити ставови, као и другачија виђења о томе шта је општији односно надређени појам. Дракерова наводи да се у својој најширој примени, термин „конкретна поезија” користи да означи све облике типографски сложених поетских дела. Према њој, термин визуелна поезије општији је и стога погоднији за описивање једне историје старе као само писање (Дракер, 1998: 110). Дакле, термин „конкретна поезија” ставља се под окриље термина „визуелна поезија”. У оквиру поменутог става сматра се да се конкретна поезија углавном ствара од текста, док визуелна, поред писаног, може садржати и слике. Слова азбуке (алфабета и сл.) постају одвојена од својих улога знакова у систему комуникације, и као таква, добијају сопствени визуелни значај, односно статус независних. Кад се речи трансформишу у слике, реченице престају да буду читљиве и садржај се одваја од форме, а слово постаје конкретно, визуелно. Са овом поезијом свесни смо повратка на ранији стадијум писања, кад је оно било повезано са визуелном уметношћу. Пронаћи смисао у овим песмама значи схватити визуелне метафоре које припадају подручју „гледања”. Међутим, комбиновање слова у речи подразумева семантички елемент који се не може изоставити и читаочева прва реакција јесте да прочита речи и увиди везе, или да открије неку врсту семантичког значења, али његова се улога потом мења у учесника, гледаоца или чак тумача. Такав (калиграфски) стил писања толико је моћан да се посматрање активира пре читања, тј. гледалац постаје учесник тиме што декодира писање и слику (Палибрк, 2015а: 429).

С друге стране, Кристал говори (искључиво) о конкретној поезији као подврсти која на најрадикалнији начин настоји да се ослободи стега визуелне линеарности и понуди алтернативне репрезентације које не одговарају линеарном облику говорног језика. Песме су типично дводимензионалне и преносе мноштво хоризонталних и вертикалних порука. Често користе и трећу димензију, типографију, док неке уводе и четврту, као што су боје или телевизијске технике анимације. Представљају више нивоа сложености: неке су визуелно директне, написане тако да чине просту мимезу садржаја који може бити врло једноставан, какво је понављање једне речи или фразе, слично апстрактној уметности, или може бити семантички захтеван јер подразумева употребу свих аспеката

---

<sup>1</sup> Превод наш.

мултидимензионалности визуелне форме. Неке песме се читају у више праваца одједном, а постоје и примери у којима нема „исправног” начина ишчитавања. Понекад је потребно уложити знатан интелектуални напор да се схвати која све значења такав текст може произвести, а неизвесност у вези са вредношћу таквог тумачења подстакла је спор око вредности саме подврсте. Кристал сматра да је критичка апаратура за описивање могућности варијација у визуелној лингвистичкој форми у зачетку, те да би било преурањено одбацити нелинеарне песме на основу оцена и критеријума развијених у вези са линеарним текстом (Кристал, 2006: 416). Живковић сматра да се визуелно и конкретно као категорије којима оперише уметничка критика кристалишу у наше време, иако су резултат искустава из претходних периода. У сваком случају, језиком у конкретној и/или визуелној поезији не саопштавају се једино поруке, него и вербално несаопштиве информације (Живковић, 1994а).

Анализирана поезија на енглеском, као и део поезије на српском сврстане су у конкретну поезију, која се сматра и структуралном, а најбољи приступ било каквом производу иконизације језика, дакле и овој врсти поезије, био би семиотички (Буркхарт, 2003: 4). Пирсова типологија, како је већ поменуто, подразумева индексе, иконичке знаке и симболе, али у конкретној поезији праг иконичког свесно се прелази и долази до мешања двају система – симболичког и иконичког. Реченица овде није јединица која поштује извесна лингвистичка правила, већ се дели тако да појединачне лексеме представљају симболе. Фокус је на „означујућем” знака, а не на „означеном” и то најчешће на његовој графичкој димензији: лексеме постају слике, односно тело речи (Буркхарт, 2003: 4–5). Вербални и визуелни делови обједињени су, али елемент споја не чини семантика него начин и вештина обликовања форме, тако да је истраживање смисла облика и облика смисла полазна тачка песника ове оријентације. Из претходног следи да концепт писања има дуплу вредност: идеографску и фонетску (Палибрк, 2015в: 82). Знаци се померају од идеје језика до идеје двоструко вреднованог писања, тј. идеографског и фонетског. Стога, писање престаје да буде репрезентација говорног језика, престаје да буде фонетско у смислу говорних гласова и отуда линеарно. Прекинута линеарна структура, променљиви обрасци читања, комбинације и релације које се срећу у тексту са отвореним могућностима постају основне карактеристике конкретне поезије (Менсија, 2003: 25–27). Што се употребе фонетског писма у конкретној поезији на енглеском тиче,

разлика се може видети само у писању, док је изговор исти. Такво писање јесте репрезентација говора, али изостављањем слова и мењањем спелинга речи, оне стичу визуелну особину, јер читалац постаје свестан спелинга, а самим тим и значења: три елемента – семантички, визуелни и звучни – размотавају се пред нама да бисмо истовремено гледали, читали и слушали.

Традиционалне поетске форме делују на песму својим језиком, тако да значење постаје јасно после првог читања, док се код конкретне поезије наглашава померање речи и равнотежа између облика и садржаја. Визуелни и семантички елементи који чине и облик и садржај песме дефинишу њену структуру тако да она може бити реалност сама по себи, а не песма о „овоме или ономе”. Важно је напоменути да је визуелни језик редуковани језик; графички простор је подразумевани структурни чинилац композиције, а степен редукције зависи од песника. Склопљена од слика и знакова (немих, као што је интерпункција) не материјализује само језик или слику већ и звук. Наравно, увек се могу поставити питања у којој је мери визуелна поезија заправо поезија и да ли је то слика која се чита или песма која се гледа, да ли је у домену књижевности или сликарства? На прелазу између два медија, најчешће се посматра (и вреднује) као визуелни експеримент и као таква има поприлично неодређен идентитет. Због тога су неки од песника које овде обрађујемо у књижевним критикама сврстани у мање ауторе (Максић, 2012). Ипак, ти „мањи песници” јесу песници новије генерације и на сцену су ступили позивајући на револуцију у језику, те поезија постаје у „испитивање језичких могућности” (Лешић, 2010: 28); управо ћемо се тиме бавити у овом поглављу, само са аспекта могућности које пружа графолошки ниво.

На крају, морамо напоменути да принцип анализе неће бити исти – у традиционалним песмама у питању је лингвостилистички, а у оне које припадају конкретној поезији, због њихове природе и сликовног карактера, укључен је и књижевностилистички. Наиме, разумевање лингвистичког дела ове поезије није отежано, јер је језик углавном врло једноставан. Међутим, употребљени графостилистички поступци компликују потпуно разумевање, односно уметнички доживљај и захтевају додатна (критичка) објашњења, пошто слике које се њима стварају измичу чисто лингвистичким законима у поезији.

## 2.2. Графостилеми у поезији на српском језику

**2.2.1.** Поменули смо већ да у оквиру поезије на српском анализирамо и примере конкретне поезије, оне настале у сигналистичком покрету, али бавићемо се и традиционалном поезијом која своју графостилематичност не дугује радикалним типографским или другим визуелним поступцима. Језик ове поезије заснован је на комбиновању различитих графостилема које води до једне другачије концепције реалности какву ћемо показати у песама Рајка Петрова Нога и Бранка Брђанина Бајовића. Визија реалности коју њих двојица представљају условљена је како њиховим познавањем језичког система, тако и познавањем српске поетске традиције. Тај језик не служи искључиво изражавању и утврђивању богатства система српског језика, него и приказу његовог тренутног стања, што укључује екстралингвистичку компоненту, познавање ширег културно-историјског контекста, неизоставног у разумевању поезије наведених песника и неопходног при интерпретацији.

Мукаржовски наводи да је песнички језик чврсто укључен у систем националног језика. Јасно је да песнички и књижевни језик не значе исто, али су свакако блиско повезани, што се огледа у чињеници да књижевни језик представља позадину језичког елемента песничког дела, чак и онда када песнички језик крши његове норме. Одступања од књижевног узуса у песничком језику сматрају се уметничким поступцима, за разлику од осталих слојева језика где то није случај. Но, у различитим језицима одређени песнички поступци добијају потпуно различите видове под утицајем различитих система (Мукаржовски, 1986: 56). Дакле, постоји извесна зависност песничког израза од природе датог језичког система. Поменули смо да су (графо)стилистичке технике универзалне у светској књижевности, али оно што се разликује и на чему се заснивају специфичности свакако је заслуга појединачних језичких система, али и поетске традиције, епохе и историјског контекста.

**2.2.2.** Ногова збирка *Недремано око* подељена је на три дела и састоји се од тридесет три песме и поднасловом „триптих” што отвара простор за различита тумачења (Јовановић, 2005: 11). Несумњиво, прва асоцијација су Христове године, његово страдање и уздизање које је у вези са страдањем народа, за чију се судбину песник моли. Друга је „тројство” песнички субјект–читалац (припадник српског народа) – Бог који суделују у

једном тренутку историје, приказаном песниковим оком и пером. Средњи, лични део, као да представља огледало за друга два којима је опевана страница српске историје с краја двадесетог века. Осим хришћанске подлоге, песник симболе налази у грчкој и словенској митологији. Божије, свевидеће, „недремано” око овде је супротстављено песниковом (Петковић, 2010: 97), стваралачком, које не само да је присутно, гледа и види, већ ствара слику у којој се преплиће древно и савремено, у којој се тражи узрок, кривица, (по)кајање и спас. Збирком *Не тикај у ме* представљена је граница између историје и поезије, лирике и епике (Негришорац, 2010: 94). Ногов „камени спев” темељен је на богатој традицији његових књижевних претходника Његоша, Караџића, Андрића, Попе, Бећковића и других, које он зналачки спаја у сонетима, творећи спев о култури која постоји и траје од дванаестог века до данас (Делић, 2010: 88). Ного у својој пеизији пажњу посвећује и графостилемима, чиме постаје један од ретких српских песника који указује на разноврсност графичке маркираности. При анализи његове поезије, Ковачевић у већ наведеном раду прави поделу на текстуалне и унутартекстуалне графостилеме: текстуални се односе на песму као целину, односно на њену визуелну форму, док се унутартекстуални графостилеми тичу онеобичења елемената песме (Ковачевић, 2012: 63).

**2.2.2.1.** Пошто текстуални графостилеми представљају маркираност самог облика песме, и у том смислу, у оквиру Ногове поезије можемо говорити о графостилематичности његових сонета. Што се облика сонета тиче, Никола Грдинић за њега каже да је најпознатији и најраспрострањенији стални облик песме у европској поетској традицији (Грдинић, 2007: 92). Он наводи две врсте сонета: италијански и енглески. Први, чије је облик канонизовао Франческо Петрарка, састоји се из два катрена и два терцета, тако да су риме у катренима обгрљене *abba / abba*, док је распоред у терцетима слободнији и најчешће *cde / cde*, али може се наћи и *cdc / dcd*. Комбинације варирају и у даљем развоју настале су нове и типичне за одређене књижевности, што је зависило од стила епохе и домаће традиције. Ипак, постоје правила везана за овај део сонета – терцети морају бити повезани римама, али се риме из катрена не могу понављати. Италијански сонет био је у једанаестерцу, ког је Данте сматрао посебно погодним због асиметричне структуре 5+6 која одговара асиметричној подели сонета 8+6. Увођењем у друге књижевности, једанаестерац је или подражаван, или мењан стихом најпопуларнијем у датом тренутку (Грдинић, 2007: 94). Поменути аутор сматра да је овај облик из Италије у доба ренесансе



прешао у француску, шпанску, португалску и потом холандску књижевност. Када говори о енглеском сонету, Грдинић најпре помиње Хенрија Хауарда Сарија, творца енглеске сонетне форме (иако је општепознато да је сонет у енглеску књижевност увео Томас Вајат, који је први експериментисао овим поетским обликом). Наиме, енглески сонет је прерађена верзија италијанског, прилагођена енглеском језику и метричком систему. Састоји се од три катрена са укрштеном и куплета са парном римом, односно схематски: *abab / cdcd / efeg / gg*. Такође се користе називи „елизабетински” и „Шекспиров сонет”, јер је Шекспир користио управо овакав облик (Грдинић, 2007: 102). Овде налазимо и Спенсеров сонет, једну врсту прелазног облика између Петраркиног и Саријевог модела. Исте је форме као енглески сонет, али су риме другачије: риме парних стихова се понављају у непарним следећег катрена, а куплет има другачију, тј. нову парну риму (*abab / bcbc / cdcd / ee*). Тиме Спенсеров сонет има рима готово као и Петраркин (Грдинић, 2007: 103).

У уводу у *Фејберову Књигу сонета* Роберт Ни наводи дефиницију сонета по којој он представља комад поезије сачињен од четрнаест стихова у десетерцу који се римују на основу тачно утврђених схема. Он даље наводи да су у Француској највећи представници сонетне праксе Ронсар и Ди Беле, у другој половини шеснаестог века, користили *александринац*, а не десетерац. У енглеском, међутим, јампски пентаметар представља метричку норму, тако да су излети у дванаестерац ретки, а схема римовања много променљивија него што се претпоставља. Ни (1976) описује италијански сонет на сличан начин као и Грдинић, с тим што истиче да се у правом Петраркином сонету никада не може јавити више од пет рима. Дводелна структура чини природну „плиму и осеку” значења или мисли. Варијација коју је користио Едмунд Спенсер представља „повезани” сонет јер не постоји пауза између октета и секстета. Епиграмски финални куплет представља енглеску иновацију, познату Спенсеру, јер су и Вајат и Сари на тај начин модификовали италијански сонет. Енглески сонет, подељен на катрене и куплет, назван је још и Шекспировим јер га је управо он усавршио. Две последње врсте нуде решење проблема римовања у енглеском језику. „Плима и осека” сонетне форме повезује ту форму са сонатом у музици. Чињеница да ухо очекује одређени прописани редослед рима и да је потом то очекивање испуњено, једна је од особина која поетску јединицу од

четрнаест стихова чини сонетом. Међутим Ни закључује да, иако постоје правила, сонет није део поетске математике, већ облик поетске слободе (Ни, 1976: 29–31).

**2.2.2.1.1.** Сонет поседује два комплементарна плана – визуелни и акустични, при чему се први огледа у распореду строфа, а други у распореду риме. Та међусобна условљеност ових двеју структура сонет чини формом којој је графостилематика најбитнија особина. Карактеристични графички облик, односно визуелни ефекат који поменути облик ствара, сигуран је показатељ читаоцу да таква песма представља сонет (Ковачевић, 2012: 64). Већим делом Ногови сонети композиционо су реализовани дводелно или четвороделно – као један октет и један сестет, односно два катрена и два терцета, а метрички од шестерачких до четрнаестерачких стихова, с тим што понекад стихови нису изометрични. Римовање одговара или италијанском или француском сонету, али се јављају и варијације у виду моноримних сонета. Међутим до већих визуелних промена долази управо у збиркама *Недремано око* и *Не тикај у ме*, с тим што сонет „На Калемегдану” из прве као да најјављује визуелно-акустичку структуру читаве друге збирке. У *Недреманом оку* промене се јављају у два завршна сонета „На Калемегдану” и „Дело твојих руку”: први је једноделни сонет у симетричном трохејском дванаестерцу са куплетом графички помереним удесно и схемом *ababcdcdefge / fg*; други такође једноделни са сменом четрнаестерца и дванаестерца и схемом *ababbabacdcd / cd*. У последњем наведеном измена визуелног плана није утицала на измену акустичког, док је у претходном графостилемски ефекат условио акустички, јер римовање показује структуру модификованог енглеског сонета, осим што куплет нема паралелну риму већ обгрљену са средњим стиховима последњег катрена (Ковачевић: 2012: 66).

Узми веверице из руке убице  
Њушком чистунице причесну нафору  
Осмејак којим си умила ми лице  
Још сја из два окца у врху у бору  
Реци да смо твоји сунце свима исто  
Таоци живота сумашетши слепи  
Зато нам и шаљеш нешто тако чисто  
Да оклеветане утеши окрепи  
Мајко Сиротиње Сунце Огрејано  
И ниње и присно рођено у слами

Ти си веверица у милосном дану  
За оне што жању и непосејано  
Да не будем сам и кад се усамим  
Грејало си ме На Калемегдану  
(Ного, 2005: На Калемегдану)

Песничко пресликавање *веверица* → *осмех субјекта* → *два ока веверице* → *Сунце / топлина* → *Сунце / Христ* представља градацијску целину која потврђује наслов. Графички ефектним завршетком остварује се потпуни смисаони набој целине (Јовановић, 2015: 31).

Ако си нас саздо по свом подобију  
За утеху себи у ледној висини  
Да твој лик у нама словесно одлију  
Зраке у истини и у помрчини  
Да се светлиш Светли у нашој кончини  
И да нам омилиш двоструку робију  
У другом доласку из свог Сина сини  
Па ако нас ови пред тобом побију  
Невиних ни виних немој се одрећи  
Једни у другима док се огледамо  
Без нас си усамљен тишином ће рећи  
Небо прозирно широко и тамно  
Дело твојих руку шта је Свевидећи  
Ако га не гледа Око Недремано

(Ного, 2005: Дело твојих руку)

Овај пажљиво формиран сонет и његова блага, динамичка неподударана строфичних и синтаксичких јединица и језичко-смисаона истицања наглашавају идеју да свет добија своју пуну меру тек у дво-једном, Божијем и песниковом оку. Обе завршне песме-молитве чине иманентне елементе у правцу напредовања песничког субјекта у ком све време борави појединац забринут за судбину колектива ком сâм припада, верник који тражи очишћење и самосвесни стваралац (Јовановић, 2005: 32–33).

**2.2.2.1.2.** Основу Ногових сонета збирке *Не тикај у ме* чине натписи на стећцима, те не изненађује чињеница да је изражени наративни карактер пронашао свој најбољи израз управо у једноделној графичкој форми енглеског сонета. Све песме изузев „А сије

крст Радоја” припадају овом типу сонета, како према структури, тако и према рими. Познато је да су ефекти које ствара енглески сонет утисак континуираног излагања, јединство мисаоне целине, доследности виђења и форме, а мањи акценат на рими. Сам Ного је рекао да је језик данашњег сонета сведочанство прошлости о нама и нашој савремености, тако да сонети ове збирке не евоцирају само памћење ове форме песме него и памћење садржаја који је у њу смештен (Ковачевић, 2012: 67–68). Ногов избор – три катрена са укрштеним римама и куплет са парном римом типа *сс* или *ее* или *аа* – показује да он римовањем настоји да усложи мрежу формалних односа међу стиховима сонета, при чему је рима увек у вези са распоредом семантичких елемената садржаја самог сонета.

**2.2.2.2.** Унутартекстуална онеобичења односе се на неупотребу интерпункцијских и специфичну употребу правописних правила, а у Ноговим песмама свакако су најбројнија она везана за употребу великог и малог слова, те можемо говорити о мајускулним односно минускулним графостилемима. Разлози ових онеобичења семантичког су или интонационог карактера, с тим што су минускулни углавном условљени првим, а мајускулни графостилеми и једним и другим разлогом.

**2.2.2.2.1.** Што се минускула тиче, оне подразумевају употребу малог уместо нормативно прописаног великог слова и у овим сонетима обухватају писање: антропонима, топонима и хагионима малим словом (Ковачевић, 2012: 69–71).

Узмимо рецимо *србе*

И остале *индијанце*

То су неки балкански *руси*

А можда и обрнути *кинези*

(Ного, 2005: Гле Срби)

Змија им кућу чува

Треба побити бараберију

У том крсту *балкана*

(Ного, 2005: Гле Срби)

С размирне крајине до Светог Лазара

Низ небеску стрмен и песму *косову*

Силазим ти госпо до смртног пазара  
Где год сам загибо падох на Косову  
(Ного, 2010: У Савином слову)

Ако ме укопају на овој међи клиској  
Где *задушнице* трају не реци рабу блиском  
Несмиренику дрском какав то бол одају  
Мртви у црном крају Ти који ходиш Српском  
(Ного, 2005: На Каракају)

Овде властите именице добијају значење заједничких именица, тј. долази до апелативизације, али се не ради о граматикализованој апелативизацији (нпр. *Волт* → *волт* или *Сендвич* → *сендвич*), већ о стилистичкој или песничкој у којој властита имена постају општи појмови, примери општег значења, ознака врсте.

**2.2.2.2.2.** Мајускулни графостилеми односе се на појаву да заједничке именице или атрибути добијају значење властитих, али и у случају интезификације (Ковачевић, 2012: 74).

**2.2.2.2.2.1.** Прва појава обухвата графостилеме којима заједничка именица или атрибут означавају Бога (антономазије са истим денотатом) и лексеме и синтагме којима се означава контекстуално подразумевани антропоним или топоним (антономазије метафорског типа).

Зашто си нас оставио *Оче*  
У твојој зени свој лик с ореолом  
(Ного, 2005: Недремано око)

Закочи *Свемогући*  
Што ћурличе и врви  
(Ного, 2005: Молитва)

Угаси Боже свице  
Искључи *Творче* цврчке  
(Ного, 2005: Молитва)

Које *Вишњи* у Вавилон усу  
Ти се и сад рађају на пању  
(Ного, 2005: Балада о трамвају)

Док се време не наврши да пева *Господу*  
Из Виловог глувог кола урокљиву неву  
(Ного, 2010: А се сече Грубач ками)

Задремало је *Недремано Око*  
Не огледа се дело у свом творцу  
(Ного, 2005: Недремано Око)

Да се светлиш *Светли* у нашој кончини  
И да нам омилиш двоструку робију  
(Ного, 2005: Дело твојих руку)

Зар не видиш да си мртав за живота  
Гласну се из Луке *Безимен Висота*  
(Ного, 2010: Висота)

**2.2.2.2.2.2.** Интезификаторске мајускуле најбројније су и њихова је употреба условљена садржајем. Углавном се ради о лексемама на којима је логички акценат или о деловима реченице које песник жели да нагласи као поетску новост (Ковачевић, 2012: 75).

Можеш ли нас *Сузо* спасти од овога  
Чему рукописац још не нађе име  
(Ного, 2005: Разроко)

Ако на почетку творило је *Слово*  
Земљу небо море небеска видеда  
(Ного, 2005: Разроко)

Стишати ме неће *Доме Неутешни*  
(Ного, 2010: Херцег Светог Саве)

**2.2.2.2.2.3.** Претходно наведене мајускуле припадају номинацијским графостилемима, али то нису једини који се у Ноговим песмама јављају. Наиме, постоји још један тип који подразумева употребу великог слова испред конструкције у оквиру стиха и зависи од садржаја или интонације (Ковачевић, 2012: 78). Те, релацијске графостилеме песник најчешће употребљава у финалној позицији, односно на крају последњег стиха, јер је та позиција комуникативно најјача и самим тим крај се додатно наглашава и твори ефекат изненађења. Због тога се у Ноговим песмама, ослобођеним интерпункције, велико слово често налази на месту цезуре (Ковачевић, 2012: 79).

Да не будем сам и кад се усамим  
Грејало си ме *На Калемегдану*  
(Ного, 2005: На Калемегдану)

Сузама шишарки крвљу зрела нара  
Ридај тропар лето *Док сузе постоје*  
(Ного, 2005: Тропар лета)

Или су изумрли чији сам гласник био  
Огрезли у несрећи *Отко сам поцрнио*  
(Ного, 2010: Отко сам поцрнио)

На другом месту, односно у унутрашњим стиховима, мајускулни графостилеми се јављају на местима где се мења тип говора, односно где конструкција није ауторски већ управни говор (Ковачевић, 2012: 81).

Кад је јединке јединак повуко  
Озго сам чуо *Дођи мили и ти*  
(Ного, 2005: Невесињски иконостас)

Сад вид и слух изошри *Зову те нерођени*  
(Ного, 2005: Дозивање оца)

Тек марсовци кукуричу *Учинили то сте себи*  
(Ного, 2005: Тужбалица)

Осим поменутих, мајускуле у медијалним позицијама највише маркирају паузе, каденце и антикаденце, јер је то у песмама без интерпункцијских знака неопходно.

Тка стари разбој *Везани стих влада*

Разборитошћу *Ако је још има*

(Ного, 2005: Источни петак)

Гребенају мрку вуну *Ни на једном главе не би*

(Ного, 2005: Тужбалица)

Побелиће ми перје *Огласиће ме лудим*

(Ного, 2010: Отко сам поцрнио)

Тад све заслепи светлост у којој и сад зебу

И коњаник и стрелац *А оно дете светли*

Крстом на боку стећка у наручју човека

(Ного, 2010: На одмирачи)

Мраморник и сечац жалобно нариса

Јелена и срну *А због мог имена*

У камене даске усече и писа

(Ного, 2010: Ако питаш за ме)

**2.2.3.** Кад су песме Бранка Бајовића у питању, потребна је читалачка пракса која подразумева познавање како епских, тако и Ногових песама, али и поезије Бећковића, Црњанског, Његоша или: „Из њиховог пјесништва, али и из усмене, првенствено епске поезије [...] присвајао је само оне елементе које је могао да актуализује и примјени у садашњости.” (Пржуљ, Радовић, 2014: 285). У својим родољубивим песмама Брђанин води дијалог са својим претходницима и савременицима.

У збирци *Из небеске земунице* налазимо сонете енглеског типа – дакле, оне који се састоје од три катрена и куплета, углавном *abab cdcd efef gg* шеме римовања, у осмерцу, десетерцу и дванаестерцу (понекад је куплет у четрнаестерцу). Графостилемска онеобичења у овој збирци обухватају некоришћење интерпункцијских знака, употребу курзива и великог слова. Међутим, мајускулни графостилеми, који подразумевају онеобичајену употребу великог слова, најбројнији су и зато се посебно осврћемо на њих.



Номинацијска реализација, како смо видели горе, подразумева контекстуално издвајање општег појма, док релацијска значи истицање поруке.

**2.2.3.1.** Номинацијске мајускуле Код Брђанина могу се такође поделити на три подврсте. Прве су антономазијске мајускуле, као у следећим стиховима:

Неће нас привести *Локални Изроди*  
(Брђанин, 2011: Раја)

Иако смо Божји Христе и ја и ТИ  
Можеш ли им *Сине\_бар* ТИ опростити  
(Брђанин, 2011: Никола тринаести – четврти на крсту)

Ту где скупа леже наша стрина Перка  
Бивши иноверци *Бегови и Буле*  
(Брђанин, 2011: Раде Симовић исповеда Николи посету гробљу у родном селу)

Где је *Оче* та правица  
Мати Стоји и Стојану

-----  
А из гроба *Ти* устани  
Обасјај нас на прозору  
(Брђанин, 2011: Сирочићи)

Висимо о звону стучени у клатно  
Лечи млада порта и *Вожд* у дворишту  
(Брђанин, 2011: Никола у Храму)

Друге су антономазијске мајускуле метафорског типа. Могу се сматрати и кенингом – заменом властитог имена описном песничком конструкцијом (Ковачевић, 2000: 90).

У очима очајника *Крива Река*  
Као матер погрбљена забринута  
(Брђанин, 2011: Погорелци)

Дрина је граница *Вода Понајвећа*  
(Брђанин, 2011: Граница)

Цркво *Свевидећа* Оплакана *Мајко*  
-----

Ледино од цвећа *Трпезо Јудина*  
Убледела ко креп *Света Радодајко*  
(Брђанин, 2011: Небеска Србија)

Леле плача верига и сача  
Сред *Златишта* Усред *Разбојишта*  
(Брђанин, 2011: Никола лебди изнад Сарајева)

**2.2.3.1.2.** Треће, интензификацијске, када пеник истиче значај графостилемски маркиране именице, односно општег појма на ком је логички акценат.

Тесно свуда *Срам* утећи  
Киша земљу стрмо јаше  
-----

Чар детињства – *Бајалица*  
И небеских плева њива  
(Брђанин, 2011: Хајка)

На *Твоје* пепелу[←храма]<sup>9</sup> сви смо од пепела  
Нишчи погорелци са сажганих села  
(Брђанин, 2011: Никола у Храму)

**2.2.3.2.** Релацијске мајускуле, како смо рекли, подразумевају велико слово испред конструкције у оквиру стиха из тематских или интонацијских разлога. Код Брђанина у *Небеској земуници*, потоњи су бројнији. У збирци углавном налазимо релацијску мајускулу – графостилем на месту цезуре.

Ко ватрица утуљена  
Под пепелом *Под* невером  
-----  
Коцу ни конопцу *Ни* јами ни води  
(Брђанин, 2011: Раја)

---

<sup>9</sup> Објашњење накнадно – ИП.

Потом смо ојкали *После* позаспали  
(Брђанин, 2011: Ноћ ко поноћ)

Не гладује *Не* страхује  
Само псује *Заврзује*  
И лумпује *И* лудује  
(Брђанин, 2011: Кад Никола декламује)

Прву попушили *Попили* за душу  
И оком бушили *Небеске* Висине  
(Брђанин, 2011: Раде Симовић исповеда Николи посету гробљу у родном селу)  
Стани худа главо *Замри* срце тавно  
Запевај покисла Душо-Голубице  
(Брђанин, 2011: Никола куша снагу властите воље)

Огњем васкрснути *У* дим претворити  
Све за чиме никад нећу жалити

-----  
Тебе ће славити *Мене* ојадити  
Крст мој раскрстити *И* заборавити  
(Брђанин, 2011: Никола тринаести – четврти на крсту)

Често долази до преклапања мајускула као маркера цезуре и реименовања претходне конструкције, што се иначе бележи запетом. С обзиром на то да је код Брђанина карактеристично управо одсуство интерпункције (изузев црте и двотачке у емфази), једино могуће јесте управо коришћење великог слова. Осим тога, као у следећем примеру из песме „Молитва”, може се радити о својеврсној алузији: овај графостилем једини је тог типа у поменутој песми и несумљиво алудира на народну, национално обојену песму „На планини, на Јелици”. У другим примерима мајускула је маркер садржаја са јачом експресијом, где се нужно мења интонација.

На планини *На* Јелици  
Мутна ока у зеници  
(Брђанин, 2011: Молитва)

Још икона нигде *Го* зид крстооки

Замишљене слике ко брезе се гуле  
(Брђанин, 2011: Никола у храму)

То просто тако *Невино* умало  
Саставити стопе на рубу литице

-----  
Може бит јуначко али није нашко  
Срце удовичко *Од* данас монашко

(Брђанин, 2011: Никола куша снагу властите воље)

Графостилем на финалној позицији у сонету, али кад се јавља графичко онеобичавање сваког елемента стиха. Нагомилавањем мајускула акценат се ставља на форму у којој лежи смисао. Брђанин, као и неки његови савременици, бира последњи стих сонета из разлога већ објашњених. Постоје три теорије о структури и функцији делова сонета које наводе да на крају сонета лежи или разрешење или синтеза или закључак (Грдинић, 2007: 95). Завршеци сонета у овој збирци не дају разрешења, већ напротив, постављају нова питања. Овим поступком који подразумева потпуно одступање од норме, форма је отежана, али и стављена у први план (Ковачевић, 2012: 77). Ефекат је неочекиваност, што се двостуко наглашава управо мајускулама у свакој речи стиха:

Харибда је акреп Сцила је хридина  
*Ам И Јарам – Кус Реп: Небеска Суштина*

(Брђанин, 2011: Небеска Србија)

Што нам свет закува мора да се куса

*Нас И Браће Руса Као И Без Руса*

(Брђанин, 2011: На Романији)

*Ој Животе Идиоте Што Си Тако Црн*

*Киша Пада Биће Града Процветаће Трн*

(Брђанин, 2011: Никола у Србији, у курзиву јер је цитат Данојлићев)

Наравно, постоје варијанте које зависе од композиције: велико слово на цезури у претпоследњем или последњем или у оба стиха куплета у оквиру уклапања назива са крајем. Тако суштина саме насловне јединице добија функцију анафоре, односно упућује на стихове који претходе.

Над Сарајвом *Над мртвом домајом*  
Згађен грајом *Зборим са промајом*

-----  
Док смрт биште исто смо годиште  
И родиште *Исто* сротиште  
(Брђанин, 2011: Никола лебди изнад Сарајева)

Застајкује *Поцупкује*  
Дише душу *Декламује*  
(Брђанин, 2011: Кад Никола декламује)

**2.2.4.** Делић сматра да је Ного (овде можемо прикључити и Брђанина) доказао припадност „последњих деценија толико узалудно оспораваној и поплуваној златној линији српске књижевности и културе” (Делић, 2010: 88). Иста графостилемска онеобичења и остала преклапања темеље се на елиотовском виђењу улоге песничке традиције (Хамовић, 2010: 91) које оба песника истрајно поштују и следе. С друге стране, описани и плански спроведени поступци, универзални су у светској поезији. Ипак, специфичности се јављају тамо где српски језик као систем захтева или дозвољава промене (форма и рима сонета условљене метриком, синтаксом и интонацијом). Према Терију Иглтону, песма је саопштење за јавност које ми схватамо онако како можемо. То је писано дело које по дефиницији не може имати искључиво једно значење. Заправо, може значити све што је могуће интерпретирати да значи – иако велики део тога потпада баш под то „могуће”. У неком смислу, то се односи на читаво писање, јер писање је језик који може савршено функционисати и у одсуству аутора и преноси се из једног контекста у други (Иглтон, 2007:32). Цитирајући Лотмана, Иглтон подсећа да песма не представља само структуру или систем знакова већ „систем система”. Поетски текст је вишесистемски, у смислу да сваки од његових формалних аспеката – метар, рима, значење, звучање и слично – чини засебан систем. Можемо говорити о фоничком, семантичком, лексичком, графичком, метричком и морфолошком систему песме. Ипак, ти системи постоје у динамичкој међусобној интеракцији која подразумева сударе и неподударања. Оно што зовемо естетским ефектом дела као целине последица је конфликта између свих ових полуаутономних система; сваки систем одступа од осталих или их ремети и управо из ових тензија и судара извире оно што познајемо под именом

песнички ефекти. Експлоатишући истовремено звук, смисао, облик, ритам и симболичку вредност, поезија ослобађа сав потенцијал. Стога су песме уједно и систематичне и непредвидиве јер чине и систем правила и систем њихових кршења (Иглтон, 2007: 52–54). Међутим, форма и садржај су неодвојиви – књижевна се критика бави оним *шта* је речено кроз то *како* је речено или схватањем семантичког, односно значења, уз помоћ несемантичког: звука, ритма, структуре, типографије итд. Дакле, поезија је књижевни род који би се могао дефинисати готово као онај у коме су форма и садржај блиско испреплетани, као онај у коме се форма састоји од садржаја, а не представља његов пуки одраз. Тон, ритам, рима, синтакса, граматика и интерпункција заправо су генератори значења, а не његови садржаоци (Иглтон, 2007: 67).

Ного и Бајовић се не баве графичким онеобичавањем да би песма визуелно изгледала другачије или лепше, већ да би истакли намераване поенте, успорили читање и тиме натерали реципијенте да постепено проникну у срж њихових поетских виђења. Кључ графички маркираних поступака крије се у поштовању и наглашавању српске песничке традиције, познавању песничких узора, али и (модерне) српске историје.

**2.3.** Међутим, у српској поезији постоји правац који захтева мање традиционалан, односно мање лингвистички приступ анализи песама, чему је главни узрок изразити интермедијални карактер. Наиме, Југославија је у једном периоду дала значајан допринос стремљењима конкретне поезије (Буркхарт, 2003: 3), а реч је о аутентичном београдском неоавангардном покрету – сигнализму, насталом шездесетих година прошлог века, чији су се утицаји релативно брзо могли видети на домаћем, а потом и светском простору. Инспирисан је знаковима технолошки писмене цивилизације и представља иновативни приступ вербално-визуелној графичкој поезији. Овде се највише инсистира на пластичној, сликовној дефиницији знака, на слици као средству за преношење и разумевање поруке, комуникабилнијем од писма. Када се слова или речи овде употребе, они представљају универзално разумљиве и цивилизацијским развојем усвојене знаке (Живковић, 1994б).

Пре него што пређемо на анализу једног дела сигналистичке поезије, оног који се сврстава у конкретну поезију, навешћемо основне идеје самог творца. Наиме, Мирољуб Тодоровић покренуо је експерименте у језику сматрајући да револуција у поезији није могућа без револуције у њеном примарном медију, а ми ћемо из „Поетике сигнализма” узети неке од поставки које је аутор написао са песником Љубишом Јоцићем. Дакле,

аутори наводе да је овај стваралачки покрет настао да би коренито променио све гране уметности, а пре свега књижевност и ликовну уметност, доносећи један нов начин стварања у складу са савременом електронском цивилизацијом, јер се уметност епохе у којој живимо квалитативно разликује од других, а нарочито од уметности претходне, индустријске ере. Међутим, сигнализмом се новонастала технологија не супротставља субјекту, већ се медији, апарати комуникације и симболи (слова, слике, знаци, филм, телевизија, компјутери итд.) користе у истраживањима како би се створиле нове естетске информације (Тодоровић, 2003: 34). Тако се естетика покрета заснива на истраживањима теорије информације и комуникације и природних наука, са идејом да се врши померање граница људске свести и сензибилитета јер сигнализам представља стално проучавање различитих облика изражавања. Суштина сигналистичке уметности огледа се у њеној отворености, сложености и недогматичности. Творци тврде да се сигнализам не може свести искључиво на визуелну или компјутерску поезију, на одбацивање предмета и свођење дела на концепт, потпуну редукцију текста на белине, нити укидање језика а увођење звука, геста и знака као јединих комуникативних елемената (Тодоровић, 2003: 35). И у оквиру језика врше се испитивања нових садржаја и форме, јер се подразумева прожимање свих поменутих елемената. На крају, како наводе аутори, принцип креације у сигнализму лудичког је карактера (Тодоровић, 2003: 36). Према речима Буркхартове, тенденцијом да успоставе нове односе између форме и садржаја речи, синтаксе, текстуалне слике и оног материјалног, као што је површина хартије, песници модерне, футуристи, дадаисти, касније и летристи успели су да утру пут аудиовизуелним текстуалним експериментима у поезији, а у сигнализму се истичу компоненте провокативног, шаљивог или ироничног (Буркхарт, 2003: 3). Кад смо већ код претходника, ваљало би напоменути да у свом обрачуна са књижевном традицијом сигналисти настоје да књижевност приближе визуелној уметности, што је уједно био циљ и поменутих покрета чије корене и утицаје не негира ни сâм родоначелник. Он сматра да су корени покрета дубоки и првенствено их види у футуризму и дадаизму: са футуризмом покрет је повезан у општим идејама, визији будућности уметности и односу према индустријској, односно у наше време електронској цивилизацији; са дадаизмом у креативној слободи, отпору према традиционализму и устаљеном, уопште у побуни (Тодоровић, 2004: 63). С друге стране, он сматра да је сигнализам аутентично српски покрет, а не увозни *-изам*,

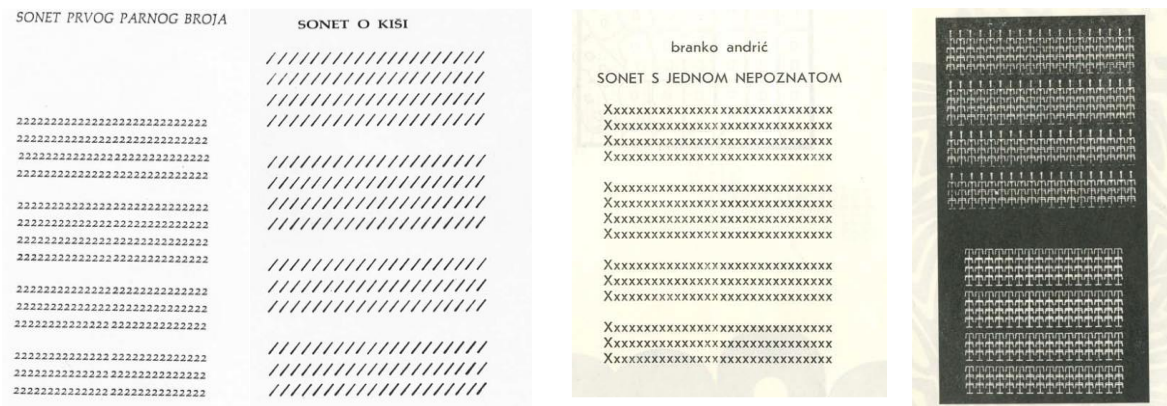
попут експресионизма, футуризма или надреализма и сложенији је у односу на визуелну, конкретну и спацијалну поезију (Тодоровић, 2004: 78). У самом зачетку, сигналисти се боре против истрошеног модернизма, анахроног неосимболизма и неприкосновеног традиционализма. То не значи потпуно негирање традиције, већ њено редефинисање, јер немогуће је стварати нову уметност без познавања традиције. Нама је посебно интересантна конкретна сигналистичка поезија која позајмљује од дизајна, стрипа и графике и одбацује семантички систем језика зато што и нелингвистички знаци и белине постају део функције песме, тако да је песма стално у покрету (Тодоровић, 2003: 147). Поступци разбијања језика на словне и знаковне целине у којима песма губи своју претходну основну значењску структуру поклапа се са идејом о радикалном цепању језика и рушењу његових темеља. Унапред утврђеним правилима спојени елементи се откидају и врше слободно кретање у песми, спајајући се у целине потпуно супротне уобичајеном и конвенционалном песничком и језичком искуству. Дагмар Буркхарт је сигнализисте због заокрета ка ликовној уметности, а на рачун садржинске стране језика назвала „асемантичарима”. Она тврди да овде долази до десемантизације или ослобађања лексеме од семантике, при чему је очигледна блискост са немиметичким сликарством лишеним предметности, тј. јавља се одстрањивање семантичког садржаја уз истовремено наглашавање графичког израза знака (Буркхарт, 2003: 8).

**2.3.1.** Навели смо у Уводу да је питање стилистичког избора условљено контекстом, што важи и за одабир графостилистичких поступака, а у сигнализму контекст има посебно важну улогу. Што се Ковачевићеве поделе на текстуалне и унутартекстуалне графостилеме тиче, у издвојеним сигналистичким песмама налазимо оба типа. Ипак, текстуални је више заступљен, што је и логично ако имамо на уму да се овај правац највише бави формом.

**2.3.1.1.** Наиме, типографске манипулације и игре песничком формом можемо видети већ у првом броју часописа „Сигнал” из 1970. године, где Бранко Андрић и Добривоје Јевтић објављују два сонета, „Сонет првог парног броја” и „Сонет о киши”. Оба се састоје од четрнаест „стихова”, односно садрже по два катрена и две терце. Андрић уместо речи користи број два, а Јевтић интерпункцијски знак – косу црту. Тако компонован сонет заправо представља слику кише или пљуска, односно графички оживљава саму тему, визуализује садржај и пластично га приказује употребом само



једног, универзалног симбола који се не користи искључиво у (писаном) језику, већ и у писму науке, комуникације и кореспонденције. У „Сигналу” број 4–5 налазимо још три слична сонета истих аутора: Андрићев „Сонет са једном непознатом” и Јевтићева два начињена од преклопљених великих слова Т. Форма је иста као и у претходним примерима, с тим што Андрић сада користи слово *x* (на почетку сваког „стиха” налази се велико *X*) као математички симбол за „непознату”. С друге стране, ако бисмо се осврнули и на акустички елемент, у првом сонету можемо приметити ономатопеју (било да се ради о гласу *x* или (*и*)*кс*) „хука” или „брујања”, у другом ономатопеју „лупања” или „тапкања” које се могу довести у везу са звуком рада машине или апарата. Ти „звучи”, уколико смо склонили таквој интерпретацији, „у ритму” су сонета, односно подељени на четири строго, тј. књижевном конвенцијом одређена дела. Дакле, овако осмишљене и изграђене „песме” приказују однос језик–књижевност–природа–наука у слици или, другим речима, графички материјализују арбитрарност језика.

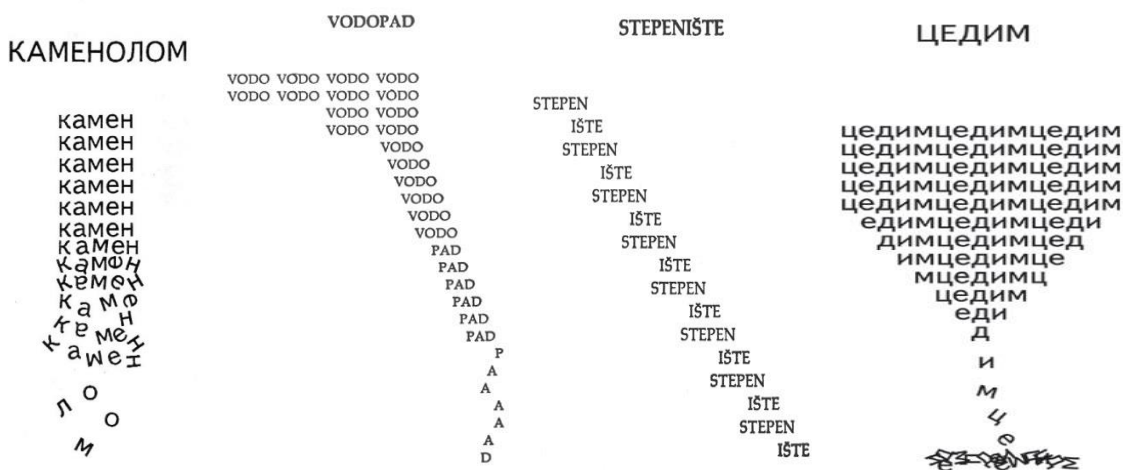


Слика 1, Андрић и Јевтић – сонети, Сигнал бр. 1 и 4–5.

Овде нам је дата другачија реализација концепта сонета који се може препознати у структури строфе. Сонет, без обзира на то од чега се састоји и на који начин се може интерпретирати, остао је сонет, јер је форма непромењена и огледа се у броју стихова и распореду строфа. Имајући у виду оно што је утврђено у претходној анализи Ногових сонета – а то је да овај песнички облик поседује два комплементарна плана, визуелни и акустични и да њихов суоднос чини сонет врстом којој је графостилематика иманентна особина – у горенаведеним примерима можемо видети да немамо јасно изражен акустички елемент, али и да је структура ипак сачувана. С друге стране, овакве творевине могу се

сматрати и пародијом у којој је типографија само техничко средство. У том случају, ради се о амбивалентном покушају, јер се конвенција истовремено и пародира и потврђује. Семиотичко-структуралистички образац очигледан је јер се и даље поштује подела на форму и садржај (Палибрк, 2015в: 89).

**2.3.1.2** У песмама „Каменолом”, „Водопад”, „Степениште” и „Цедим” Тодоровић разбијањем сложеница гради слику и визуелно дочарава доживљај конкретног појма, односно „лудистички иконизује семантички садржај путем пиктограма” (Буркарт, 2003: 7). У формирању појма, дакле, учествује грађење слике конкретне ствари. Песма је оличена у иконичним симболима, тј. језичке јединице испољавају своју графичку димензију, чиме делови сложеница граде тело или форму речи (Петровић, 2010: 88). Напомињемо да су овде дати само неки од примера сигналистичке употребе фигуралне типографије.



Слика 2, М. Тодоровић.

Песма „Каменолом” састоји се из вишеструко поновљене лексеме „камен” која се у последњим „стиховима” трансформише, односно слова се ротирају, одајући утисак „ломљења” све до појаве саме лексеме „лом” са дуплираним вокалом која је на самом крају и материјализује ломљење појма. Слова, као делови блока, попут камења, падају на површину странице. Поступак је сличан и у песми „Водопад”, с тим што се редупликација основе и спојног вокала „водо-” изводи у облику водопада, тј. песма има и графички облик појма у наслову. Песма „Степениште” такође визуелизује тематски садржај, јер се лексема „степениште” дели на основу „степен” и суфикс „-иште”, што се може схватити

двосмислено и представити својеврсну игру речима у оквиру пиктограма. Последња наведена песма „Цедим” у облику левка завршава се прекуцавањем и ротирањем графема (које чине дату реч) у безобличну гомилу слова *ц*, *е*, *д*, *и* и *м*. У датим примерима ради се о конкретним појмовима које је релативно лако преточити у конкретну слику. Сигналисти ослобођени поетских конвенција, као што се може видети, своје идеје и виђење језика, уметности и њиховог међуодноса често реализују и на овакав начин. Осим специфичног манипуласања простором које се оглада у белинама и размацама, слова одређене величине и облика (доследно исти – верзал или курент истог фонта) овде не видимо друге поступке.

**2.3.1.3.** Постоје, наравно, другачије песме код којих акценат није искључиво на графичким ефектима или на лудичком елементу, јер су појмови које обрађују апстрактнији или семантички сложенији (Плаибрк, 2015в: 91). Анализа таквих песама неизоставна је, те је изложена у приказу песама „Волим”, „Волео сам” и „Љубити”. За Тодоровића је у неким визуелним песама карактеристичан двокодни поступак, односно комбиновање иконичко-предметног и акустичко-графичког кода (Буркхарт, 2003: 7), као у претодно поменутих.

#### VOLIM

VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMM  
VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMM  
VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMM  
VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMM  
  
MMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM  
MMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM  
MMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM  
MMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM  
  
MMMMMMMMMMMMMMMMMMMM  
MMMMMMMMMMMMMMMMMMMM  
MMMMMMMMMMMMMMMMMMMM  
MMMMMMMMMMMMMMMMMMMM

Слика 3, М. Тодоровић.

Прва песма се састоји из три „строфе” са по четири „стиха”, при чему стихови прве почињу, а стихови друге се завршавају речју „волим”, док је трећа састављена искључиво од слова/гласа *М*. Таква употреба глагола „волети” у првом лицу једнине презента може се тумачити и као „обострано волети” и као „волети све, односно са свих страна” и као „волети и на крају и на почетку”, а понављање лабијала на самом крају приказује „осећај пријатности” који „волети” подразумева или до ког нужно води.

Тон друге песме изражен је употребом првог лица перфекта глагола „волети”, при чему је и облик саме песме значајни елемент. У првом стиху фраза је поновљена четири пута и дата са размацама, а у следећем без њих, чиме се додатно интензивира „снага/количина љубави”. Следећа два стиха на исти начин представљају један део те фразе, односно „волео”, док је кулминација изражена редупликацијом дела „сам” (хомонима – као енклитика глагола „бити” или заменица *sâm*), такође растављено, па потом састављено, до последњег стиха у коме стоји искључиво „сам”, чиме се наглашава „усамљеност” онога који је „једини волео”, или онога ко „не воли више”. Паралелизам у броју понављања фразе и њених појединачних делова, размака и њиховог одсуства, кулминира издвајањем хомонима, који крај једне љубавне приче обележава усамљеношћу.

#### VOLEO SAM

VOLEO SAM VOLEO SAM VOLEO SAM  
VOLEOSAMVOLEOSAMVOLEOSAMVOLEO  
VOLEO VOLEO VOLEO VOLEO VOLEO  
VOLEOVOLEOVOLEO  
SAM SAM SAM SAM  
SAMSAMSAMSAMSAM  
SAMSAM  
SAM

Слика 4, М. Тодоровић.

Песмом „Љубити” лексема се више семантички него морфолошки рашчлањује на делове *бити*, *бит*, *и*, *ти*, и *и ти*, како можемо видети на слици 5.

#### LJUBITI

LJUBITI LJUBITI LJUBITI  
BITI BITI BITI  
BIT BIT BIT  
I TI I TI I TI  
I  
LJUBITI  
I  
BITI  
U  
BITI  
I TI  
TI  
I

Слика 5, М. Тодоровић.

Таквом манипулацијом добијамо интерпретацију у којој „љубити” (што осим буквалног такође има значење „волети”) значи „бити” или „постојати”, а суштина, односно „бит” свега јесте спајање односно стапање са другим, оним „и ти”, све док субјекат и сам не постане такво „ти”. Типографски поступци исти су као и горенаведени, али овде постоји карактеристична деструкција речи на семантички сложеније целине које немају везе са визуелним ефектима или грађењем одређеног облика/слике (Палибрк, 2015в: 92).

**2.3.2.** Приказане типографске могућности у ери компјутера и визуелне комуникације, нама можда и нису посебно интересантне, али треба имати у виду тренутак настајања наведених песама. У наведеним сонетима, на пример, можемо издвојити неочекивану употребу различитих типографских симбола. Код прве четири Годоровићеве песме у овом раду типографска конструкција је значајнија, док је код друге три акценат и на семантичком елементу. Типографски, као један од графостилемских поступака, није једина одлика сигналистичког стила<sup>10</sup>, али је његов неизоставни део. Даље, овде су дати само они примери који се формално сматрају песмама иако је то управо супротно идејама припадника сигналистичког покрета. Међутим, анализа других сигналистичких решења превазилазила би оквире рада и графостилемског приступка. Из приложених примера могу се видети једино основни циљеви покрета – настојање да се створи што ефектнија комуникација између дела и читалаца и коришћење универзално читљивих знакова или „писма” које не ограничава разумевање порука које се преносе и идеја које се изражавају само на говорнике датог језика, а то су главни узроци изразите визуелизације језика песме и појачане употребе графичких елемената у сигналистичкој поезији. Према Живковићевим речима, форсирање „сликовних” знака и „осликовљење језика” песме довели су до тога да домаћа критика сигнализам изједначава са „поезијом из машине” (Живковић, 1994а). Слажемо се с Буркхартовом у оцени да сигналистичка поезија овде описана не изгледа више тако провокативно као шездесетих и седамдесетих година када се појавила. У сваком случају, графичка визуелизација води до наглашавања поетског поступка, реч се трансформише у слику, а језик испољава на неочекиван а могућ начин, чиме реципијенти постају свесни једног и другог система репрезентације (Палибрк, 2015в: 95). С друге стране, како примећујемо на основу анализе, графостилемски поступци нису тако бројни нити разноврсни и своде се на различите типографске манипулације текстом и

---

<sup>10</sup> У раду нису приказане све врсте сигналистичких песама.

изгледом стране. Графостилеми јесу другачији, у смислу употреба симбола који се иначе у поезији не очекују, али више имају сликовну вредност него некакав битнији утицај на семантички ниво, за разлику од претходно обрађених Ногових или Брђанинових песама (што се види и из самог броја поступака). Јединице које граде или су поједностављене, или универзалне, односно банализоване до те мере да представљају „општа места”, нешто чему поетски израз генерално не тежи и што уметничку вредност доводи у питање. Аутор ове тезе сматра да овакве конкретне песме нису новина ни данас ни у време настанка, јер је претходника у светској књижевности довољно, а о једном таквом ћемо нешто више у следећем одељку. Додуше, из наведених разлога обрадили смо (мањи) део или само једну подврсту сигналистичких песама, али прегледом обимне литературе о овом покрету стекли смо утисак да је циљева исувише, односно да се покушава постићи „све”, што је преамбициозно и у реалности неизводљиво. Наиме, полазишта и чинилаца има много да у свим могућим комбинацијама или у крајњем резултату не би дошло до губитка на бар једном плану. Ипак, аутентичност је неоспорна, а питање књижевне вредности треба оставити стручњацима.

## **2.4. Графостилеми у поезији на енглеском језику**

**2.4.1.** Како смо навели у Уводу, анализа поезије на енглеском спроведена је на песмама Едварда Еслина Камингса. Он, као и српски сигналисти уосталом, припада „мањим ауторима” који нису наишли на симпатије савременика нити разумевање критике, а представља један од најпрепознатљивијих песничких израза у англоамеричкој поезији, симбол отпора према схватању песме као устаљене форме, рушења поетских конвенција, деконструкције синтаксе и језика песме. Тај израз огледа се, пре свега, у графичким иновацијама и специфичној интерпункцији, нимало налик очекиваној, док му симболи служе да у први план стави материјалност самих песама (и језика, уопште) и нагласи игру у којој се губи граница између речи и слике. Експлоатисање графичким елементима код Камингса води до својеврсне хетерогености и фрагментарности, али одсуство структуре и било каквих формалних граница не значи и одсуство суштине (Палибрк, 2015а: 427). Услед свега наведеног одлучили смо да графостилематичност англоамеричке поезије

анализирамо искључиво на примерима овог песника, пошто он стилизацију графолошке форме песничког језика изводи темељно и води до готово немогућих граница.

Да бисмо у потпуности разумели стилистичке поступке овог песника, морамо се најпре упознати са историјским контекстом у ком почиње да ствара и са одређеним биографским подацима, који су заједно имали велики утицај на сâм процес стварања. Најважнији биографски податак јесте да је Камингс био и сликар, познатији и признатији за живота него песник, а када је дипломирао на Харварду, његово прво саопштење „Нова уметност” обрађивало је широко поље авангардног израза у књижевности, сликарству, музици и плесу (Бич, 2003: 94). У *Модерној америчкој поезији* наводи се да су либералније аспекте америчке културе двадесетих година двадесетог века обележили не само политички покрети, већ и у друштвеном смислу оно што је названо „епохом џеза”, талозвано „ново боемство”. Хирш Камингса поред Едне Ст. Винсент Милеј сврстава у најбоље представнике песника ове ере, најефектније у изражавању поменутог боемског аспекта, јер, иако различитих поетских сензибилитета, обоје су писали у знак револта против друштвеног пуританизма и у име промена система. Такође су у том тренутку Вилијам Карлос Вилијамс и Меријен Мур помагали у стварању и дефинисању модернистичког покрета САД-а, локалне, америчке верзије, а њихови „експерименти у композицији” били су сродни управо са типографским иновацијама Е. Е. Камингса, тако да је он, Камингс, био њихов савезник у опредељености ка новом и експерименталном. Његов стил је на површини био агресивно и типографски иновативан, методе ломљења спелинга и синтаксе екстремне, док су игре великим словом, линеарношћу и поделом строфа значиле стварање особеног модуса употребе интерпункције и размака. У сваком смислу био је индивидуалиста – чак је и своје име и презиме писао малим словима. Језик у његовој поезији мање је модернизован, односно више „ишчашен” у нове облике јер Камингсова естетика поштује спонтаност, покрет, брзину и процес стварања више од крајњег продукта. С једне стране, као велики поштовалац Езре Паунда, Камингс посебну пажњу посвећује јукстапозицији и колажу, а са друге, теме већине његових песама чине конвенционални, ограничени скуп преузет из традиционалне лирске поезије: љубав, смрт, природа, друштво. Заговарао је спонтаност – нову, дрску и непретенциозну и имао је машту коју је Дос Пасос описао као „импровизацију у основи” (Хирш, 2005: 256–270). Зоран Пауновић, у „Балканском књижевном гласнику”, за Камингса каже да се његов

особени песнички израз први пут у америчкој књижевности појавио 1922. године, у исто време кад је с друге стране Атлантског океана европски модернизам показао своје карактеристике у *Пустој земљи* Томаса Стернса Елиота и *Уликсу* Џејмса Џојса (Пауновић, 2007).

Дакле, истраживачи попут нас бирају Камингса због његовог радикалног експериментисања са формом, интерпункцијом, правописом и синтаксом, напуштања традиционалних техника и структура да би створио ново, идиосинкратично средство поетског израза. Камингс својим песмама не покушава да промени историју поезије већ наше посматрање функције поетског. Ни пре, ни после његових уметничких прерада и (поетско-сликовних) игара, поезија није престала да буде оно што јесте – јединствени вид изражавања осећања, мишљења, веровања и знања. У тој историји Камингс је оставио себи својствен траг, често оспораван, али траг који се не може игнорисати. Деструкцијом поетских конвенција није настојао да уништи поезију, докаже таленат и сопствену вештину већ да укаже на границе које песма као форма може да досегне. Он је веровао да је изглед песме на страни посебно важан за изражавање песникове намере. Желео је и очекивао да његова типографија утиче на читање песме. Овим је покушавао да контролише брзину читања, буђење емоција и естетску модулацију тако да постоји најмањи могући јаз између стварног и искуства израженог песмом. Камингсове замисли нису нове саме по себи, али сви начини преношења скривених значења увек су ефектни, те читалац не може да их једноставно прочита и заборави, већ мора сâм да проникне у суштину. Његове идеограмске песме јесу загонетке које траже одгонетање и подстичу читаоце да буду отворенији према другачијим видовима изражавања или трансформисања емоција у језичке форме (Палибрк, 2015а: 432).

**2.4.2.** Код Камингса је примећено присуство текстуалних и унутартекстуалних графостилемских поступака, дакле и оних који се тичу облика песме (што је најочигледније) и оних који се тичу правописа и интерпункције. Међутим, интересантно је да су поступци испреплетани, јер не постоје правила девијације, ни интерна ни екстерна, што је и основна карактеристика стила овог песника.

**2.4.2.1.** Погледајмо следећу Камингсову песму из збирке *95 песама*, објављене 1958. године.



l(a  
le  
af  
fa  
ll  
s)  
one  
l  
iness

Слика 6. *Комплетна поезија (1904–1962)*, стр. 673.

Облик песме је неочекиван, а то је постигнуто белинама и размацама, поделом лексема на делове и поделом уз помоћ интерпункцијског знака заграде. Друге интерпункције нема, како ни поштовања правописних правила. Као што и Кери Мајкл Вуд примећује, песма има облик првог датог слова, слова *l* које је у старој типографији било не само мало слово *l* него и ознака за број један. Друго, једна од идеја поезије јесте да може бити читана наглас, што је код Камингса углавном немогуће, као што видимо у датој песми. Овде конкретно, прво што примећујемо су две лингвистичко-синтаксичке јединице – реч *loneliness* (усамљеност) и реченицу у загради, *a leaf falls* (лист пада). Та прва, кључна реч, преломљена је заградом. Наравно, можемо увидети тематску везу између човековог осећаја усамљености и јесени. Али уместо да пробуди осећај туге или саосећања, Камингс се поиграва са читаоцем, творећи од песме типографску заврзламу јер је ефекат падања приказан тако што су слова сложена као да падају низ страницу, дакле, апсолутно типографски решено онеобичавање. Притом, читава песма такође изгледа као број један. Слово *l* (уједно и број један) појављује се пет пута, а сама реч *one* (један) јавља се у седмом стиху. Ширина песме и размаци у њој прате силазни ход листа који пада све до најдужег стиха *iness*, који се може схватити и као *i-ness*, стање битисања првог лица једнине, које је написано малим словом, сугеришући безначајност усамљене особе. Вуд даље тумачи симболику заграда и морфема: осим што песма почиње бројем један, заграда која следи може изгледати као профил листа који пада. Иза тог листа налази се *a*, неодређени члан (који уједно означава и једнину) у енглеском језику. Два прва стиха могу се прочитати и као *la* и *le*: одређени чланови женског и мушког рода једнине у француском језику, песнику добро познатом. Овим је Камингс можда желео показати да

усамљеност није одређена полом (Вуд, 2005). Следећа два стиха *af* и *fa* не могу бити слика у огледалу, али могу представити лист који се у свом паду врти, а *la* и *fa* представљају чак и ноте музичке лествице. Затим, следећи стих је *ll*, што може означавати и број једанаест, који етимолошки значи „један преко” у декадном систему нумерације. Односно: у шестом стиху, *s*), видимо опет профил окренутог листа; у седмом, као што смо горе навели, број дат речју; у осмом налазимо усамљену, више пута поновљену графему која типографски такође означава *један*; у деветом стиху се јавља описана кулминација. Али, ако прочитамо само оно што се налази иза и испред заграде, добијамо *as* (што значи *као*) и у контексту читаве изломљене и неграматичне песме, заправо је приказан конектор у мисли „усамљен као лист који пада”. То није било каква усамљеност, већ лакоћа ношена ветром чија је неминовност и лет и пад. Графемама, заградама и размацима један нетемпорални, просторни ефекат оптереређује се темпоралним метатекстом. Камингс је можда једини песник који је посматрао и користио облике слова и интерпункцијских знака, па је велико *O* само код њега постало ознака за балон, мехурић, пун месец, велико *B* – за женске груди (много пре него што је то почело да се користи у електронској комуникацији, напоменућемо). *S* обзиром на то да је био и сликар, може се претпоставити да је у речи *loneliness* видео две јединице и три морфеме *one*, *i* и *ness* и довео их све у везу тако да и сама форма симбола појачава денотативно и конотативно значење речи. Лендлс тврди да је ова песма доказ да Камингс својим графички обележеним поступцима наглашава кризу у језику, показујући нестабилне и неутврђене односе између значења, између значења и форме, као и између различитих граматичких категорија. (Лендлс, 2001: 37). Ова песма налик на хаику поезију у први мах показује наизглед слабу везу двеју горенаведених јединица зато што је „опадање листа” конкретна радња, а „усамљеност” апстрактни концепт. Наиме, песма изискује да (по)гледамо у штампану страну. Читање је успорено изломљеном синтаксом, око читаоца се помера на сличан начин као кад посматра лист који пада: песма је подељена у строфе које се састоје од наизменично једног, три, једног, три и поново једног стиха, док се још прва четири састоје од вокала и консонаната који се смењују, што је евентуално поменуто окретање листа при паду. Том покрету помажу и заграде. Чак и без читања речи, користећи само визуелна поља репрезентације, читалац је усмерен на једну од главних тема песме – *један*. Двадесет три карактера чине се изгубљеним у белом простору, а наша пажња се аутоматски усмерава на префињену

конструкцију. Метафорички, дакле, овим се приказује бескрајност простора и маленост човека у том простору, што песми даје егзистенцијалистички призив и имплицитно наговештава другу тему – близину смрти (јесен). Лендлс у остатку анализе додаје да су теме *један / у једнини / сâм* парадоксално, једино видљиве кроз разбијену, исцепкану и раштркану синтаксу (Лендлс, 2001: 39). Ради се о дислокацији садржаја уз помоћ „стратегијске синтаксизације”. Штавише, форма изврће и искривљује значење јер Камингс рашчлањава речи да би добио низ резултата који јасно проистичу из слогова или из појединачних слова. Он такође проширује поља репрезентације да би се песма интерпретирала мимо семантике. У песму су укључена, као што смо видели, визуелна, нумеричка и поља репрезентације француског језика, те она тако постаје песма асоцијативног значења која захтева да читалац иде изван песме у потрази за значењем иако га форма стално враћа у песму. Чим читалац почне да чита, облик лагано нестаје, те песма „не говори” и „не представља” у исто време. Стални мотив „једности” скривен у визуелном губи се при читању, а онда се *лист* и *усамљеност* губе кад се усмеримо на форму. Читалац прво тражи значење унутар песме, у оквиру вербално-семантичког, али пошто су строфе разграђене на вишеструке игре речима и алузије, он је приморан да тражи друге системе означавања изван песме. Та осцилација између унутрашњег и спољашњег аспекта једна је од многих неразјашњених питања у песми. Остала обухватају дихотомије апстрактно/конкретно, мушко/женско, нумеричко/вербално, вербално/визуелно. Или, како закључује Лендлс, Камингс се бави проблемима саме репрезентације који су и данас тема многих расправа и зато ова песма има свевременску димензију (Лендлс, 2001: 41). Постоје и другачија тумачења дате песме. Грабер у свом есеју *Сликама (своје песме), дакле постојим: видљивост језика и њене епистемиолошке импликације за „ја, малим словом” у поезији Е. Е. Камингса* наводи тезу да интересовање модернистичких песника за визуелне уметности имплицира промену фокуса са леве на десну хемисферу мозга<sup>11</sup>. Пошто се идентификација човека са самим собом генерално приписује левој хемисфери, која је домен лингвистике, промена фокуса имплицира децентрализацију сопства у поезији. Полазећи од картезијанског принципа *cogito ergo sum* – који у модерну мисао уводи деобу субјекат-објекат, Грабер тврди да Камингс сликањем својих песама (давањем семантички значајног видљивог облика песамама) даје једну

---

<sup>11</sup> Због чега је битна ова дистинкција, навели смо у Уводу.

холистичку слику света у ком сопство више није апсолутни центар. Камингсова писање заменице *ja* малим почетним словом (у енглеском, као што знамо, то није случај) имплицира другачији поглед на реалност, напуштање антропоцентризма и превласти субјекта над објектом и другим субјектима. Он приказује готово дечји поглед дивљења свету, у једноставним и више емотивним него интелектуалним сликама. Визуелно уређење слова и интерпункцијских знакова у овој поезији налик је јапанским словима по фигуративности. Али, за разлику од хаикуа у коме не постоји еготеизам, јер се „лирско ја” ретко изражава, код је Камингса игра са *ja* лингвистички исказана као не само мали део природе већ мали део речи и слогова (Грабер, 2001: 48). Осим тога, овај песник врло често доводи у питање западњачки антропоцентризам смањивањем *Ja* на *ja*, односно издвајањем тог *ja* из речи или слога као у обрађеној песми. Даље, семантичка димензија речи *усамљеност* представљена је визуелним уређењем слова речи. Као што је горе наведено, песник више пута успешно истиче реч *један*, наглашавајући идеју да *усамљеност* подразумева *једност*, одвојеност од свих других. Осим што латинична графема *l* у типографији представља број један, она уједно асоцира и на *l* (*ja* у енглеском), тако да се на крају *усамљеност* не своди само на стање *једности* него карактерише постојање „јаства” (Грабер, 2001: 50). Камингс нам поручује да бити *ja* у основи значи бити *један*, усамљен – *Ja* постаје *ja*, као у последњем стиху, чиме успева да пренесе и једну онтолошку опаску кроз реч *усамљеност*.

**2.4.2.2.** Друга песма анализе је заправо неименована песма из збирке *He, хвала* објављене 1935. године, а коју критичари још називају „Скакавац”.

```

                                r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
                                who
a)s w(e loo)k
upnowgath
                                PPEGORHRASS
                                eringint(o-
aThe):l
                                eA
                                !p:
S
                                (r
                                a
rIvInG
                                .gRrEaPsPhOs)
                                to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
.grasshopper;

```

Слика 7, *Комплетна поезија (1904-1962)*, стр. 396.

Норман Фридман сматра да изглед песме на страни ни уз помоћ маште не може личити на лет скакавца. Важно је схватити чињеницу да просторно уређење не представља имитацију, као што је случај код слике или цртежа, где контуре и боје заиста подсећају на одређени предмет. Простором управљају техника ломљења и стапања слогова, паузе и емфазе који стварају фигуративни еквивалент предмету песме. Док читалац покушава да пронађе шаблон, тумара на слепо и претура кроз масу слогова и слова, те постепено прави везе да би се изборио са збрком и добио смислени низ који се крије у размештеним речима: „*grasshopper, who, as we look, now upgathering into himself, leaps, arriving to become, rearrangingly, a grasshopper*” (скакавац који се, док гледамо, скупља у себе, скаче, пристиже да постане, поново се састављајући, скакавац<sup>6</sup>). Када читалац прегледа целу песму једном или двапут, он оживљава у уму сâм ефекат скока који Камингс описује као скупљање, скакање, растварање и поновно састављање. Овај ефекат делимично настаје преслагањем речи *скакавац* четири пута у виду акростиха; делимично дистрибуцијом заграда, знака интерпункције и великих слова и делимично спајањем, раздвајањем и одмицањем речи. Акцент је на фигуративном и естетском: Камингс регулише начин на који се песма чита великом прецизношћу и живошћу ефеката. Цела песма је покушај да се створи уметност као јединствено искуство које има спацијални, а не темпорални домет, да се поезија приближи сликарству, а одаљи од музике. „Скакавац” је слика радње, а не њен опис – групе речи које представљају сваки део те радње (узлетање, скок, слетање) треба да се перцепирају симултано, а не једна по једна (Фридман, 1960). Даље, реч *скакавац*, чија се сама слова понашају као скакавци, махнито скакуће по песми, прескаче стихове, слеће у пола речи или реченице. Чак је и име песме, „скочило” са одговарајућег места у седми стих (где се налази члан „The”) и петнаести, последњи („grasshopper”) прикривајући тиме чињеницу да песма, као сонет, има четрнаест стихова. Читање такође подразумева и прогресивно откривање других, мање испреметаних речи. Дакле, текстуални и унутартекстуални графостилемски поступци употребљени су не да би се начинио сликовни садржај, него да би се појачао естетски доживљај.

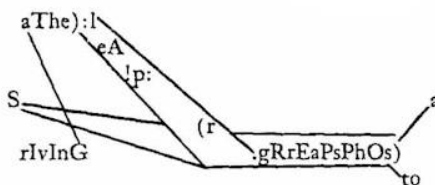
Кидер наводи да је Камингс у разговорима са издавачима често користио сликарску терминологију и да је једном приликом рекао: „Оно до чега ми је бескрајно стало је да

---

<sup>6</sup> Превод наш.

свака ‘песмаслика’ остане нетакнута. Зашто? Вероватно зато што су моје песме, осим пар изузетака, заправо слике.” Када се нешто прогласи песмом, ми имамо спреман скуп критичких концепата да дефинишемо своје практично аутоматске одговоре у смислу приказа, симбола, ироније, ритма, риме итд. Такође, имамо одговарајуће реакције на све што је проглашено делима графичке уметности: можемо да говоримо о боји, контури, дубини, композицији и апстракцији. Али, када се очигледно поетски објекат – састављен од речи, са бар једним поравнањем маргине – представи тако да окупира визуелним изгледом, постајемо несигурни. Међутим, уколико је песник уједно и сликар, сва наша акумулирана знања о интерпретацији и стечене критичке вештине нису од помоћи када се сусретнемо са нечим што се назива „песмаслика” (Кидер, 1978: 353).

Ако погледамо дату „песмаслику” као да је слагалица, можемо открити грубе обресе скакавца окренутог на десно. Стих *aThe):l / eA / !p:* формира зглоб и чланак задњег пипка; *S* са леве стране десетог стиха пробија замишљену вертикалну линију леве маргине, а стоји уместо репа; *a* на десној страни исте линије представља антену; *r* је место где се пипак трља о крило и производи звук; *rIvInG* чини задњу стилу на коју скакавац слеће при скоку; *.gRrEaPsPhOs)* је трбушни сегмент с главом и оком што је графема *O* у овом низу; *to* је предњи пипак (Нени, 1985).



Слика 8

Камингс користи разрађену технику синестезије, сложено визуелно и звучно преметање да означи емотивни доживљај. Према речима Гроуса и Мекдауела, да бисмо могли да прочитамо ову песму, морамо да „видимо звуке” и „чујемо облике” (Гроус, Мекдауел, 1996: 121).

**2.4.2.3.** Две приказане песме најрепрезентативнији су примери Камингсове технике, свакако највише обрађени у књижевној критици. Постоје и друге, мање познате

које је неопходно споменути зато што приказују остале карактеристике песниковог стила. Из поменуте збирке *Не, хвала* издвојићемо још две песме, уводну и прву.

TO  
Farrar & Rinehart  
Simon & Schuster  
Coward-McCann  
Limited Editions  
Harcourt, Brace  
Random House  
Equinox Press  
Smith & Haas  
Viking Press  
Knopf  
Dutton  
Harper's  
Scribner's  
Covici, Friede

Слика 9, *Комплетна поезија (1904–1962)*, стр. 38

Наиме, ради се о посвети која се надовезује на наслов збирке и којом Камингс „не захваљује” свим издавачким кућама које су одбиле да објаве поменуту збирку. Дакле, може се сматрати да се формално не ради о песми, јер су искључиво набројана имена четрнаест издавача, али се овом сликом може наслутити његов став и видети емоција коју је настојао да пренесе. Имена је поређао тако да граде облик урне у коју је симболички и иронично ставио све оне који су му рекли „не, хвала” и тиме применио својеврсну „поетску правду”. Овде је визуелна компонента, осим што указује на припадност жанру конкретне поезије, најважнија у потпуном разумевању значења слике.

mOOn Over tOwns mOOn  
whisper  
less creature huge grO  
pingness

whO perfectly whO  
flOat  
newly alOne is  
dreamest

oNLY THE MooN o  
VER ToWNS  
SLoWLY SPRoUTING SPIR  
IT

Слика 10, *Комплетна поезија (1904–1962)*, стр. 383.

**2.4.2.4.** Код Камингса појединачна слова или графеме имају извесну улогу у ритмичкој шеми песме. У овој песми слово *O* и звучно и визуелно указује на „заобљеност”, један од квалитета онога о чему песник говори. Осим што слово постаје симбол пуног месеца, његово типографско онеобичење додатно наглашава тему. С друге стране, у последњој строфи користи верзал за сва слова осим за графему *o*, чиме покушава да дочара или месечеве фазе или његов „исчезавање” до јутра. Наиме, ноћу је видљив (отуд верзал у прве две строфе), преко дана постоји али се не види, односно друге природне појаве су видљивије (отуд верзал у окружењу). Такође имамо паралелизам у броју графостилема *O* – у првој строфи седам, у другој четири и у последњој поново седам. Ако одемо мало дубље, можемо приметити да број и није случајан – у лунарном месецу имамо четири фазе које трају по седам дана. Дакле, оваква поигравања утичу и на семантички план.

**2.4.2.5.** Из збирке *Један пута један* издате 1944. године, издвојићемо две песме у којима наилазимо на фонетски спелинг, технику коју Камингс неретко користи за игре речима, односно да укаже на двосмисленост, пошто она у песмама постаје оруђе за изражавање друштвене сатире или критике, опсцених и шаљивих садржаја.

applaws)

“fell  
ow  
sit  
isn’ts”

(a paw s

Слика 11, *Комплетна поезија (1904–1962)*, стр. 548.

Ова песма би на стандардном енглеском гласила: „applause, fellow citizens, a pause”. У само пет речи Камингс изражава свој став о политичарима и описује њихов однос према публици/будућим гласачима или стање које било који политички говор изазива – после најаве говорника и аплауза следи његово обраћање суграђанима, а потом и пауза. Међутим, фонетски спелинг и намерна подела речи на слоге указују још на значења *fell*, *ow*, *sit*, *isn’ts*, и *paws*. Једно од могућих тумечења било би да говор подразумева „пад” политичара, бол или шок код суграђана (који то нису, односно јесу само у политичком



говору) и који стога морају да негодују због онога што слушају и осете се као у канцама животиње/грабљивице.

ygUDuh  
ydoan  
yunnuhstan  
ydoan o  
yunnuhstan dem  
yguduh ged  
yunnuhstan dem doidee  
yguduh ged riduh  
ydoan o nudn  
LISN bud LISN  
dem  
gud  
am  
lidl yelluh bas  
tuds weer goin  
duhSIVILEYEzum

Слика 12, *Комплетна поезија (1904-1962)*, стр. 547.

Седма по реду песма приказује један дијалекат америчког енглеског, а на стандардном песма би изгледала овако: „You’ve got to, you don’t, you understand. You don’t know, you understand them, you’ve got to get. You understand them dirty, you’ve got to get rid of, you don’t know nothing. Listen, bud, listen, them god-damned little yellow bastards, we are going to civilize them”. Поред тога што приказује социјалну диференцијацију и вулгаризме, песма говори о ставу просечног Американца према Јапанцима у току Другог светског рата. Такође се може схватити као сатира о предрасудама и мржњи. С друге, графолошке стране, великим словима су исписани слогови *ud*, *lisen* и *sivileye* који су уједно и другачије поравнани од осталих стихова тако да граде два правоугаоника. Текст који се налази између другог и трећег истакнутог реда, има облик слова *L*, што такође може да се види и као чизма или војничка цокула. Даље, први слог *UD* наставља се на *ydoan* и, ако се брзо изговори, звучи као *udon* – једна врста јапанске тестенине. Друге две ортографски наглашене речи мењају ритам, деле песму и стварају утисак да се заправо ради о два говорника. У последњем реду видљива је прво реч *eye*, али ако боље погледамо, све што је написано великим словима може се прочитати и као *'s evil eye*. Дакле, употребом великих слова песник врши фрагментацију песме и фраза, али не на свој уобичајени начин, а то је пребацивање у следећи ред или коришћење размака, већ суптилније. Притом, као што видимо, ствара низ асоцијација које се односе на тему или поенту песме.

2.4.2.6. Из збирке *XAIPE* објављене 1950. године узећемо 57. песму, у којој се најбоље види и неубичајена употреба интерпункцијских знака.

```
(im)c-a-t(mo)
b,i;l:e

FalleA
ps!fl
Oattumbll

sh?dr
lftwhirlF
(Ul)(lY)
&&&&

away wanders:exact
ly;as if
not
hing had,ever happ
ene

D
```

Слика 13, *Комплетна поезија (1904-1962)*, стр. 655.

„Мачка која се не помера”, што читамо из слогова у загради и следећег реда у којем је свако појединачно слово раздвојено различитим интерпункцијским знаком, представља песму која прати одређени образац у смислу броја стихова, интерпункцијских знака и великих слова. Стандардним језиком песма изгледа овако: *immobile cat, fall, leaps, float, tumblish, drift, whirls, FUIIY, and and and away wanders, exactly as if nothing had ever happened*. Опис је прилично баналан, али тачан јер најједноставније приказује мачку која из мировања скаче у ваздух, окреће се, преврће и одлази, као пробуђена из сна, уплашена или изненађена наглим покретом/звучком. У другом реду слова су одвојена запетом, тачком са запетом и двотачком, али без освртања на значење или функцију самих знака (набрајање, одвајање, навођење, итд.). Ради се о својеврсном разрешењу двосмислености, јер се у супротном добија реч *bile*, која је семантички неадекватна у овом контексту. Ако погледамо структуру, примећујемо образац 2-3-4-5-1 у броју „стихова” у „строфама”. Друго, ако последњи „стих” вратимо на почетак, добићемо *D (the) immobile cat*. Што се интерпунције тиче, у другој строфи узвичник (који ако се схвати као обрнуто слово *i*, читањем реда отпозади добијамо и глагол *flips*) и у трећој упитник праве границу између речи, док се у претпоследњој користе знаци из прве стофе, али у обрнутом распореду – прво двотачка, затим тачка са запетом и на крају запета. Велика слова Камингс користи на почетку и крају редова у другој и трећој строфи. Заграде и велика слова у трећој строфи

визуелно приказују покрет, а заједно са последњим словом из претходног реда и звук. Три амперсанда која следе, успоравају ритам, повећавају напетост и уводе у „разрешење”, које је у потпуности вербално, за разлику од претходних строфа и слика које се њима производе, те добијамо мању драму у сликама. Коначно, ако песму окренемо за деведесет степени удесно, можда можемо да приметимо типографски творену слику животиње.

**2.4.2.7.** Још две песме у поменутој збирци „95 Песама” графостилистички су занимљиве из више разлога које ћемо навести.

un(bee)mo	o(rounD)moon,how
	do
	you(rouNd
	er
vi	than roUnd)float;
n(in)g	who
are(th	lly &(rOunder than)
e)you(o	go
nly)	:ldenly(Round
	est)
asl(rose)cep	?

Слика 14, *Комплетна поезија (1904–1962)*, стр. 691. и 722.

Прва песма је пример Камингсове најчешће употребе заграда: њима ствара две паралелне фразе или слике у тексту. Када прочитамо оно што је у заградама, добијамо *bee in the only rose*, а остало гласи: *unmoving are you asleep*. То исто користи и у другој песми заједно са фрагментовањем (поделом на редове и уз помоћ интерпункцијских знака добија делове који су двосмислени) и употребом великог слова, те читамо: „o moon, how do you float; wholly and goldenly, round, rounder than round, rounder than roundest?”. Сваки други ред састоји се од по једног слога, а ако само њих издвојимо, добија се *do-er who go-est*, што се може интерпетирати и другачије. Кад су велика слова у питању, Камингс их поставља тако да када само њих прочитамо одоздо на горе, опет добијамо реч *round*, што значи да читалац/посматрач мора да направи пун „круг” да би угледао одступање и схватио његов смисао.

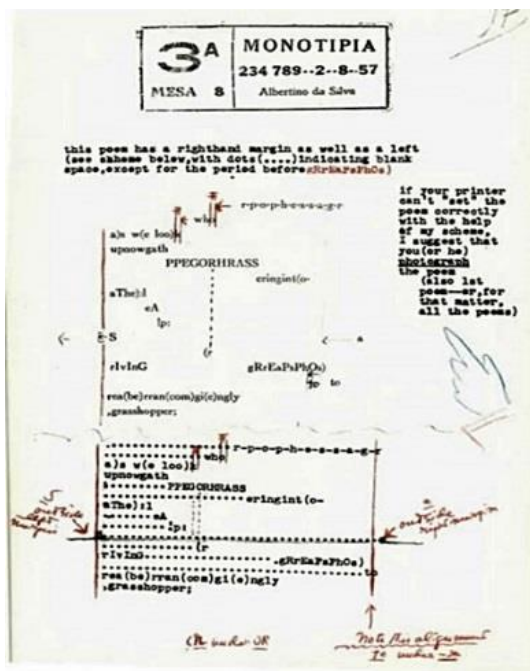
**2.4.3.** У закључку анализе можемо сумирати Камингсове технике: експресивно коришћење великих и малих слова, фрагментација поделом на редове и интерпункцијским знацима да би се створили графички или семантички ефекти, спајање морфема и стварање нових додавањем најфреквентнијих суфикса и префикса у енглеском, интерпункција ретко у својој традиционалној функцији, репрезентациона типографија и варијације и паралелизми у оквиру понављања. Слободан Шкерковић сматра да се применом

аналитичке методе на постојеће обрасце, разарањем смисла појмова, истовремено истичу други елементи говора – звук и изглед написаног (Шкерковић, 2002: 60). Главни акценат у овим песмама почива на искуственом садржају које превазилази језик, јер језик је само једно од изражајних средстава којим долазимо до значења. Поезија као „посредник” у преношењу личног искуства подразумева учествовање читаоца, а у Каминсовим песмама појам *језика* прераста у појам *комуникације*.

Понављање девијације у кохезивној функцији дато је у оквиру образаца који осигуравају јединство песама: синтаксички ниво песама је паралелизам заснован на девијацији. Најочигледније и најфреквентније врсте одступања јесу: а) правописно, тј. употреба минускула или мајускула тамо где се не очекују; б) типографско у смислу стварања одређених облика графемама, манипулисање простором странице, маргинама, размацима; в) коришћење интерпункцијских знака у различите сврхе. Не ради се о песниковој жељи да уруши постојећи систем, већ створи свој, тако да је немаркираност у његовим песмама сама по себи маркер и представља одступање од песникове конвенције и стила, што опет има своју функцију. Како смо видели, поједини знаци интерпункције више се онеобичавају, као заграде на пример, да би се указало на визуелну непосредност, темпоралну или физичку блискост/одаљеност или симултаност, или пак истакну поједини елементи који чине да се песма перципира као симулација покрета. Ипак, постоје ред и систематичност у кршењу правила, хаос је пажљиво испланиран, никако насумичан и без ефеката. Његова синтакса се препознаје вертикално, хоризонтално и дијагонално на страни, а подељене речи, праве и лажне морфеме које се тако творе, често више различитих јединица у оквиру једне, доводе до симултаног разбијања и стварања новог значења, чиме се добијају невероватне јукстапозиције, отворене за различита исчитавања (Ђурић, 2009: 215). Камингово дело, осим бунта против свих ограничења свих система којима се бави – друштвом, језиком и поезијом, изражава жељу за слободом и показује начине којима се та визија слободе може постићи и у једном затвореном скупу, утврђеном и очуваном уз помоћ конвенција и строгих правила. Наведене технике представљају правила у његовој игри, чији је један од циљева достизање лепог и једноставног израза који спаја реч и слику, односно не прави оштре међе у два уметностима, предметима његовог интересовања. Јасно је зашто публици овакве репрезентације могу изгледати странно, али перцепција сликара који ствара поезију или песника који ствара слике,

очекивано је другачија. Да ли је и колико у задатку преношења такве перцепције био успешан, ствар је полемике. Евидентно је да се значење песама може наћи у односу између онога што Камингс покушава да уради средствима које користи и његовог става и визије живота. У прилог томе колико му је било значајно да се песме одштапају баш онако како их је он осмислио, односно прикажу поменути специфичну визију, говори озолит копија коју је Камингс преправио и послао свом бразилском преводиоцу Аугусту ди Кампосу. Поред откуцаних и руком исписаних коментара на маргинама, Камингс је испод штампарске верзије откуцао песму са правилним размацима. На врху кориговане стране он објашњава да песма има и леву и десну маргину, али и да тај систем постоји само да би био срушен, јер се два слова налазе изван леве, односно десне маргине.

Одсуство интерпункције пружа мноштво структура, у зависности од редоследа који читалац изабере. Једноставни визуелни закон у овим песмама гласи: око је склоно да прво прочита оно што може да дешифрује, а онда полако интерпретира друге словне слагалице (Менсија, 2003: 40).



Слика 15, Упутство издавачу.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Слика преузета са: <http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/proof1.html>. 09. 04. 2014.

Дакле, ради се о сталној фузији и разбијању наведених елемената, те се читалац креће из позиције гледаоца до позиције писца, потом поново до читаоца. Сви ови аспекти текстуалности и какве налазимо код Камингса представљају неку врсту претече нових форми комуникације.

Бич сматра да постоји више разлога због којих Камингс није најважнији песник америчког модернизма. Према његовом мишљењу, песмама фали сложеност на нивоу идеје јер не приморавају читаоца да о свету размишља на један дубљи начин (као што то чине дела Стивенса, Паунда, Елиота и Вилијамса), већ да постоји прилична доза сентименталности тако да Камингс великим делом остаје конвенционални песник упркос експерименталној површини. Према Бичовим речима, он није наставио да расте као песник као што су то радили други модернисти: у многим песмама користи иста типографска и лингвистичка средства, обрађује исте теме и служи се истим основним вокабуларом. Иако је био важан иноватор, његова дела нису имала дефинисану естетику, идеолошки или филозофски пројекат какав се виђа у делима главних модерниста. Због тога, шаљиве деформације језика понекад изгледају као пуки маниризми или стилистички трикови без друге функције осим да буду изложени читаоцима (Бич, 2003: 102).

Бредфорд у *Лингвистичкој историји поезије на енглеском* сматра да, ако је спрега између материјалног и означавајућих функција битна у разликовању поетског од непоетских дискурса, једини доступни материјални елемент који може да замени акустичку употребу јесте графичка, односно визуелна димензија – феномен који је лингвистика маргинализовала, а књижевна критика сврстала у подврсту (конкретну поезију). Да бисмо схватили како визуелна форма може да функционише као продуктивни елемент текста, морамо размотрити однос статуса графичког знака и његове могућности да створи значење. У Камингсовим песмама први сигнал је визуелни: дати текст изгледа као песма. У недостатку било какве нормалне форме интерпункције, сама подела на строфе говори нам нешто о томе како поетска функција организује значење. Камингс креира мултидимензионално читалачко искуство, а ефекат дезоријентације најближи је при стварању динамике перцептивног и емотивног искуства (Бредфорд, 2005а: 168).

Осим онога што смо већ навели, Максићева додаје да је писмо овог америчког песника отворено, вишезначно, дифузно, мултижанровско и увек субверзивно, а економија се огледа како у одсуству структуре, тако и у графичком распореду на папиру.

Идеја да је страница јединица композиције, а песма графички производ води до закључка да овај начин писања не преноси идеје него их ствара, стога се ове песме могу схватити као свесно створени графички хибриди, богати различитим знацима или својеврсни палимпсести (Максић, 2012). Многи су мишљења да је управо Камингс сликар, због своје способности изражавања у два различита медија морао да буде тај који је довео до промена у изгледу песме на папиру. Чини се да је битка између писма и говора о којој смо напоменули на почетку дошла до краја са појавом новог електронског медијума који укључује и писане и усмене аспекте језика, а тај дуг процес несумњиво има корене у делима попут ових које смо представили и обрадили.

**2.5.** Дакле, у песмама на оба језика можемо видети текстуалне и унутартекстуалне графостилемске поступке. Међутим, кад су текстуални у питању, у традиционалним песмама на српском тичу се облика песме, тј. сонета, али су условљени, пре свега, метриком нашег система. У сигналистичким и Камингсовим конкретним песмама текстуални графостилеми постижу се типографским средствима и нису условљени односом елемената у песми већ формом. Унутартекстуални графостилемски поступци у Ноговој и Брђаниновој поезији подразумевају употребе минускула и номинацијских, односно релацијских мајускула, с тим што су поједине релацијске последица непостојања интерпункције. Што се осталих песама тиче, унутартекстуални графостилеми подразумевају употребу нејезичких симбола у сигналистичким песмама, појединачних слова која својим обликом асоцирају на основни мотив песме, тј. практично приказују тему и заграда којима се песма дели на две слике. Интересантно је да се исти симболи много касније, а нарочито последњих двадесетак година, на сличне и разноврсније начине користе у електронској комуникацији. Други поступци, детаљно наведени и описани изнад, могу се наћи у песмама на оба језика и у поезији генерално, те их можемо сматрати универзалним. Ипак, постоји разлика у жанровском смислу, те ће типографски поступци попут преламања, прављења размака, померања стихова, односно све што се односи на изглед песме и стране уопште, бити израженији и фреквантнији у конкретној поезији, него у осталим подврстама. Тип и величина слова, у основи такође типографска онеобичења, најчешће имају функцију интезификације у свим песмама, осим у специфичним, горе датим случајевима. Као што смо могли видети, узрок карактеристичних текстуалних графостилема лежи у специфичности појединачних система.

### III ГРАФОСТИЛЕМСКИ ПОСТУПЦИ У ПРОЗИ

**3.1. Уводне напомене.** Кад писање пређе из једног медија у други, било да се ради о преласку из свитка у манускрипт или штампе у електронски текст, оно за собом не оставља огромно акумулирано знање о жанровима, поетским конвенцијама, наративним структурама, фигурама и тропима, итд. Ово знање се по правилу преноси у други медиј, у покушају да се ефекти претходног медија опонашају у специфичној средини новог медија. Манускрипти су настали као визуелни низ повезаних знакова који је требало да подсећа на низ аналоган са током говора; иновације су постепено уведене, као размак између речи, параграфа итд. Поук сматра да нарација није продукт усмене традиције него палимпсест записа у различитим медијима (Поук, 2009: 19–20). Према Лешићевим речима, роман није настао у усменој култури као други облици књижевности, већ је од почетка везан за књигу. Развио се као форма у оно време када су захваљујући штампани књиге почеле да круже међу ширим слојевима друштва. Дакле, роман је од настанка намењен читању, а не слушању (Лешић, 2010: 392), што га разликује од поетских или драмских дела.

На почетку овог поглавља прво ћемо поменути романе који се у студијама књижевности наводе као пионири разноврсних одступања, уз напомену да ми посматрамо искључиво графолошки ниво. Дати примери обрађивани су небројено пута у различитим дисертацијама и монографијама и стога би детаљнији опис био излишан. Међутим, како наша даља анализа подразумева шири контекст, овде морамо укључити и зачетке, односно иницијалне или бар најпознатије појаве графолошког феномена у прози коју обрађујемо.

**3.1.1.** Када говоримо о графостилемском аспекту у српској прози, ситуација је знатно другачија од оне у прози на енглеском. Према Деретићевим речима, крајем 19. и почетком 20. века, српски песници окрећу се страним узорима, док роман остаје везан за домаћу приповедачку традицију. У том периоду на снази је реализам и три најзначајнија представника Иво Ћипико, Петар Кочић и Борисав Станковић, иако следбеници реализма, ипак утиру пут модерној српској прози. Потенцијални почетак модерне прозе заустављен је Првим светским ратом, али послератне године доносе нову генерацију писаца који, решени да раскину са прошлошћу, одбацују системе вредности утврђене књижевним теоријама Богдана Поповића и Јована Скерлића. Шаренолика група која је припадала експресионизму, дадаизму или футуризму иницирала је нове, изворне *-изме*. Ипак, главни



покретач српског модернизма, часопис „Прогрес”, био је експресионистички опредељен. Наши експресионисти заступају идеју космополитизма, лирког доживљаја јединства света, повезаности свега невидљивим спонама, без обзира на просторну или временску удаљеност. Настојање да се границе превазиђу и открију невидљиве везе, јавило се и у другим аспектима – жанровима, стилу и језику. Долази до мешања, стапања поезије и прозе, стварања хибридних жанрова, а највеће промене, према Деретићу, извршене су у микроструктури. Одбачена је не само форма него све што је подсећало на предратно, чиме су хтели да ослободе речи утврђеног смисла и доведу их у неочекиване односе (Деретић, 2005). Међутим, на графостилемском плану у српском роману нема значајнијих помака. Код Црњанског, као једног од најизразитијих представника периода, интересантна је интерпункција. Наиме, Деретић и други критичари слажу се у томе да су врхунац у развоју Црњанског као прозаисте роман *Сеобе*, у коме се преплићу слике суморне реалности и суматраистичке визије и симболи (Деретић, 2005). Интерпункција је код Црњанског, на пример, у служби дисфункције, односно у служби разградње синтаксе. Оно што се најлакше уочава је неуобичајена употреба зареза, и то необична у односу на синтаксичка правила, пошто се они налазе на местима на којима их најмање очекујемо. Честа је њихова мелодијска функција, јер „Црњански прозаиста користи технику Црњанског лиричара”. Паузе које се том приликом творе представљају својеврсну ритмизацију семантичког нивоа или померања значења. Понекад, правила једноставно не постоје, а стилисти би ово могли назвати маниром. Милић наводи:

Кад Црњански, на пример, у *Сеобама* напише: „Празно је дакле било, пред њим, за навек, и узалудно, за њим, све што беше прошло”, иза конклузивног „дакле” на налазимо зарез, али га налазимо на другим местима, при чему је нарочито занимљиво – између осталог и зато што је таква употреба изузетно честа, скоро правилна – присуство зареза код инклузивног ‘и’. Али, ма уз које тумачење које би нам предочило несумњиву мелодијску и ритмичку функцију зареза у овој реченици, као и уз стилистичку интерпретацију која би могла навестити маниристички поступак аутора, преостаје проблем изостајања истог интерпункцијског средства у случају понављања исте реченице, неколико десетина страница касније, где она гласи: „Празно је било пред њим све и узалудно за навек за њим, што беше прошло.” Неколико зареза, и након толиких страница на којима смо већ читалачки навикнути на ово „дивље” пунктуирање, овде изостаје. Остаје

повнављање, које, услед изостављања запета, не можемо назвати дословним. Додуше, понављање се заиста тиче слова – оно је верно њима – али изневерава оне елементе текста који су тзв. немушти, помоћни знаци, управо интерпункција. У том смислу, имајући у виду ову разлику која се јавља код једног иначе чистог понављања, можемо надаље говорити о зарезима као о – средствима? (Милић, 96: 59)

Аутор даље примећује да прва комбинација показује смиреност лика, а друга потпуно супротно и да се у ту сврху, парадоксално, у првом случају користе запете које треба да разбију низ, а њихово одсуство у другом случају. Заједничког имениоца није лако наћи, нити у вези са смислом, нити у вези са интерпретацијом. Једино извесно јесу стални интерпункцијски обрти, који се – осим што не одговарају стандардној синтаксој и прозним конвенцијама – косе понекад и са самим пишчевим „утврђеним” стилем, односно моделом коју читалац очекује. Код Црњанског, материјалност интерпункције учествује у симболизацији, јер уметање зареза зауставља линеарно разумевање, успорава га спречавајући задржавање на унивокалности, и присиљава га да ступи у синтезу са чулном репрезентацијом (Милић, 1996: 66).

*Роман о Лондону* описује емиграцију, једну од карактеристичних тема Милоша Црњанског и садржи графостилемске поступке уобичајене у светској књижевности. Може бити занимљив због комбинације писама, али мора се имати у виду да Црњански не користи диграфију као неки посебан поступак него да би увео друге језике у роман. Фразе на енглеском ретко су написане нетипично, што преваходно има улогу у карактеризацији ликова (дају се њихове мисли, начин на који говори, имитира, карикира или се асимилује у друштво) или доприноси комичном ефекту.

У модернијим српским романима углавном се користе слични поступци. У роману *Нишчи* Видосава Стевановића (уз напомену да графостилематичност није најзначајније обележје овог романа) срећемо се са необичном структуром пасуса који су често дати без стандардне интерпункције и одвојени запетама – у виду низа или листе. Интересантни су, међутим, почеци поглавља са дистинктивним визуелним ефектом:

AZ

као Aždaka

*Zašto nam je divljina na početku,*

*izdajstvo u sredini, nesloga*

*na kraju, Gospode nad*

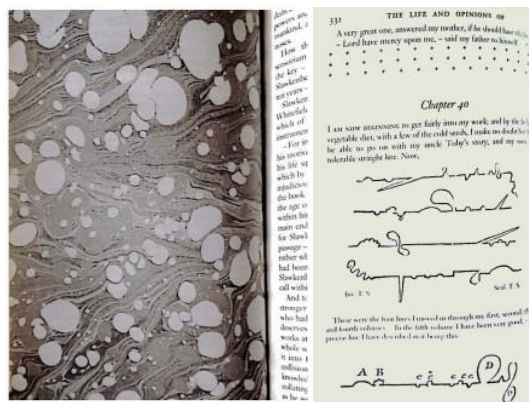
*vojskama?*

*Нишчи*, стр. 10.

Оваква интезификација од самог почетка наводи читаоца да антиципира шта следи, декодира пишчев начин приповедања или открије тајну жанра којем дело припада. Многи жанрови модерних српских романописаца доживели су трансформације у посебном, реторичком смислу. Иако је жанровска одређеност можда битнија теорији књижевности, такође може помоћи и лингвистичкој стилистици у утврђивању врсте и функције одступања.

**3.1.2.** Што се романа на енглеском тиче, најстарији пример свакако је *Живот и размишљања господина Тристрама Шендија*, омиљено дело како романописаца склоних експериментисању, тако и теоретичара романа, односно свих оних који се баве визуелним елементима у прози. У осамнаестом веку, највише у Енглеској, после грађанске револуције један за другим јављају се романи који су утицали на даљи развој романа као форме. Лешић сматра да *Тристрам Шенди* заузима посебно место јер се традиционални захтев за уверљивошћу приче занемарује, а читалац је укључен и даје му се до знања да се наратив у роману темељи на конвенцијама (којих се аутор држи, али их може оголити свом читаоцу), чиме је Лоренс Стерн први видљивим учинио сâм књижевни поступак (Лешић, 2010: 400). Лоц сматра да је овај писац „предухитрио” Џојса и Вирџинију Вулф допуштајући да хировитост људског ума одреди облик и смер наратива и да тако добијена „просторна форма” подразумева сагледавање целине, односно јединства дела у оквиру мреже међусобно повезаних мотива опажљивих једино уз помоћ вишеструког ишчитавања текста (Лоц, 2011а: 82). Ова друштвена сатира једна је од првих која се уопште сматра романом. Једна од аномалија, мада не графолошка сама по себи, односи се на измештене бројеве поглавља: није у питању типографско онеобичавање већ поигравање хронолошким аспектом у смислу трајања и реда. Нелинеарна структура добијена поменути поступком заправо је реакција на типичан роман осамнаестог века. С друге стране, таква структура ипак је претеча графостилемски маркираних романа на енглеском језику, јер Стерн користи све расположиве могућности тадашње штампе како би скренуо пажњу на то да је „Тристрам Шенди књига, а књиге нису само презентација говора”

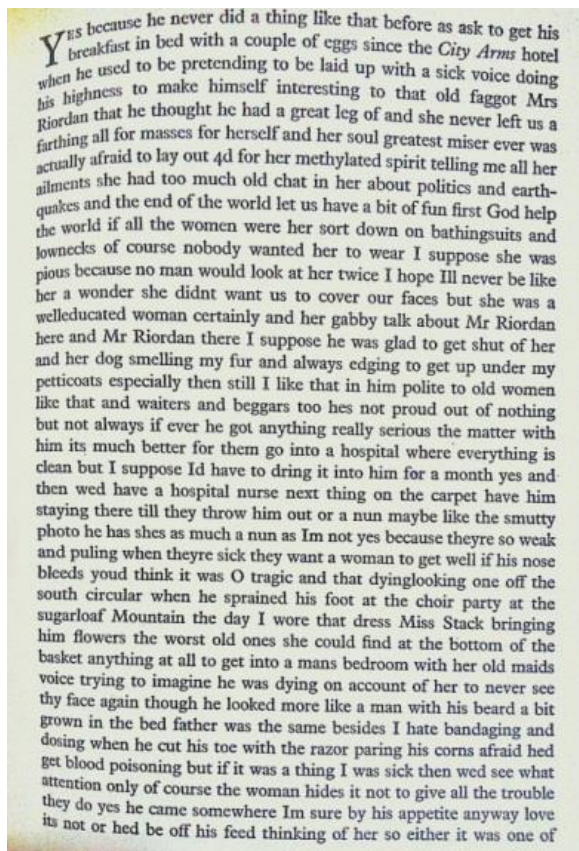
(Стерн, 1996: 2). Графичким елементима постиже ефекте који се не јављају употребом искључиво текста. Типографске јединице којима се прекида писано обухватају и визуелне метафоре попут: црне стране која визуализује смрт једног од јунака, „мермерне стране” као симбола доприноса оца зачећу, празне стране где читалац сам треба да допише своје виђење јунака. Несловним симболима као што су звезде, крстићи и црте представљају се прекиди дијалога и паузе, док жврљотинама и дијаграмима Стерн означава обрте и приказује како фабула „врлуда” кроз различите делове књиге. Честе су и неочекиване употребе интерпункцијских знака, које су овде више илустративни него типографски елементи. Укратко, његова графолошка разиграност прекида ток и ритам романа у покушају да се контролише читалачко искуство јер овом се књигом свесно истражују писане конвенције и однос између аутора и читаоца. Вербални и визуелни елементи су тако испреплетани да чине естетску целину, односно текст и слика се не могу раздвојити – слика постаје текст, а текст слика. Експлоатација графичких поступака у роману из друге половине осамнаестог века показује да се овај феномен не може звати новим (Седокијерски, 2010: 28–30). На слици испод дате су две стране из романа, поменута мермерна страна и страна са дијаграмима који показују ток приче.



Слика 16, *Тристрам Шенди*, стр. 158 и 332.

*Уликс* је такође изразити пример онеобичавања у сваком смислу, па и графолошког. Ток свести може потпуно укинути и синтаксу и сваку писану конвенцију, као код Џојса, који уклања све трагове ауторског присуства и из наратије и из стилске организације, а поступак служи томе да се унутрашње стање јунака прикаже директно, да читалац доживи психичку драму јунака (Лешић, 2010: 411). Пишчево откриће прилика које пружа

дијалoшка проза у бахтинском смислу, довело је до стварања романа као јединственог медијума који се прилагођава и вештачкој реторици и свакодневном говору, који је уједно и узвишен и груб, фантастичан и реалистичан према потреби, и често све то у једном пасусу или чак реченици (Лоц, 2011б: 138).



Слика 17, *Уликс*, стр. 659.

Овде морамо напоменути да су романи тока свести специфични пре свега у дијалoшком смислу. Наиме, неки говори у енглеском нису граматикализовани, па се морају изразити интерпункцијским средствима или поделом текста на пасусе. Стога, унутрашњи монолог, карактеристичан за овај роман, трпи најразноврснија графолошка одступања. Према Фиццералду, Џејмс Џојс је инсистирао да се знаци навода никада не користе да означе говор јунака у његовим објављеним текстовима. Он је користио само црту на почетку реченице која садржи цитат, што додатно отежава читање Џојсове прозе, јер је тешко разазнати који лик говори кад их има више од двоје у дијалогу. Све су ово изрази модернизма који се могу наћи у свим уметностима, али материјално својство је

интегрални део уметничког дела, те је изглед тј. дизајн супстанција књижевности јер формално уређење носи значење додато оном израженом у речима (Фиццералд, 2005). Лоц доживљаје читаоца оваквог романа описује на следећи начин: „[...] то је као да носите слушалице укључене у нечији мозак и посматрате бескрајни снимак јунакових утисака, размишљања, питања, сећања и фантазија активираних или физичким осећајем или асоцијацијама” (Лоц, 2011а: 47). Разумљиво је колику улогу у свему може играти визуелна компонента. И овде се форма отежава графостилемски, било путем интерпункције или њеног недостатка као у последњем поглављу, било употребом курзива или верзала. С друге стране, структура романа обухвата листе, песме, ноте и читаво поглавље у драмској форми. Према Лоцу, фикциона проза је „сваштојед” способан да асимилије све врсте нефикционог дискурса – писма, дневнике, листе – и да их адаптира за своје потребе (Лоц, 2011а: 62).

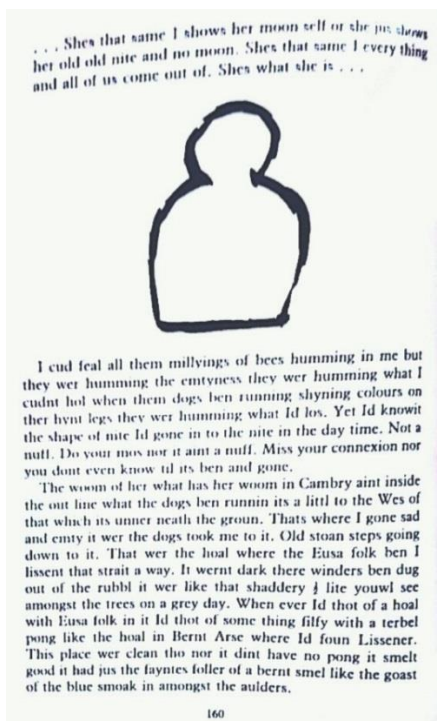
Како смо навели, Фокнер је захтевао различите боје фонта да би одвојио поглавља у *Буки и бесу*, али како то 1929. године није било могуће, употребљен је курзив.

believed he had tamed and ordered it for the reason that the human beings he held in bondage and in the power of life and death had removed the forest from it and in their sweat scratched the surface of it to a depth of perhaps fourteen inches in order to grow something out of it which had not been there before and which could be translated back into the money he who believed he had bought it had had to pay to get it and hold it and a reasonable profit too: and for which reason old Carothers McCaslin, knowing better, could raise his children, his descendants and heirs, to believe the land was his to hold and bequeath since the strong and ruthless man has a cynical foreknowledge of his own vanity and pride and strength and a contempt for all his get: just as, knowing better, Major de Spain and his fragment of that wilderness which was bigger and older than any recorded deed: just as, knowing better, old Thomas Sutpen, from whom Major de Spain had had his fragment for money: just as Ikkemotubbe, the Chickasaw chief, from whom Thomas Sutpen had had the fragment for money or rum or whatever it was, knew in his turn that not even a fragment of it had been his to relinquish or sell

not against the wilderness but against the land, not in pursuit and lust but in relinquishment, and in the commissary as it should have been, not the heart perhaps but certainly the solar-plexus of the repudiated and relinquished: the square, galleried, wooden building squatting like a portent above the fields whose laborers it still held in thrall '65 or no and placarded over with advertisements for snuff and cures for chills and salves and potions manufactured and sold by white men to bleach the pigment and straighten the hair of negroes that they might resemble the very race which for two hundred years had held them in bondage and from which for another



Поступак сличан Џојсовом можемо наћи и у Фокнеровој приповеци „Медвед”, у којој поједине пасусе чини дуга сложена реченица без интерпункције, чиме су представљена сећања главног јунака. Дакле, овде у односу на одређене делове *Уликса* постоји сегментација текста, те се целине лакше перципирају и ток мисли није испрекидан, иако изостаје очекивана интерпункција. Претходна два аутора припадају модернизму и разлози иновација које се код њих јављају објашњени су у Уводу овог рада, али постоје релативно савремени писци који другачије схватају значај писане речи, као у примеру који следи. Наиме, роман *Ридли Вокер* Расла Хоубна у потпуности је написан на енглеском језику којим се никада није говорило нити писало<sup>12</sup>. Прва реченица уводи у остатак романа тако што се неконвенционалним правописом илуструје колико је Ридлијев свет другачији од савременог енглеског друштва и истиче тотални контраст између цивилизације у време писања романа и постапокалиптичне цивилизације јунаковог доба. Писац овде инсистира на нестандартном правопису јер енглески језик романа преживљава само кроз усмене легенде, у виду дијалекта. Разлика између графолекта и визуелног дијалекта такође је обрађена у Уводу, овде само наводимо конкретан пример.



Слика 19, *Ридли Вокер*, стр. 160.

<sup>12</sup> Роман је написан 1980. Године, а радња се одвија у будућности 1997. после нуклеарног рата.

Мајк Шарплз сматра да је дошло право време за реинтеграцију илустрација и дизајна текста са писањем, не само у оквиру аспекта „визуелне писмености” већ са основе процеса писања као стварања. Кад постане свестан кода или комбинације језика, визуелног изгледа и физичке форме текста и тога како ће у различитим културама и контекстима бити прихваћен, писац може намерно манипулисати свим аспектима, а не само језиком, да би постигао различите ефекте при ишчитавању (Шарплз, 1999: 131). Писац увек ради у три језика јер постоји ауторов језик и стил, јунаков претпостављени језик као и оно што бисмо могли назвати језиком свакодневице, који се наслеђује још пре него што се претвори у стил романа, а то је језик науке, новина, канцеларија, реклама, блога или СМС порука (Вуд, 2008: 29).

Промена од униформисане природе транспарентног текста чијим фонтом, бојама, позицији на страни и другим физичким елементима није предвиђен утицај на начин како читалац интерпретира дело (што је била пракса у последњем веку) до штампаних текстова који укључују визуелне медије била је постепена. Код транспарентних текстова читалац треба да пренебрегне физичку страну текста и „види” само оно што је речено. Већи део објављених књига још увек спада у ову категорију. Употреба дигиталног може се подвести под две категорије, а прва подразумева традиционални текст који укључује визуелне елементе, али у целости задржава правила стране. Проширивањем опуса средстава која су током шездесетих и седамдесетих година двадесетог века писци користили, ова дела могу се лако читати јер подразумевају „писменост” годинама коришћену за дела рађена по принципу транспарентности. Друга категорија садржи дела у којима се редовно употребљавају визуелна средства и често на различите начине, приморавајући читаоца да искористи описмењеност развијену под утицајем садржаја на компјутеру и интернету да би схватио значење; ови текстови зависе више од дигиталне писмености него од стандардне подразумеване у класичним делима (Поук, 2009: 41–42).

## **3.2. Графостилеми у прози на српском**

**3.2.1.** У савременој српској прози ипак постоји роман јединствен управо због своје графостилематичности и ми ћемо се у следећемо поглављу бавити његовом анализом. Оно што дело *Сила: Пут у Завичај* издваја јесте разноликост и богатство поступака. Писмом



или визуелно онеобичајене јединице, стилски су маркиране јер представљају одступање од ортографске нормe и могу се наћи на готово свакој страни књиге. Кумулација графостилема има своју стилски ефекат – наглашавањем форме истиче се смисао, што ћемо видети даље у раду. Дело се може проучавати на различите начине и на различитим нивоима. Једнако занимљиво и сврсисходно било би посматрање наративне технике, жанрова, микроструктуре и макроструктуре самог текста или анализа лексичког плана, фразеологије и жаргона, какву је, на пример, представила Ана Пејановић у свом чланку из 2011. године. У роману можемо наћи следеће: од цитата светске и југословенске књижевности и филма, преко стихова популарних песама до народних изрека, мудрости и све сачињено од алузија, игара речима а зачињено хумором и иронијом самог аутора или како то Саша Кнежевић описује: „Роман обилује жанровским микроструктурама, стиховима сарајевских рок група, сентенцама из култних филмова, микрожанровима усменог постања, како оним из традиције, тако и оним локалног карактера, који се неријетко преплићу са сентенцама које су Брђаниново ауторско дјело” (Кнежевић, 2011: 209). Дакле, текст није само „омањи лингвистички приручник” или „стилистички практикум” (назван тако у круговима познавалаца) већ културно-лингвистички водич кроз СФРЈ. Интертекстуалност, вишедимензионалност и вишеслојевитост представљају термине које су лингвисти, књижевници и критичари најчешће користили да именују само неке од карактеристика ове несвакидашње приче. Слободан Владушић у свом чланку „Сила језика” (Владушић, 2011) сажето и на оригиналан начин говори о „ефекту хаоса” који сам аутор романа појачава језичким и ортографским средствима, дочаравајући тако језичко-конфесионалну разноликост једног Сарајева које више не постоји.

Такво мултиконфесионално Сарајево из 1989. године, као један од главних актера романа, представљено је каткад као „град с душом”, а каткад као „град-дух”. Октобарски дани који носе и разматавају судбине осталих актера и ноћи упрљане мистериозним убиствима проститутки различите националности стоје насупрот једог светлијег Сарајева, оног описаног у Андрићевој хроници о граду или у Трајбовом водичу, који као приче у причи дају потпунију слику разноврсности. Убиства почињена поред различитих богомоља и њихово решавање чине окосницу радње, а јунацима Ћамилу Џемалу (самопрозваном Самсону Поароу) – убици, Русиру Петровићу Русу – инспектору и Родољубу Јосимовићу Романовцу – оптуженом, аутор вештим приповедањем преплиће

путеве, у духу доброг детективног романа, често са примесама пародије. Атмосфера „проклете авлије” или „тамног вилајета” приказана у функцији Силе, и отелотворена у Страху, који Брђанин драматуршки прецизно бележи и размешта кроз поглавља, контрастира се са неретко комичним епизодама истражног поступка, велеградске гужве, љубавних (не)згода, живота у завичају. Поменуте приче у причи нису и једине, с обзиром на то да се и два јунака опробавају у писању или, како наводи Ковачевић, „структура је усложњена концентричним наративним токовима прича у причи” (Ковачевић, 2013а: 226). Палимпсестни поступак само је једно ствојство који овај роман чини посебно занимљивим како за читање тако и за проучавање. Укратко, израз је толико засићен да читаоцу засигурно отежава читање, не само услед слојевитости значења или мноштва културолошких одредница које подразумевају претходно познавање ширег контекста, већ у смислу форме. У својој стилистичкој анализи истог романа Бабић уочава бројне стилеме на различитим језичким нивоима, односно посебан стваралачки поступак који би се могао описати као доминација форме над садржајем. Као један од доминантних поступака, она наводи и графостилемски (Бабић, 2012: 58–59). Ковачевић смтра да графостилемски ниво има примат због хармонизације теме и места догађања (Ковачевић, 2013а: 226).

**3.2.2.** Наша анализа обухватиће графостилемске поступке који се тичу: структуре и организације самог текста, као и међусобних односа његових делова што се огледа кроз интерпункцију (посебно у ауторском говору и представљању говора и мисли јунака) и правопис; парадигматског, вантекстуалног што је представљено диграфијом, односном пажљиво бираном наизменичном употребом и ћириличног и латиничног писма.

**3.2.2.1.** Што се структуре и организације тиче, могли бисмо говорити о подели текста на четири поглавља<sup>13</sup>. Међутим, са графостилистичког аспекта нама није интересантно само сегментирање текста на поглавља или параграфе, јер је то универзални и општепознати прозни поступак. Оно што јесте специфично односи се на типографски план, односно коришћење различитих типова слова и у том смислу морамо поменути употребу курзива. Наиме, ‘прича у причи’, односно Андрићева незавршена хроника исписана је курзивом као и Родољубов „рукопис у настајању”, а да се читалац не би „изгубио” у графички засићеној форми, хроника је исписана екавским наречјем, а рукопис ијекавским, па је тиме омогућена антиципација самих прича. Овај тип слова такође се

---

<sup>13</sup> Опширније о паралели са Андрићевом приповетком „Пут Алије Ђерзелеза“ в. Пржуљ, 2011: 247.

може приметити код појединих цитата, алузија, тј. онога што Бабић назива интертекстуалним асоцијацијама (Бабић, 2012: 60), у фразеолошким јединицама или приликом интензификације:

(1) ...из швајцарац-комплета, нечујно отклања невидљиве длацице у *pospicama. Milicija trenira strogoću!* (99 – песма „Бјелог дугмета”); Njena blentava CUNETOVA рјесмица *Kahvu mi, draga, ispeci izvodi me iz takta...* (73).

...или којегдје-и-којекуде, по вукојебинама наше *постојебине*. (22 – оказионализам); ...што су га Османлије од *пустог турског big-zemana* раселили, да би себе населили. (50); ... не би одрекао такве, *тешком муком* освојене, позиције (53).

(2) „Нас је *било* троје”, туробно помисли Р.Р. и погледа... (107 – са акцентом на „било”); „Хана, по имену би могла бити...*остали*.” (100)

Овакав поступак приликом емфазе није једини графостилистички образац у употреби јер се са истим циљем понекад користи верзал, али о томе ћемо више у оквиру правописа. Код Ковачевића налазимо да курзивно писмо преузима функцију коју нормативно имају наводници кад се жели указати да се лексема јавља у пренесеном значењу, тј. да долази до графостилемске пресемантизације и да Брђанин њима приписује значење које имају у сарајевском жаргону (Ковачевић, 2013а: 240).

**3.2.2.2.** Постизање уметничког ефекта у овом се роману појачава онеобичајењима у употреби црте, заграда, цртице, три тачке и апострофа.

**3.2.2.2.1.** Црта и заграда, у смислу наглашавања или одвајања, овде појачавају графостилистички ефекат и користе се више од уобичајене запете. Тако постигнута парцелација текста користи се у ауторском говору, као дидаскалија, конференса или коментар, али и у представљању говора и мисли јунака, нарочито у дигресијама.

(3) Млади Јосимовић – рођен 1962, 30. на 31. октобар – није добио има Лука, ани Петар... (18); Припрема се, не би ли како утонуо у сан без олакшања – тежак покој трудбеника- починак без одмора... (19); Онда се – о ужаса! – сјетила оне своје *ледаре*, одавно неокречене... (56)

Заграда се, као што смо напоменули, користи у истој функцији, али и у комбинацији ауторског говора и мисли јунака (као слободни неуправни говор):

(4) (Понекад му се чини да је баш добро – мада чудно, признаје – што он, иако *полицајац од каријере*, нема ни ауто, а ни возачку дозволу: „И цајкани су људи; зашто и ми не бисмо, понекад, живјели као сав нормалан свијет.”) (55).

(5) *Volje i to nego da me čaršija* (пословично поспрдна) *prozove Ćelo il', ne dō dragi Bog, Džemo Prdnjava...* (7); ...више него сам бол, препаде га крв из оне ствари (А *boljelo je; ne pitaj!*); толико да им то никада није опростио... (9 – мисли јунака).

Употреба ових знакова није шаблонска. Дакле, некад се користе црте, некад заграде у истој функцији – за представљање различитих врста дијалога, тј гласова чиме се, у графички разноврсном роману олакшава антиципација ликова, при чему ово „вишегласје” (слободно можемо рећи, у бахтинском смислу) не прераста у „какофонију” или банално нагомилавање. У формалном смислу, овако уобличен текст пре свега је визуелно прегледнији (Палибрк, 2013: 96).

**3.2.2.2.2.** Цртица је знак који се овде користи у обема својим функцијама, дакле и спојно и раздвојно. Посебно је интересантно Брђаниново творење израза, готово идиоматских, често у *ad hoc* маниру. Те сложене јединице, чији су делови непроменљиви схватају се као целина и доприносе ефекту како лексемског дијалекатског богатства тако и динамичке разноврсности.

(6) *ђе ће-ку'ће*, *брижљиво-бојажљиво*, *мајка-домаћица*, *зекани-звекани*, *којегдје-икојекуде*, „*зем-задруге*”, *platio-ne platio*, *odnekle-sveo'kle*, *nešto-te-nekako*, *у-два-нула-нула*, *пусти-даскали-старци*, *ударени-усправљени*, *подножје-темељ*, *легендарни-заумни*, *од-Бог-зна-кад-ноћас*, *послушник-трбухозборац*, *меланхоличне-meltingpot-караказанске легуре*, *да-га-се-одбаци-до-куће*, *тако-безнадежно-толико-усамљена*, *теретли-торба*, *за-по-кући*, *баш-без-неке*, *меље-ли-меље*, *шта'ш-ти-келнер*, *прса-у-прса*, *беш-без-неке*, *на-кафу-с-нога*, *шта-би-било-кад-би-било...* итд.

**3.2.2.2.2.1.** Брђанин ставља цртицу између свих елемената вишечланог израза, чиме га „упојмљава”, те се израз схвата као јединствена целина и формално добија статус полусложенице, тј. готово идиоматске јединице (Ковачевић, 2013: 232). Такође је маркирана употреба цртице да се повежу варијантски опониране лексеме, оне из источне и западне варијанте српског језика, а аутор те синониме диференцира и писмом (Ковачевић, 2013а: 233), о чему ћемо детаљније у наставку.

**3.2.2.2.2.2.** Нераскидива веза фоностилистике и графостилистике такође је изражена овим знаком, у представљању прозодијских елемената. Цртицом се или продужава изговор вокала, или се реч раздваја на фонеме или слоге:

(7) С-у-у-трашње, суу-трашње, *в-е-лики гр-а-д, вее-ли-ки Град*, у такту оне Цунетове пјесме: „ис-пе-ци”, па пауза, па онда „за-те-бе”, б-р-и-г-а-м-а, с-м-р-з-а, крене-мо, до-о-брог, Не-ће-ш, „И-ма-ми-се-мом-ка”, сриче и сл.

Дељење лексема цртацима може, али не мора давати истоврсне јединице и зависи од њене функционалне вредности: ако се ради о интонацији, онда су јединице слогови; ако је у питању продужени изговор, цртица показује понављање вокала; уколико се наглашава структура, црта одваја сваку фонему понаособ (Ковачевић, 2013а: 234).

**3.2.2.2.3.** За три тачке, односно знак прекида, у Правопису налазимо да представља знак изостављања једног дела текста (Пешикан ред. 2011: 138). Међутим, овај знак служи за грађење конструкција које реторика назива апосиопезом. Тим контрукцијама означава се изненадни прекид говора настао услед одређеног емотивног стања говорника (Ковачевић, 2013а: 235).

**3.2.2.2.3.1.** У нашем роману графостилеми који бележе ову појаву релативно често се јављају:

(8) Ух! Гарант је *Ćifut...Јевреј...киња?* (100); Ионако је ништа... у њима... Ништа ту нема-нејма ту ништа! (109); Он је ... био са мном, мислим... Били смо скупа. (132); Он ... он ништа ... Он ништа није... Он... Урадио! (149) итд.

**3.2.2.2.3.2.** С друге стране, Брђанин три тачке користи да издвоји слободни управни и неуправни говор у оквиру ауторског говора, што није универзалан поступак, као у следећим примерима:

(9) ... за вријеме босанских *lipanjских gibanja* – љетних студентских немира шездесет и осме године, *Цема су дротови... Prava-zdrava a na pravdi Boga, dok sam samo šanovô, džepario ovce za šišanje i bunario među rajom i parcima* ... пребили на мртво име, *кô вола у купусу.* (10); Пустила је воду да отече, наравно... Ех, куда ли су пуне године отекле; сад само ноге отичу... (78); И, једне прилике, смисле они да се *прâвô* издовоље ... *Provedimo vikend zajedno...* Он пријави жени да ће три дана на терен (90); Наручивши још двије – за сваки случај – Роћко га је посматрао *ispod spruštenih trepavica* и чудило се хитрини и веселости... *Idem putem, ispala mi ćuna, niko*

о пјој не води гаћуна... које се не дају сакрити, а толико стрче и просто вриште, усред дупке пуне галерије лица (107–108) и сл.

**3.2.2.3.** Брђанин као познавалац и говорног и писаног језика не пропушта прилику да се „поигра” на плану правописа. Велико слово, осим у обичајеној, прописаној употреби у овом роману користи се за практично приказивање значења лексеме, при етикетском и антономазијском номиновању, интензификаторно, у изражавању говорне особине лика, у игри речима и при исписивању спелованих акронима.

**3.2.2.3.1.** Дакле, верзал је у примеру на 138. страни употребљен да се семантема прикаже писаним изразом: [...] учећи га прво ШТАМПАНА слова [...]. Аутор користи исти тип слова и при навођењу номинацијске ознаке за неки појам, што је условљено вантекстуалним контекстом, будући да су се наведени називи по правилу писали свим великим словима (Ковачевић, 2013а: 228):

(10) Ударио је уврх листа наслов, све великим – размакнутим – словима (Тако, ваљда, иде?): S T R A H.” (20); Застаде да припали последњу МОРАВУ-МОРАВУ из нагњечене кутије (27); Лов на уцијењену главу почињао је у онај исти добар час када је Родољуб Романовац кретао на невољни пут у завичај: докле Mystery Train излажаше из жељезничке станице SARAJEVO-САРАЈЕВО. (126) итд.

**3.2.2.3.2.** Као што је горе поменуто, велико слово користи се да се нагласе одређени делови исказа, они на којим се налази емфатички акценат, како видимо из следећих примера:

(11) – А шта велите за онај пентаграм ... ОНО ... што исијеца на челу? (100); – Крени ти да ми ... НАМ ... нађеш тог манијака.” (101) и сл.

**3.2.2.3.3.** Што се тиче истицања говорних карактеристика ликова, Брђанин помоћу великог слова Д приказује говорну ману ликова:

(12) „А како се лед испаДава?” неки поспани клинац се баш каприцирао. (120); Отац подиже Клињу једном руком и пребаци га унапредак, преко себе за-два-коња-удужину, читава три метра даље: „Јебем ти ти матеД неДазумну!” (120).

**3.2.2.3.4.** Својеврсне игре речима приказане су у примерима који следе:

УЛОГ је велики! – Па, кол’ки је онда Кал’ новик?! (100); „Су-у-трашње О-СЛОБО-ЂЕНЈЕ”, загалми – растављајући скоро на слоге – неки колпортер (105); „Како да налетим на Кола-Portera који штанцује неглеске пословице?” (105); „Кô клен је прогутô мрмка: Кô-U-mjesto da kô čo’ek uzme slobodne dane il’ makar bolovanje, valja

mu se, do ko-zna-kad, natezat sa ovim mahnitim Rusom; ... да кришом попије два-три пива, кол'ко било, U-z-inat! (43) итд.

Наиме, графостилем УЛОГ аутор користи као анаклазу, троп који подразумева говорниково коришћење полисемичне или хомонимичне лексеме, тако да саговорник не разуме одговарајуће значење, при чему долази до неспоразума. Овако писана лексема УЛОГ може значити или „нешто што се може добити или изгубити” или топоним. Говорник мисли на прво значење, а саговорник на друго, што се види из наставка и његовог поређења са Калиновиком, већим а Улогу најближим местом. Писац користи графостилем да би неутралисао нормативну ортографску диференцијацију топонима и апелатива (Ковачевић, 2013а: 230). Лексема ОСЛОБОЂЕЊЕ подељена цртицама (чиме се истиче део СЛОБО) упућује на Слободана Милошевића и даје одговарајући историјски контекст. На 111. страни лексема је исписана на исти начин али латиницом, чиме се приказују супротне националне конотације. Графостилем Kol-Porter настао је парцелисањем заједничке именице колпортер уз помоћ цртице, при чему су оба дела исписана великим почетним словима. Тиме једница добија функцију властитог имена и ради се о каламбурској антономазији (Ковачевић, 2013а: 230). Писање великог латиничног слова *U* чест је поступак у роману, с тим што овде имамо три критеријума – писање великог слова, латиницу и употребу цртице. Такав графостилем има асоцијативно-симболичку вредност јер приказује симбол ушаштва (Бабић, 2012: 60).

**3.2.2.3.5.** Јако бројни и разноврсни јесу примери околиналног именовања приликом ког заједничка именица добија значење властите путем антономазије најчешће метонимијског или метафорског типа, и то углавном по моделу: мотивисано заједничко име или перифраза → лично име, с тим што овде имамо замену властитих имена готово свих ликова „описном (и углавном хумористичном) песничком конструкцијом” (Ковачевић, 2000: 89). Таква њихова имена имају функцију надимака, те је Родољуб: и Слабовољни Омладинац, и Дежурни Прометеј, и Орфеј, и Зрели Јуноша, Безимени Младић, Сумњивац, Ućino Maksumće, Поштовани Професор, Чудак, *Вилозоф*, Мужјак, Станар, Самац; Русмир је крштен и као – Порфирије, Полицајац, Инспектор, Онај Nevjernik, Naš Komšo, Стари Лисац; Самсон – Гласник Смрти, Portabl, Original Leather, Сила; Желимирка – Машала Сарајка, Маторка, Старка, Она Razvratnica; Милоје – Сељак, Парак Gedžovanski, Шајкача итд. Сви су ‘надимци’ контекстуално мотивисани, односе се

на исте денотате и показују намеру аутора да познате карактеристике веже за датог јунака, истичући тиме његове примарне особине. Осим што се ова именована користе за главне јунаке којима је наведено и лично име, користе се и за споредне ликове којима су то једина имена јер нису идентификовани личним, већ их аутор карактерише на основу њиховог занимања или карактеристичне особине.

**3.2.2.3.6.** У акронимима аутор мајускуле користи при исписивању сугласника, док минускулама пише вокале који се иначе чују при изговору. Овим поступком жели се пренети „говорна слика”, при чему се често укључују и други графостилемски критеријуми попут цртице и типа слова, као што је курзив. Описану појаву можемо видети у следећим примерима:

(13) ... у нас нема лабораторије за *ДееНКа*-анализу... (125); ...”по командној линији”, наниже – свим *ЦЕеСБе* и „станицама на терену” (126); Писало је на Те-Ве-у да пријавимо...(132); ... на схрани присутни делегат испред *eMZe*... (170) и сл.

**3.2.2.3.7.** Други правописни поступак обухвата потпуно одступање од правописне норме што је вишеструко мотивисано и превасходно има две функције: прва је карактеризација ликова, а друга преношење писаног говора. На 103. Страни, када Родољуб чита телеграм о смрти мајке, размена је представљена на следећи начин:

(14) *majka. umrla. sahrana. prekosutra...* Телеграм је – посебно овакав, чак... (103);  
...*Zdravo sine, Vojane, evo davam pišem dasmo xvala bogu svi živi i zdravi...i koje mlogo želimo i za vaše zdravlje Vojane...pasam se setio tebe dasmo ti i ja svake godine čistili ribu jasam plako ija i ljlja i Dobrica...* (138).

Други пример односи се на писмо које отац упућује сину војнику, те мешање писама, недостатак интерпункције и размака, специфичан вокабулар односно дијалекат и уопштено неграматичност конструкција указују на то о ком се друштвеном слоју ради. Овде сви поступци служе карактеризацији споредних ликова. С обзиром на то да су у питању споредни ликови, утолико је одступање мотивисаније јер се као и при антономазијском именовану они идентификују према личним особинама. Притом, не сме се изоставити шири контекст – атмосфера у возу, односно опис прилика и људи које на таквим местима можете срести или накратко упознати, опис животних искустава и путева који се у датој тачки „случајно” преплићу или чак помало ироничан приказ неких припадника ЈНА у датом тренутку. Епистоларна форма је због иманентне



графостилематичности погодна техника у прозном тексту, као што смо видели и у другим овде обрађеним романима.

**3.2.2.3.8.** Морамо поменути доследно бележење акцената и дужина и то не само у оним случајевима у којима се то иначе бележи („мада необавезно, тачније ретко”, в. Правопис српскога језика, 2011: 139) као у сажимању („кô, дошô, окушô, гледô”), генитиву множине или хомографима („дā, бѝло, лу̀к, дјèлā, ја̀, ја̀ко”) већ и у другим случајевима где се жели посебно истаћи разлика између српског у Босни и српског у Србији, као на пример: „пáкве, прèлèтан, са дèдовине, из самòг пакла, за̀себе” и сл.

**3.2.2.3.9.** Слично томе, графостилеми настали употребом апостофа користе се с циљем да облици неподударни стандарднојезичким послуже у говорној карактеризацији ликова, односно у успостављању равнотеже између говорног и писаног облика. Према Правопису, апостроф се пише у речима које се сматрају окрњеним и то на местима где су у писању изостала слова, а у изговору гласови (Пижурица, ред. 2011: 139). Апострофи су фоностилеми настали редукцијом фонема или слога у оквиру лексема и на месту те редукције јавља се апостроф који заузима редуковани део – почетак, средину или крај – чинећи графостилемско обележје фоностилема – аферезе, апокопе, синкопе и елизије (Ковачевић, 2013а: 231). Поменути фоностилеми се због употребе апостофа подводе и под графостилеме, као што је случај у следећим примерима:

(15) „Цуро, би л’ ти пошла зáме”, пита а одавро се ногама о плот; „ал’ реци намах” (8); Стаде прекуцавати рукописне биљешке, штекћући све у шесн’ес’, као да коси из... (23); „Ку’ би стока доли на појило”, смрси Инспектор, кô п’јан поп опијело. (30); „Е, црнога ли им ’љеба, Бого мој”, оплакивао је жртве... (73); „О’ш да пушиш?” (134); – Госпој ’ца, јел тако? М’ лена? (149); – Са’џу, из ових stopa! (185) и сл.

**3.2.2.4.** Најуочљивије онеобичавање у роману представља диграфија. Њена употреба у нормалу и курзиву доминантан је графостилемски поступак. У Правопису налазимо:

Тирилица је, по важности, прво и основно српско писмо, од седамдесетих година XX века запостављена, маргинализована и запуштена, од потискивања у службеној и јавној употреби до уметничке стагнације. Она у српској традицији има и неспорну симболичку функцију и зато је оправдана њена фаворизација у службеној, јавној, просветној и културној делатности. Новији културно-историјски

и политички развој, везан пре свега за скоро једноиповековно српско-хрватско језичко заједништво (седамдесетак година и државно), из којег је настало богато српско наслеђе писано односно штампано латиницом (наравно, делом и старије од тог периода), потом савремене потребе културе и науке и комуникације (с доминацијом латиничких култура) – учинили су да сигурно владање латиницом и у писању српским језиком постане наша свакодневна потреба. Такав, истина редак, суживот двају писама [...] верујемо, не може бити штетан по српску културу све дотле док ћирилица не би заиста била егзистенцијално угрожена (Пижурица, ред. 2011: 15).

Синхрона диграфија, каква постоји у српском данас, може се изразити релацијом *национално : интернационално* или ћирилица као национално писмо, а латиница као интернационално. У време радње самог романа, то није био случај, јер је у СФРЈ тај однос био однос варијанти *источна : западна*, а Сарајево негде између, ни тамо, ни овамо или и једно и друго или међупростор у коме обе варијанте коегзистирају.

**3.2.2.4.1.** У роману су ћирилицом исписани ауторски говор, Андрићева незавршена хроника и Јосимовићев рукопис; латиницом говор осталих јунака који српски не сматрају матерњим језиком, као и све лексеме које су турцизми, кроатизми или аутентични сарајевски жаргон. Поменуто вишегласје тиме је у потпуности визуелно обележено и изразито графички маркирано. Овакву двоазбучност Ковачевић сматра етнолектом, јер служи диференцирању Срба и не-Срба као говорника, а најбољи пример те особине чине дијалози у којима оба саговорника нису Срби (Ковачевић, 2013а: 236), као у следећем примеру:

(16)

- Znao sam ja da ćemo se mi trefit, za bremedet; kadli-tadli!
- Све је релативно, драги мој Киндер Асафовићу; мали је овај свијет.
- Nemoj tude pametovat; sve je ilereva'tno!
- Што ме, болац, ухапсисте?
- A ti, kô kanom, ne znaš, ahbabu?
- Ти, ваљда, знаш?
- U-bis-tvo! A `vamo vukovac.
- Еј, немој зајебават.
- Ђе s' bio i šta s' radio, nočas?

- Провео сам ноћ с неким Ромима; у возу.
- A svjedoci, bezbeli, Cigani? Pitaj braću laž'vu!
- Ти рече. (151)

Дијалог је дат у репликама без ауторске конферансе пошто је она редундантна, а реплике дијалога заправо представљају неуведени управни говор (Ковачевић, 2013а: 236). Наиме, наизменичном употребом писама у репликама, латинице у Асафовим и ћирилице у Јосимовићевим, додатно се истиче језичко-етничка опозиција, али и постиже драматични ефекат.

**3.2.2.4.2.** Брђанин такође користи диграфију за маркирање уведеног слободног управног говора (Ковачевић, 2013а: 237) који припада несрпским говорницима, при чему је ауторска дидаскалија дата ћирилицом, а уведени слободни управни говор ћирилицом.

- (17) Na svijetu su ti samo dvije vrste žena, krave i kurve, конта alias Тамил Цемал.  
Kurve daju, a krave ne daju! (11); Samo mi se čini, отхукну осокољена (27); Mi čudo  
jedno čekamo a neće nam se desiti, изговори наглас (91) и сл.

Појава је учестала не само у говору јунака, већ и у ауторском тексту у циљу даљег наглашавања диференцијације, те аутор дуплира двоазбучно исписану реч, одвајајући варијанте цртицом или запетом. Редупликацијом се показује да говорници нису етнички хомогени, што се може „видети” и када разика у говору заправо не постоји. Ту разлику показује писмо, као у следећим примерима:

- (18) Два жељезничара – видно припити – викали су „Плави, Plavi” прослављајући  
ко зна коју побједу вољеног тима. (105); ...Романовац се стресе умјесто њих ...  
„Живијо-Živ'jo!” (106).

**3.2.2.4.3.** Као што смо горе већ напоменули, Брђанин у оквиру употребе ћирилице прави разлике у типовима говора тако што ауторски и два говора српских аутора диференцира коришћењем ћирилице у нормалу и курзиву. Ауторски је исписан нормалом, а цитирани делови туђег говора курзивом. Притом је Андрићева незавршена хроника „Један поглед на Сарајево” текст дат екавским изговором, а Јосимовићев „Рукопис у настајању” ијекавским, чиме Брђанин наглашава „двоизговорност” српског језика (Ковачевић, 2013а: 238).

- (19) *Град буна и ратова, новца и гладних година, кужних епидемија и разорних пожара, град веитих људи, који су увек волели живот, иако су га познавали и с лица и с наличја. Његово лице у последњој светлости сутона изгледа*

дрезно мудро; на њему су, као боре вековних подвига и искустава, урезане линије улица, кривудава и смеле, оне из турске епохе, праве и круте оне из аустријског времена. (10)

(20) Опстаде све до дан-данас: наспрам хотела „Загреб”, сучелице складне и чусте (унаточ њених импозантних размјера) некад Додера-виле, а сада социјалистичке „Робне куће” – насупрот скоро обурдане, циглом зидане фабрике урушеног проваљеног крова и рошаве фасаде од опеке, кроз чије зјапове у строповима и дуварима увелико пробијају „вита ребра” изломљеног скелета; полурушевне и давно напуштене „Дувањаре” – а укосу у односу на оближња нова здања преко пута, у којима су сједишта савремених власти... (32)

Ови делови хронике и рукописа имају статус цитаторских микродискурса. Међутим, Брђанин у овој функцији не користи само ћирилицу у курзиву већ и латиницу, најчешће у нормалу, с којом се понекад комбинују јединице писане курзивом, као у следећим примерима:

(21) ... историје града: Nekakva pravoslavna crkva bila je tu već 1540. godine. Uvijek malobrojna i tokom XVI vijeka desetkovana prevođenjem na islam, pravoslavna opština počela je napredovati u XVII vijeku, kada su Srbi preuzeli ćurčijski esnaf... (23–24).

(22) ... још као средњошколац, Роћко једва упамтио: *Gospođa u posjeti bolesnom djetetu svoje služavke*, или како ли већ; ко би га знао том гордом поети Мирославу, нареченом Fritz... (34).

(23) ... исписују тестаментарну реченицу-завјетну опоруку умирућег Александра Првог: *Čuvajte mi Jugoslaviju!* (65).

**3.2.2.4.4.** Као што је очекивано, латиница се користи у страним изразима, најчешће из енглеског и немачког, али и у „макаронским” конструкцијама, комичним комбинацијама страних и израза на српском, као нпр.:

(24) ... и не може се сетити, никад више ... *Nevermore...* (21); ... а модерном социјалистичком City-ју. (31); ... (што само подсећају на East River) (32); *Only you Platters-a* прену Родољуба у стварни живот (74); Зато тако, неуобичајено снисходљиво – мирно и достојанствено, изађе из office-a; ... (102); ... зарежа Усамљени Јахач и натаче шешир до очију кô за *The End* (176) и сл.

**3.2.2.4.5.** Ковачевић посебну пажњу посвећује латиничким графостилемима у ауторском говору који треба да потврде теорију о „когзистенцији варијаната”. Такође, оне треба да укажу на то како у босанскохерцеговачком стандарднојезичком изразу

постоје и користе се једнако варијантно поларизоване лексеме (susjedi и комшије, dizalo и лифт, šutati и ћутати) и оријентализми (serbez, kijamet, fildžan, džezva, itd.), који такав израз чине несводивим искључиво на мешавину варијаната. Аугор наводи како се сматрало да коегзистенција треба да прерасте у неутрализацију, односно да се варијантске поларизације „неутралишу” (Ковачевић, 2013а: 242), што индиректно показује и Брђанин у следећем примеру:

(25) – Па није ти ово križaljka-укрштеница ... Како се каже, а да није национално, *diferencirano* ... ispunjalka? (100).

**3.2.2.4.6.** Исти аутор сматра да језичка политика коегзистенције и неутрализације може резултирати једино конструкцијама које он назива „језичким трагикомизмима”, попут *udruga za ćudorednu skrb – Petougao* (на 9. страни) или *Sandžaklija* из Рашке (на 38. страни). Још једна појава је могућа последица овакве политике, а то је губљење осећања за одређење варијантске припадности поларизованих јединица. Брђанин то приказује негирањем сопственог узуса, негирањем правила о диграфијској диференцијацији, чиме поручује да се босанскохерцеговачки стандарднојезички израз претвара у „хаос” нефункционалних синонима (Ковачевић, 2013а: 242–243). Наиме, он ће у роману неретко поларизовану јединицу написати неодговарајућим писмом – „србизам” латиницом, а „кroatизам” ћирилицом, што показују примери испод:

(26) Град прегломазан да би га земља сербез<sup>14</sup> носила а људи без неке трпјели, најприје личи на залогај већи од уста (12); Ово *bezbeli* је ипак – безбели – одбацио, љепше је и ефектније овако. (25); ... иако Романовац углавном није познавао ни komšije ни сусједе, зна толико: често слуша како се типична...(67); Џебо Клепо га, од сабајле ... дршћући – гарант – што од судбине што од близине Смрти, која ником мила није ... (102) и сл.

Према речима Станишића, спољашња форма, тј. план израза једног писма, сведочанство је културне историје, незаобилазног цивилизацијског наслеђа које свако писмо у себи носи и као такво представља основно средство комуникације једне цивилизације (Станишић, 2002: 56). У случају овог романа та (из данашње перспективе готово немогућа) комуникација сведочи о читавој једној „цивилизацији” која не може постојати. Сила језика, која треба да спаја, устукнула је и нестала под налетом неке друге необјашњиве силе.

---

<sup>14</sup> Подвлачења наша.

**3.2.3.** Радња романа води нас кроз сарајевске улице и животе њихових становника у потрази за разрешењем монструозних убистава која симболично значе смрт југословенства, идеје једнакости као и реалности. Као што Пржуљ примећује, убица ханџаром повезује богомоље различитих конфесија на мапи Сарајева, а петоугаони знак који жртвама на чело урезује може представљати црвену, крваву петокраку (Пржуљ, 2011: 248), још једног симболичног весника неминовног краха. Последње, пето убиство мимо обрасца остаје нерасветљено, па недоумицу ко је убио Желимирку (с напоменом да избор имена ове јунакиње такође није случајан) аутор не решава последњом реченицом „Das ist Walter!”, којом се завршава и познати Крвавчев филм, већ читаоцу препушта избор. Реченица такође подсећа да су Валтер, његово Сарајево и све желимирке нестали, помало злосутно наговештавајући да ће у ономе што следи – изван текста – многе друге, чија убиства ни данас нису расветљена, прогутати та необјашњена и необјашњива Сила. Оне ведрије сцене уличног хаоса, сарајлијског духа, босанске шаливости, у ритму Бјелог дугмета, Забрањеног пушења, Азре, Филма, Балашевића, Чолића и уз чувене речи других интертекстуалних „актера” враћају нас коју деценију уназад у аутентично искуство живота земље и у земљи које више нема. Ковачевић сматра да читава слика језичког хаоса представља кључ за разумевање основних значењских слојева романа. Он користи Тињанов термин „синфункцијска” вредност да опише неједноставан доживљај дела чије су карактеристике, према новокритичарима, вишезначност, комплексност, иронија и парадокс. На тим вредностима почива стилогеност бројних Брђанових стилематичних поступака, од којих су графостилемски најдоминантнији (Ковачевић, 2013а: 245).

Одабрани случајеви и дати примери приказани су с циљем да се „расветли” графолошки ниво овог романа. Описане појаве не односе се на све могуће већ на изразите графичке маркере, оне који ово Брђаниново дело издвајају од свих других писаних на српском језику. Онеобичавање овде не подразумева само одступање од норме или инсистирање на графостилемској тежини и густини форме на коју би руски формалисти били поносни. Оцену уметничке вредности свакако је боље оставити књижевној критици, али вредност графостилематичности, тј. стилогеност је неоспорна. Графички приказати (знајући да ипак не говоримо о фотографији или цртежу) и графостилистички дочарати стање и атмосферу предратног Сарајева подразумева велико пишчево умеће. Стилогени ефекат односи се, између осталог, на то – шта је могуће, а шта не у једном језику, народу и

времену. Ова „поетичка скаламерија”, како је Владушић назива, успешно и наизглед лако постиже тај ефекат.

### 3.3. Графостилеми у прози на енглеском

**3.3.1.** У следећим поглављима аназираћемо два савремена романа у којима се визуелна средства користе на потпуно нов, специфичан начин. На примерима Велшовог романа *Marabou Stork Nightmares* и Форовог *Необично гласно и невероватно близу* осврнућемо се на графосилематичност и графостилогеност да бисмо показали како је интерпретација романа на овом нивоу не само могућа, него и сврсисходна. Утврђивање разлога пишевог одабира графолошке густине (јер знамо да такав избор никад није случајан или насумичан) нужно води до „разрешења” оцене уметничке вредности и естетског ефекта који се оваквом врстом маркираности постиже код читалаца.

Укратко ћемо објаснити избор *два* романа на енглеском – наиме, први припада „високој књижевности” и без обзира на бројност графостилемских поступака, ближи је традиционалним романима или класицима, док је други дело популарне књижевности и у њему се користе технике које нисмо виђали у романима на оба језика а које воде до екстремне графостилизације, ако се тако можемо изразити. Стога се аутору тезе чинила неопходном анализа оба „пола” у циљу представљања свих могућих поступака и елемената.

**3.3.2.** У *Енциклопедији прозе двадесетог века* о шкотском писцу, родоначелнику такозване „хемијске генерације”, који се раних деведесетих прославио романом *Трејнспотинг*, можемо наћи следеће:

Even in the age of hyper-consumerism accustomed to an endless supply of instant classics by new writers, Irvin Welsh's *Trainspotting* (1993) stands out as much for creating a cultural phenomenon as for launching an individual career, for appealing to postliterate youth as well as broadsheet reviewers, for helping put contemporary Scottish fiction on the world literary map, and for creating a sense of national self-confidence that played a part in the passage of the 1997 referendum on devolution. (Шефер, (ур.), 2011: 390)

Ради се о другом Велшовом роману, објављеном 1995. године, богатом не само „пластичним” или како аутор чланка наводи – „графичким” језиком и описима насиља већ

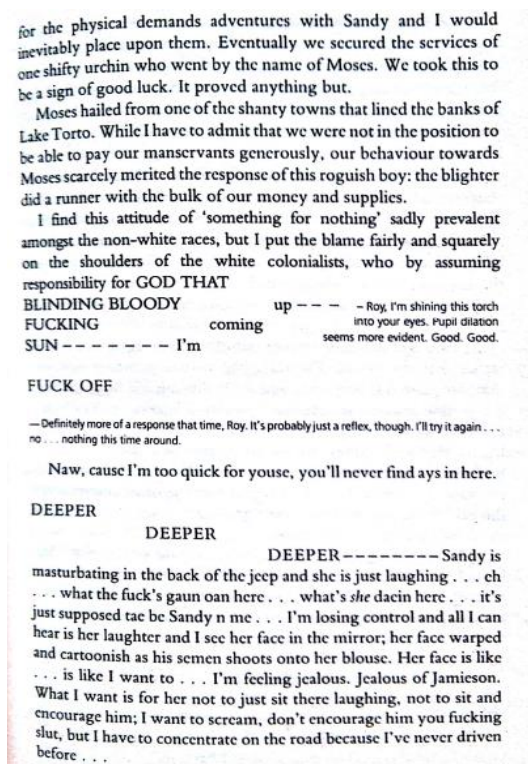
и начинима на које Шкот користи изглед стране и типографију да оцрта коматозно стање протагонисте, односно све нивое његове (не)свести док се суочава са прошлошћу и покушава од ње да побегне (Шефер, (ур.), 2011: 391).

Протагониста, Рој Стренг, уједно је и наратор. Већ је његово презиме својеврсна фонолошко-графолошка игра. Наиме, презиме се изворно пише *Strang*; ако допишете слово *e*, добијате нову реч – *strange* (што би се изговарало *стрѐјнџи*) са значењем *чудан*. То је уједно и прва асоцијација коју познаваоци енглеског језика имају када се први пут сусретну са Ројевим породичним именом. С друге стране, вокал *a* се у стандардном енглеском језику изговара и као /æ/, у српском транскрибује као *e*; међутим, у шкотском дијалекту овај вокал је заправо /a/. Тако изговорено постаје хомофон партиципа прошлог глагола *string* са значењем *натегнути, напети (живце, снагу и др.), везати нешто удицом, обесити, раширити* (Филиповић et al., 1986: 1093). Морамо напоменути да се у роману сусрећемо са три света или три стадијума несвесног стања протагонисте. Први, имагинарни, свет снова и дубоке коме представља бег од осталих: Рој је у Јужној Африци и лови марабуа. Други свет нас води у садашњост и болницу у којој главни актер лежи и где га посећују чланови породице, лекари и сестре које о њему брину, као и мистериозна жена чији глас не препознаје. Трећи, свет несвести, чине сећања које увек „окида” нешто из претходна два, а која нас упознају са животом, односно прошлошћу јунака. Пут или лет из стања дубоке коме преко несвести до полусвести и назад Велш је визуелно решио, односно графички приказао одабиром одређених средстава. Такво кретање отежава и успорава процес читања, али у формалном смислу има своје законитости јер текст, како смо већ помињали, мора пре свега бити разумљив читаоцу.

**3.3.2.1.** У случају овог романа твори се „типograфска пантљичара” која се полако креће, обухвата странице књиге и води читаоца до расплета. Ако знамо да роман према конвенцији представља једну књижевну врсту, лако је схватити зашто овакав „хибрид” збуњује читаоце. Визуелни садржаји чине се страним јер представљају непознату врсту „слике”. Претерано експлоатисање графичких симбола урушава представу о томе како би требало да страна романа по правилу изгледа, а у роману *Marabou Stork Nightmares* има изглед баш како је дато на слици 20. Да појаснимо: прва два пасуса као и део трећег пасуса односе се на Ројево стање дубоке коме, на његов измишљени свет авантуре у Африци. Нарација је на стандардном енглеском језику и то дијалекту британске више



класе између два светска рата који представља својеврсну пародију на „енглески Империје” (Симпсон, 2004: 182). У четвртој реченици трећег пасуса појављује се верзал који се наставља наниже, укосо, с десна на лево до почетка седмог реда, при чему се ствара ефекат „падања” или „тоњења”, а заправо представља јунакове мисли о повратку у реалност, тј. о прелазу са једног стања свести на друго.



Слика 20, *Marabou Stork Nightmares*, стр. 5.

Следе црте које значе менталну паузу у напору при пролажењу из једног у други ниво. Њихов број на различитим странама варира у зависности од потребног напора. Потом имамо реченицу *I'm coming up* са значењем „излазим (из коме)”, „идем горе” у куренту коју читамо с лева на десно и одоздо на горе да бисмо се вратили на пети ред и тако дошли до света стварности. Директни говор ликова који су у том свету свесни учесници увек је приказан другим фонтом у мањој величини, јер реалност је нешто што је Роју тешко, сурово и болно од чега константно покушава да побегне. Речи које чује, као и људи који их изговарају нису му битни, мање су важни од онога што чује у својој глави и онога

што тамо проживљава. Нарација даље тече *уобичајено*<sup>15</sup> – верзалом су приказане његове директне мисли, другим фонтом говор неговатељице. Изразом DEEPER („дубље“) означава се јунаков начин враћања у фантазију. Број понављања ове речи даље у причи такође варира и зависи од Ројеве претходне укључености у садашњост. На пример, на четрдесетој страни наведени израз понавља се чак девет пута. У исту сврху и на исти начин користе се и лексеме DOWN и DEPTH, било у целини, било слово по слово. Супротни процес обележен је лексемом „up“, која се понавља узлазно, с лева на десно и увек је исписана малим словима. Могу се јавити и друге које су „окидачи“ његовог доласка у полусвесно стање, најчешће изговорене од стране посетилаца или псовке којима негодује због прекида афричке пустоловине. Кривудање мисли материјализовано вештом типографијом и коришћењем нетипичних штампарских могућности у изгледу стране читаоцу визуелно дочаравају ментално стање протагонисте и дају јасну *слику* о томе шта се и како одвија у његовој глави. Стренг тоне назад, али уз тешкоће: трима тачкама иза фраза и реченица у последњем пасусу показује се преплитање снова и стварности, наизменично се уводе његове мисли о ономе што он жели и ономе што јесте. Ово друго огледа се и у језику – јавља се шкотски дијалекат, што видимо у фрази *gaun oan* (going on) и другим даље у пасусу.

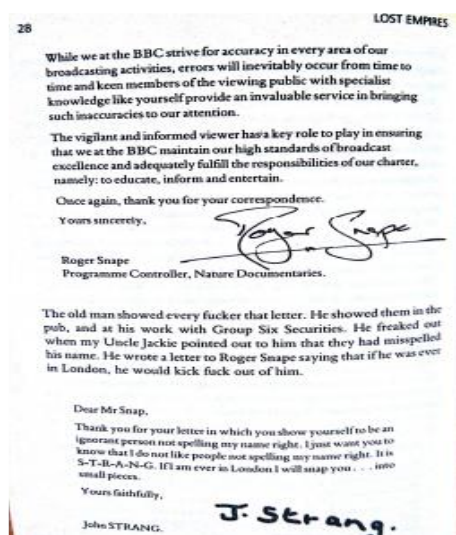
На датој слици су приказана најбројнија графостилемска обележја, а у објашњењу и неке од њихових функција. Међутим, то свакако чини један део, најупечатљивији или најочигледнији. У деловима који следе, осврнућемо се на класификацију графичких обележја, а графостилемска одступања овде се изводе на плану типографије, интерпункције и спелинга (Палибрк, 2014а: 279).

**3.3.3.** На типографском плану можемо говорити о организација текста, а то подразумева поделу на пасусе, размаке, белине у тексту, појаву специфичних графичких симбола, уопште изглед стране. Као што смо видели из примера, овакву организацију не виђамо често, мада читав роман не изгледа као на слици 20. Делови који говоре о сновима и сећањима главног лика имају уобичајен формат односно изглед „правоугаоне решетке“. Само су прелази из једног у друго стање свести типографски маркирани из датих разлога.

---

<sup>15</sup> При чему је „обичај“ утврђен самим текстом односно дискурсом. У овоме се огледа оно што се назива „интерном девијацијом“. Свако „одступање од одступања“ у овом роману има своју функцију – да олакша процес читања, антиципацију ликова или уопште гледано, помогне при дешифровању самог наративног поступка.

**3.3.3.1.** У *Marabou Stork Nightmares* постоје јединице на прелазу између типографских и ефемерних, оне које је програм за обраду текста омогућио аутору у датом тренутку. Тако можемо наводити: писма (странице 27 и 244), ексцерпт из уџбеника (стр. 81), извод из електронског дневника Ројевог оца (стр. 150 и 197), приказ постера са единбуршких улица у текстуалном облику (стр. 198, 199, 227, 229, 241 и 263). Једина графички захтевнија аномалија налази се на двадесет осмој страни где је приказана кореспонденција између Ројевог оца и једног од уредника Би-Би-Сијевог програма. Наиме, дати су потписи обојице: уредников стилизован и очев невешт, штампаним словима. Овде Велш, између осталог, и визуелно жели да истакне разлику у друштвеним сталежима, да графички дочара однос између образованог припадника више класе из Лондона и недовољно школованог припадника радничке класе из Единбурга. Вербални и визуелни садржаји у тексту повезани су и не могу се раздвојити без знатног губитка на равни функције (Палибрк, 2014а: 280). Слика 21 представља страну о којој смо говорили.



Слика 21, *Marabou Stork Nightmares*, стр. 28.

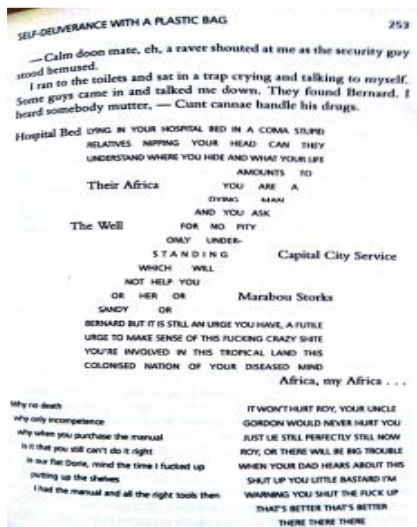
**3.3.3.2.** Друге типографске девијације односе се на тип и величину слова. Осим разлике у приказивању говора ликова који се Роју обраћају у болничкој соби (величина слова у речима других ликова увек је 8, што јасно показује мишљење протагонисте о њима), неколико фраза и реченица, битних за разрешење, дате су фонтом *Arial* у величинама 16 и 18, а слово *Z* има посебну вредност.

(27) – Yes, we're definitely getting some sort of reaction. A very positive sign, says one of the doctors, I forget their names, they all sound the same to me.

– I don't think you're doing enough to help us, Roy. I don't think you're doing enough to get well, says the other. I'll call him Middle-class English Cunt One and the other Middle-class English Cunt Two in order to differentiate them. (57) и сл.

(28) NOTHING (252); **REZURRECTION** (256); THERE IS NEVER AN EXCUSE. (256); **Z.** (264).

Ова графема прво се јавља на поменутиим постерима које Рој виђа на улицама родног града, а односи се на *zero tolerance*, политику нулте толеранције према извршиоцима сексуалног напаствовања<sup>16</sup>. Графема је уједно и последње слово енглеског алфабета, њом и тачком иза ње роман се завршава. Симбол је јунаковог краја, како менталног тако и физичког, јер га силована девојка, Кирсти, у болничкој постељи зверски убија хируршким маказама и ножем, прекидајући тако агонију, што он у последњем тренутку луцидности разуме и на чему јој је захвалан. Следећи пример илуструје још један вешт типографски поступак, пишчеву игру наведеном графемом и истицање њене функције (Палибрк, 2014а: 282).



Слика 22, *Marabou Stork Nightmares*, стр. 253.

<sup>16</sup> Протагониста учествује у групном силовању девојке и грижа савести га наводи на покушај самоубиства чија је последица његово вегетативно стање.

**3.3.3.3.** Курзив се користи у истицању (прозодијском или другом), при промени фокуса или да се означе типови дијалога у сновима и сећањима. Често је знак за унутрашњи монолог или пренесене мисли као Ројев коментар на описану ситуацију. Таква појава преношења „метамисли” посебно је издвојена. Да појаснимо – читалац је све време упућен на мисли главног јунака, јер радња се и одвија у његовој глави. Стога Ројеве „мисли о мислима” морају бити некако обележене, што се постиже управо графостилемским онеобичавањем.

(29) ... I started to *feel* something unpleasant and was happy when Sandy came through and interrupted this sensation before it could flower into recall. (41); You *undoubtedly* are, you daft cunt. It is Tony's bastard you're carrying again, Kim? You fucking stupid sow (158) и сл.

(30) ... it can only be the Marabou Stork but it's my injection, it's the chemicals, not ones that dull and chill my brain, not ones that make me forget because with these ones I remember.

Oh my God, what dae ah fuckin well remember . . .

*Lexo said that it was important that we didnae lose our bottle. Nae cunt was tae shite oot; eftir aw, the fuckin hoor asked fir it. She'd've goat it fae some cunts anyway the wey she fuckin well carried oan and the fuckin fuss she made.* (9) итд.

У 29. примеру видимо употребу курзива за промену фокуса и за наглашавање речи у реченици, показивања где би требало да буде реченични акценат. Следећи пример ислуструје поменути ознаку дијалога: Рој се из једног стања свести пребацује у друго, што се огледа и у промени дијалекта.

**3.3.3.4.** У делу где је описано сећање на суђење за покушај силовања истакнуто је шест реченица које сумирају налазе истражног поступка, односно закључке на основу којих порота доноси ослобађајућу пресуду. Реченице су издвојене у посебан ред и подебљане („болдиране”):

(31) **She danced with several men at the party.**

**That was established.** (208) итд.

**3.3.4.** Што се интерпункције тиче, маркиране су употребе знака црте и знака три тачке.

**3.3.4.1.** Црта се овде јавља у својој прописаној употреби, уместо наводника, приликом навођења дијалога или туђег говора. Маркирана је употреба коју смо већ навели

приликом објашњавања прве слике, дакле у смислу напора потребног при пребацивању са једног нивоа (не)свести на други.

(32) We storm out into the street and pursue  
the creature down the road and follow it up – Naw Vet, hud oan, this  
into an alleyway – – but I’m coming up is the tape fir the boy . . .  
up here naw – – naw – – naw – – – – up

And now he’s singing his New Year special.

(124) итд.

**3.3.4.2.** Три тачке или знак прекида у српском, а елипса, тј. знак изостављања у енглеском<sup>17</sup> у оба језика се користе за прекид или паузу у говору и мислима јунака ради стварања реторичких, драмских или комичних ефеката. Иако у *Marabou Stork Nightmares* имамо и такаве примере, три тачке, пре свега, означавају преплитање мисли из два јунакова универзума, како је на 20. слици и објашњено.

**3.3.5.1.** У спелингу је маркирана употреба визуелног дијалекта који се лакше изводи у српском него у енглеском (или боље речено шкотском дијалекту енглеског) јер захтева извесну вештину. Велш, међутим, успешно представља фонолошке промене поменутог говора радничке класе са маргине единбуршког друштва.

(33) – What ur ye daein? What ur ye daein, Roy? she whimpered, fuckin shitein it. That wis the first time she’d spoke tae ays: the first time the cunt hud said ma name. (106, шкотски говорни дијалекат).

– What are you doing? What are you doing, Roy? she whimpered, fucking shitting herself. That was the first time she’d spoken to me: the first time the cunt had said my name. (стандардни енглески).

**3.3.5.2.** Велико слово се употребљава како је прописано у енглеском језику, једина специфичност у суштини је типографска – Ројеве мисли у полусвесном стању, читави изрази протеста због „изласка”, псовке и увреде доследно су у верзалу. Иако не говори (своје мисли „чује”), целе реченице су дате у важећој писаној конвенцији да се повишена интонација или посебно наглашавање делова бележе великим словима, што можемо видети у следећем примеру:

(34) FUCK YOU FAITHER

<sup>17</sup> Уп. *Правопис српскога језика* (Пешикан, (ред.), 2011: 138) и *Оксфордски водич кроз стил* (Ритер, 2002: 129).

FUCK YOU

DUG SHOULD HAVE BEEN DESTROYED

IS THAT HOW MUCH AN WIS WORTH, HOW MUCH AN WIS VALUED? (166) и

сл.

**3.3.6.** Дакле, као што учачамо, одступања су махом типографска. То је, уосталом, оно што критичаре наведе да поступак окарактеришу као *nifty* („стилски дотеран, оштроуман”, в. Филиповић *et al.*, 1986: 723) или *gimmicky* („штос, трик”, в. Филиповић *et al.*, 1986: 471). Прва оцена је преузета из британског „Гардијана” (в. листу референци) и то је једини помен и остврт на графолошке аномалије. Према нашим сазнањима, нико се досад није бавио лингвостилистичком анализом овог проблема у овом роману. Графостилеми се јављају и у другим романима Ирвина Велша, па се ова одлика може сматрати личним стилем. Ипак, ово дело можемо сматрати умерено графостилизованим у односу на следеће које обрађујемо, стога ће критички осврт захтевати више простора него у претходном случају.

**3.3.7.** На почетку овог дела, ради бољег разумевања, навешћемо и нужне биографске податке, односно речи самог аутора који је најбоље објаснио свој графостилистички поступак у роману. Наиме, роман Џонатана Сафрана Фора *Необично гласно и невероватно близу* наводи се као пример појачане визуелности у форме, јер писац користи различите графичке компоненте да би изразио своје виђење катастрофе којом се бави. Изазвао је бројне контроверзе и био предмет опречних критика: од речи хвале Салмана Руждија, преко уздржаности Џона Апдајка до недвосмислене срџбе Харија Сигла, Роберта Хјуза и других. Џонатана Сафрана Фора 2005. године музеј „Викторија и Алберт” из Лондона наградио је као писца-илустратора, али могло би се рећи да је у књизи пре уметнички уредник него илустратор (Седокијерски, 2010: 136). Ово признање свакако је најавило долазак нове врсте писца. Међутим, као што смо претходно напоменули, специфичну пишчеву технику многи критичари нису поздравили похвалама већ су графичке новине описали као „трикове смишљене зарад публицитета”, „бесмислене смицалице”, „силогизме из колачића судбине” и сл. Најоштрији били су наводи Роберта Хјуза:

The novel's ramblings and gimmicks are meagre representations of catastrophe and often badly out of key. The end of the book features a stunt – a short flip-book of photographs with a body falling upward to a World Trade Centre tower, as if we could

turn back the clock. We can't, of course, but we already knew that. It is fairly offensive to see a novelist co-opt such an indelible image of desperation and death for such a trite purpose. Whimsy and terrorist tragedy do not add up, at least in Mr. Foer's hands. (Седокијерски, 2010: 136)

Како прича обухвата преломне историјске моменте попут бомбардовања Дрездена, напада на Светски трговински центар (СТЦ даље у тексту), накратко и страдања Хирошима, јасно је зашто се може стећи утисак да је људска коб описана на недостојан начин пером исувише амбициозног младог уметника. Приказати суштину, односно трауматске доживљаје детета и одраслог кроз различита раздобља светске повести, по мишљењу неких био је превелик залог за тада двадесетосмогодишњег Американца јеврејског порекла. У интервјуу са Гејбом Хадсоном (Хадсон, 2005), на питање шта га је мотивисало да манипулише типографијом на овакав начин, Фор одговара да говорити о догађајима „Једанаестог септембра” подразумева визуелни језик и да је његова једина мотивација била да напише најмоћнију књигу о томе. Као одговор на питање зашто „уметничке” књиге припадају свету уметности више него свету књиге, Фор указује на то да је можда погрешно раздвајати „уметнички свет” од „света књиге” и да постоји простор у коме се преклапају, где жели да се његови романи налазе. По његовим речима, штета је што људи употребу слика у романима сматрају храбром, јер употребу штампе у сликарству нико не би назвао таквом. Књижевност, наводи даље Фор, претерано заштитнички чува своје границе, више него било која друга уметничка форма. Наводећи пример музичара који прави најневероватнију комбинацију репа и песме из мјузикла „Ени”, пита се шта би се десило када би и писци били вољни да позајме понешто. Наравно, у табору негативне критике ова изјава далеко је од добре аналогије. Мора се признати, оцене оваквог романа после првог или јединог читања тешко да су ласкаве, јер су структура и ликови много комплекснији од онога што „први утисак” допушта. Генијалност деветогодишњег протагонисте мами осмехе, али не можете да се не запитате да ли су његова тиха патња, депресија, страх и самоповређивање у одређеним деловима приче смишљено (или једноставно невешто) приказани тако да измаме сузе. Ни то не би представљало проблем у мешавини прича о коренима, одрастању и губитку у савременом свету да наизглед немотивисаних или непотребних обрта, промена и алузија нема много. Квантитет, чини се, негативно утиче на квалитет, у овом случају. Још ако томе додате



бројне графичке аномалије, није ни чудо што се читалац у првом пролазу кроз текст губи у простору и времену радње или повезаности између главних и споредених јунака романа. Ипак, тврдити да је „Фор само претенциозни ‘узимач узорака’ који убацује Зебалда, Борхеса, Калвина, Остера и готово сваког другог аутора, технику и симбол који му допадне шака као да је то исто што и значење”, како то чини Хари Сигел у свом чланку „Невероватно презасићено и необично непоштено”, представља супротну крајност и један крут и престрог приступ (Хадсон, 2005). Елитизам, уколико смо склони да описану појаву назовемо тако, није необична пракса у књижевности. У интервјуу са Дебром Соломон, Фор каже да су Холокауст и напад на СТЦ догађаји који захтевају поновно приповедање јер прихваћене верзије њему немају смисла (Соломон, 2005)<sup>18</sup>. Елемент типографског онеобичавања у вези је са пишчевим поимањем комуникације у међуљудским односима: сваки однос у књизи изграђен је на тишини и одстојању, јер необично гласни и невероватно близу је оно што двоје људи нису једно другом. Овим закључком у књизи су сумирани односи између главних јунака: Оскара и његове мајке, Томаса Млађег (дечаковог оца) и његовог оца, Баке и Томаса Старијег. То су управо тачке у којима се типографија знатно разликује од уобичајене. У њима се огледа немогућност постојања вербалне и емотивне размене, јер „нем” и „далек” не састају се ни на једној равни, било да говоримо о физичком или метафоричком – Оскар речима не уме да објасни мајци бол, Томас Млађи је мртав, Томас Старији је мислима заувек заробљен у Дрездену, а у

---

<sup>18</sup> Даље објашњава да увек пише пре из потребе да нешто прочита него да нешто напише, те је што се конкретно овог романа тиче, имао потребу да прочита нешто што није политикализовано и комерцијализовано, нешто без поруке, нешто људско. Соломонова истиче да је Фор пронашао инспирацију у ремек-делима европског модернизма – Кафке, Џојса, Шулца, негујући једну визију наизглед неодвојиву од деструктивне, скривене стране историје, због чега га је назвала европским писцем који игром случаја пише у Америци. Овде Фор први пут јавно говори о свом трауматичном искуству из детињства – „експлозији“, како га сам назива, а који је главни узрок његовог развоја као писца, нешто што га је обликовало више од родитеља, генетског наслеђа и омиљених књижевника. Наиме, Фор је као осмогодишњак на часу хемије присуствовао мањој експлозији, приликом које је био лакше повређен, а потом и хоспитализован због опекотина другог степена у пределу руку и главе. По речима Соломонове, наслов књиге после ове изјаве постаје много јаснији јер прасак јесте био „необично гласан“ и „невероватно близу“. Дугогодишња новинарка и критичар *Њујорк тајмса* примећује да је Фор у писању књиге можда спојио личну са националном трагедијом и да је у простору његове митологизирајуће имагинације учioniца његовог детињства постала метафора за губитак и искупљење. У реалности он није могао да спречи експлозију, али је губитак могао да исправи у својој уметности, где трага за начином да поништи прошлост. Објашњавајући одлуку да убаци фотографије у роман аутор се пита шта данас младост подразумева, јер је приликом насумичног претраживања интернета схватио какве су слике доступне свима: декапитација, царски рез, напад ајкуле или скакање из авиона са неисправном опремом. Деца су подвргнута призорима којима одрасли нису зато што их гротескно више занима и зато што им је омогућен већи приступ. Дакле, тајна фотографске манипулације у роману лежи, између осталог, у Форовом настојању да што верније прикаже „модерно одрастање“.

Њујорку је занемео. Сви пишу: дечак својим идолима и дневнику, писање његовог оца огледа се само кроз грешке заокружене црвеним фломастером, деда пише писма сину ког није упознао, са женом „разговара” путем штурих фраза из бележнице, а она куца своју биографију на машини којој недостаје трака. Можда је зато толико оспоравани завршетак фотографијама човека који лети назад ка торњу само симбол покиданих веза, немоћи и немогућности да се врати време и каже све. Поступак је нешто што би се могло очекивати од деветогодишњака – дирљиви растанак од споменара и крај потраге за очевом прошлости. Ако променимо перспективу, односно из угла одраслог, крај нас суочава са бесмислом речи и слике. Неоспорно је да су Фора проницање у суштину односа аутор – писано дело – публика и шире виђење визуелне представе романа учинили вештим и успешним у јукстапонирању визуелне уметности и поетског језика (Поук, 2009: 61), јер га софистицирано схватање међуигре слике и речи, без обзира на критике, чини једним од најинвентивнијих писаца данашњице.

**3.3.7.1.** Романом се приказује живот три генерације породице Шел. Протагониста, необично образован и зрео за своје године помало невероватним механизмима покушава да се избори са смрћу оца, настрадао у нападу на СТЦ. Још двоје наратора кроз своје приче пружају увид у део породичне историје (патње) о којој Оскар мало зна. Аутентична болна искуства свих јунака заокружују приповедање о безумљу колективног страдања у деценијама које се описују. Окосницу радње представља тренутак када дечак сасвим случајно у очевој соби налази кључ и парче папира на коме је црвеним фломастером исписана реч *Black*, што – како знамо – може значити *црна боја* или релативно уобичајено презиме Блек. Вођен грижом савести јер на очеве телефонске позиве „најгорег дана” (доследно га у читавом роману именује тим речима) није одговорио, већ укопан слушао глас са телефонске секретарице а потом заменио апарат и мајци све прећутао, одлучује да реши загонетку кључа и натписа и тиме се макар мало приближи обожаваном и изгубљеном оцу. Ситуација постаје слагалица чији су делови разбацани по читавом Њујорку. Одлука да пронађе одговарајућу браву води га кроз свих пет делова града, у домове особа с презименом Блек. Наравно, као „проналазач, дизајнер и произвођач накита, ентомолог аматер, франкофил, веган, оригамиста, пацифиста, перкусиониста, астроном аматер, компјутерски консултант, археолог аматер, колекционар ретких предмета”, како каже његова ручно израђена визиткарта, свестан је неостваривости

подухвата, али то га не спречава да трага и у својој експедицији упознаје ексцентричну групу људи. У крајње идиосинкратичном Оскаровом изразу упознајемо се и са мајком (која, као и бака, у роману нема име), њеним покушајима преживљавања трагедије и бригом о осетљивом и крхком сину, паралисаном изненадном несрећом. Упоредо са његовом нарацијом теку још две: поглавља „Моја осећања” у виду бакиних писама и „Зашто нисам ту где си ти” у виду писама деде ког Оскар не познаје јер се у Дрезден вратио још пре синовљевог рођења. Епистоларна форма олакшава промену наратора и перспективе, али и јасно наглашава поенте. Наиме, бакина писма упућена су дечаку и њима се упознајемо са њеном улогом у Оскаровом одрастању. Дедина писма упућена су Томасу Млађем и сведоче о томе да се од губитка вољених и онемелости који га прати, заправо, не може побећи. Два одрасла и једно детиње виђење туге вероватно би одисали патетиком и изгледали блјутаво у још једној причи о злу тероризма да Фор није врло спретно прибегао неконвенционалној и неочекиваној манипулацији формом, чиме је постигао својеврсну елеганцију и контролисао слагање речи и слика које говоре више од речи.

**3.3.8.** Што се графичких поступака тиче, можемо их поделити у две групе: типографске и сликовне елементе.

**3.3.8.1.** Типографска компонента односи се, пре свега, на приказ текста на страни. Оскарова поглавља, која су уједно и најбројнија, представљају стандард и постављају норму, док су остала маркирана, односно приказују одступање од дате норме. Карактеришу их уобичајени правопис и интерпункција. Из текста су издвојени новински чланци, писма које шаље познатим научницима, музичарима и другима, њихови одговори, очеве поруке са секретарице, листе.

**3.3.8.1.1.** Од посебних типова слова, примећујемо курзив и верзал. Курзивом су издвојени изрази на француском, мисли и емфазе.

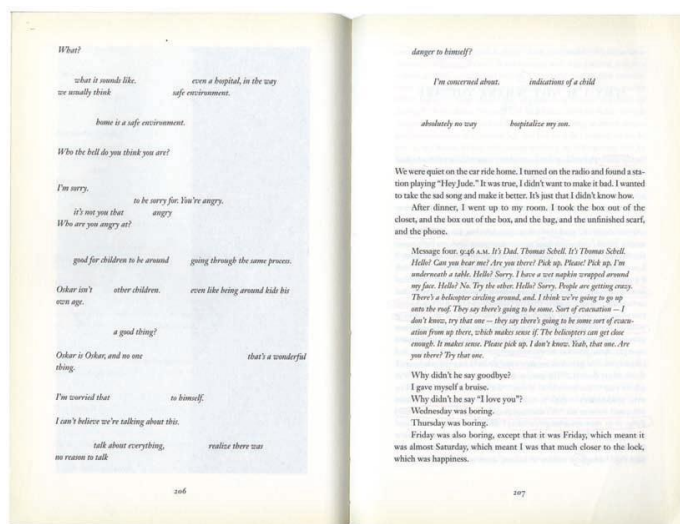
(35) That made me feel self-conscious. “*Excuzes-moi?*” I told him. (2).

(36) “Jose,” I told him, and inside I was thinking, *What the?* (2).

(37) And anyway, it’s not like we were *actually* burying him, anyway. (4).

Курзив се још користи у поглављу „СРЕЋА, СРЕЋА” и њиме је исписана конверзација између Оскарове мајке и његовог терапеута, који се препиру око одлуке да ли дечака треба хоспитализовати због модрица које себи наноси. Оскар прислушкује

разговор, али не може да чује све. У вези са тим, јавља се још један типографски поступак – делови разговора распоређени су на страни тако да се прескачу фразе које Оскар не може да чује кроз затворена врата. На овај начин разбија се кохезија, а напор који улажемо при читању једнак је Оскаровим напорима да разуме срж дијалога. Типографска фрагментација обухвата три стране и представља симулацију искуства. Фор овим постиже и један посебан ефекат, а то је да читаоце збуни и узнемири колико и јунака о чијој се судбини одлучује.

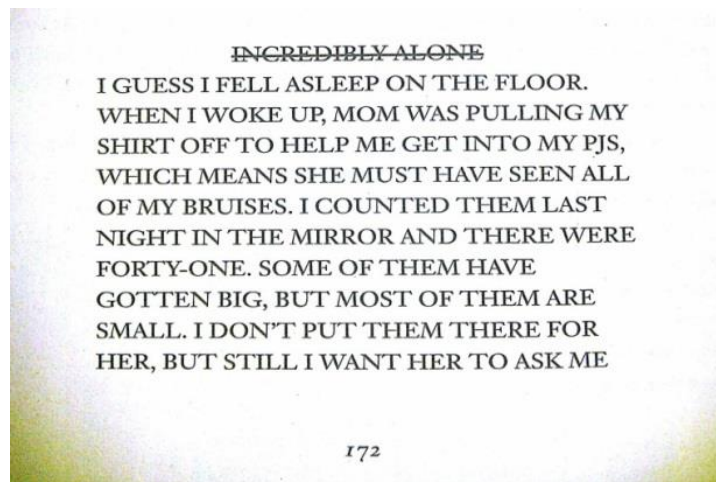


Слика 23, НГИНБ, стр. 206.

**3.3.8.1.2.** Верзал има емфатичку функцију и њиме наводи натписе који су део његовог „изума” – справе која би детектовала да ли се у амбулантним колима налази неко кога познајете и слала поруке о имену и стању пацијента (странице 72 и 73). У Оскаровој наративи верзал се појављује још и када покушава да објасни своја осећања (на странама 170, 171 и 172):

(38) ~~MEDIOCRE~~  
OPTIMISTIC, BUT REALISTIC  
~~OPTIMISTIC, BUT REALISTIC~~  
EXTREMELY DEPRESSED  
~~EXTREMELY DEPRESSED~~  
INCREDIBLY ALONE

На странама где се поменути тип слова јавља приказана је дечакова свађа са мајком. Горенаведене фразе стоје на крају сваке етапе свађе и сумирају како се он осећа потом. Како је Оскар после напада опседнут терористима, често размишља о смрти, а свађа почиње његовом изјавом да не жели да буде закопан. Мајчини покушаји да га утешу унапред су осуђени на пропаст јер Оскар жели да је повреди оптужујући је прво што „тог дана” није дошла у школу по њега, а затим и због њеног дружења са извесним мушкарцем. У тренутку када она настоји да му смирено објасни појам суочавања са губитком и компликованост процеса, стиже и последњи ударац: „Да сам могао да бирам, изабрао бих тебе” (Сафран Фор, 2005: 171)<sup>19</sup>. Шокирана и повређена, она тихо излази из собе после чега су његове емоције сабране у изразу: „НЕВЕРОВАТНО СÂM”. Поглавље се завршава увученим, издвојеним параграфом у верзалу у коме је објашњено зашто се понео тако и зашто се самоповређује.

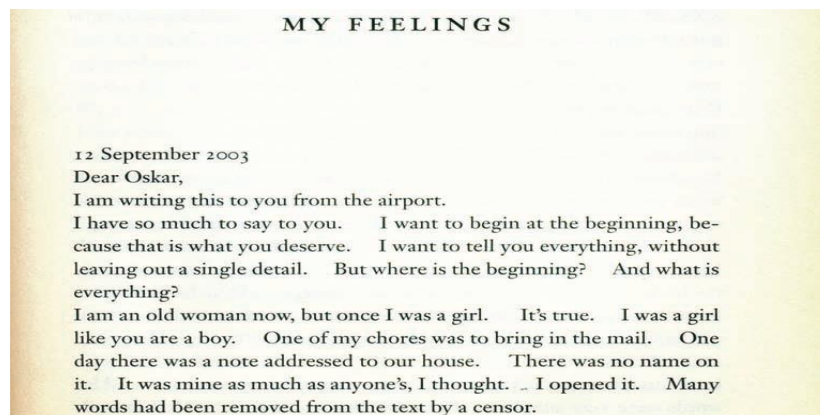


Слика 24, *НГИНБ*, стр 172.

**3.3.8.1.3.** У Бакиним поглављима наилазимо на велике белине после тачака. Наиме, она своја писма унуку куца на машини и овим поступком Фор то осликава, тј. визуализује. Такође, таквим се приказом наше читање успорава. С друге стране, теза о писму као имитацији говора нашла је израз у ауторовом избору форме – белине између реченица означавају паузе у говору, јунаково сталожено сабирање мисли и (о)сећања.

---

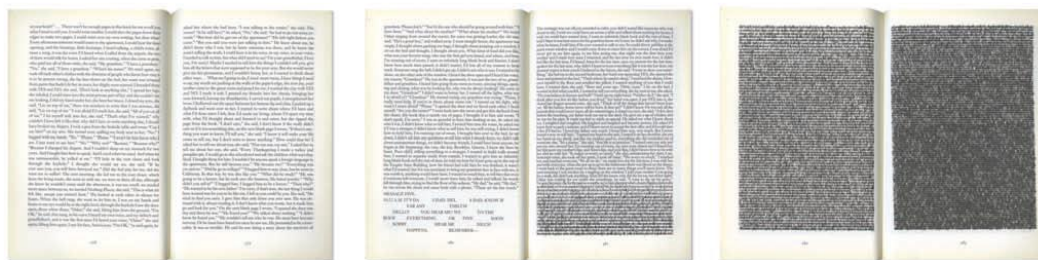
<sup>19</sup> Превод наш.



Слика 25, *НГИНБ*, стр. 75.

Верзалом су увек исписане речце „да” и „не” јер имају посебно значење: Оскаров деда постаје нем после бомбардовања у Немачкој и на длановима тетовира ове две речи ради лакше комуникације са другима. Посебна врста комуникације међу супружницима какву Бака описује огледа се и у једином правописном одступању – речи „нешто” и „ништа” написане су великим почетним словом у свим њеним писмима.

**3.3.8.1.4.** Дедина писма су датирана и карактеришу их дуге реченице и одсуство параграфа. Како овај јунак не говори уопште, његов је „говор” приказан као „ток мисли”. У овој наративи мисли се нижу најчешће путем асоцијације, а понекад чине некохерентне целине, тешке за праћење. Ток мисли прекинут је странама на којима се налази по једна фраза или реченица што представља одломке из бележнице која Томасу Старијем помаже у споразумевању. У свом последњем писму, док му мисли лутају од упознавања са унуком и преслушавања последњих синовљевих речи, преко Дрездена и назад до тренутка кад му Оскар саопштава план да ископа очев празан ковчег, Томас Старији више не контролише ни емоције ни наратив – речи се изливају на папир, хаотично и махнито и текст постаје збијен, а проред се смањује све док стране не постану црне од слова која се преклапају.



Слика 27, *НГИНБ*, стр. 278–284.

Странице које илуструју дедину бележницу и поменути типографска манипулација текста и овде служе успоравању ритма. Издвојене, исписане мисли Томаса Старијег повезују приче из прошлости и приказују апсурд његове ситуације. „Разговори” са особама описаним у писмима дати су у ограниченом контексту, а белине које окружују појединачне редове текста могу представљати осећај усамљености или изолованости његовог немог света. Притом, често су оваквим поступком дате само мисли Томаса Старијег, не и његовог „саговорника”, што наводи на то да читалац сâм домисли или претпостави остатак и изведе своје закључке. Огољена и врло сведена комуникација говори много управо белинама и празним странама (Палибрк, 2014б: 155).



Слика 28, *НГИНБ*, стр. 19, 112, 264.

**3.3.9.** Правописне грешке су намерне и показују да јунак није изворни говорник енглеског језика.

(39) ... read about other people’s lives, kings, actresses<sup>20</sup> ... (208).

(40) ... some were mundane (a bourgeois astate in the country with rose gardens ... (209).

(41) ... on my way to your mothers house ... (209).

**3.3.10.** Сlikовни елементи подразумевају фотографије и стране обележене фломастером. Фотографије се такође могу поделити у две групе, оне преузете са интернета и „оригиналне” које су направили Оскар и Томас Старији. На самом почетку књиге, између корица и текста, налазе се три фотографије које заузимају читаве стране: слике браве са кључаоницом, птица у лету и неколико осветљених прозора стамбене зграде. Читалац једино може претпоставити да су важне или да представљају неку врсту наговештаја и антиципирају радњу, јер су дате без објашњења и изван контекста. Тек касније схвата се њихов значај и симболика. Већ смо поменули да је роман подељен на

<sup>20</sup> Подвлачења наша.

поглавља која пишу Оскар, Бака и Томас Старији, а ове фотографије још и сликовно дочаравају ту поделу, јер прва слика се доводи у везу са старим Томасом, друга се односи на дечака, а трећа на Баку. Оне су такође у вези са осталим фотографијама које се у роману јављају, али које су дате уоквирене маргинама, насупротив тексту и у вези са њим, дакле као нераскидив део наратије. Пошто чине специфични ауторски поступак, те друге фотографије не могу се изоставити при штампању јер са текстом творе целину. Функција прве три фотографије постаје јасна на самом крају. Попут лајтмотива оне или њихови делови и верзије јављају се даље у делу указујући на значај визуелног. Можемо их интерпретирати као рам, као средство које уоквирује причу (Седокијерски, 2010: 111). Укратко, све фотографије у роману представљају слике уместо речи, слике које стварају комплетну слику и дају идеју о ономе што је писац намеравао да поручи.



Слика 29, *НГИНБ*, између корица и наслова.

У оквиру поглавља Томаса Старијег јавља се још пет фотографија на којим видимо браве и кључаонице различитих облика, са кључем или без њега, у зависности од његових сећања. Двострука је симболика браве – како је на почетку рада објашњено, Оскар је у потрази за одговарајућом бравом и друго, што се објашњава у једном Бакином писму, Томас Старији је имао обичај да фотографише све, па чак и браве у стану, због осигурања.



Слика 30, *НГИНБ* стране 29, 115, 134.



Даље, док читате, може вам се учинити да су фотографије исте, али само ако заиста обратите пажњу, приметите различите оквире, материјале, украсе, положај кључа или његово непостојање, непостојање кључаонице, или кључаоницу изнад кваке, на пример (Седокијерски, 2010: 114). Такође се примећује да се ове фотографије јављају кад Томас описује своја осећања. Оне украсне браве појављују се у писмима где Томас говори о Ани, својој првој љубави или о Баки, када се у брави налази и кључ. Када приказује бомбардовање Дрездена, брава нема кључаоницу, а упознавање са Оскаром означава фотографија новије браве са кључаоницом. Могло би се схватити да Томас Старији због свог стања занемелости представља закључана врата. Неке особе које описује имају кључ комуникације, а кључаоница као симбол везе са унуком може значити наду (Седокијерски, 2010: 117). Наравно, интерпретација је у потпуности препуштена читаоцу, јер објашњења не постоје.

И у Оскаровим поглављима налазимо фотографије у вези са деловима заплета или другим ликовима. Свакако су најупечатљивије оне из дечаковог споменара „Ствари које су ми се десиле”, који узима и окреће кад не може да заспи. Сlike су приказане без додатних описа, коментара и прекида на петнаест страна (од 53. до 67. стране). Оне се углавном односе на претходно поменуте ситуације или делове текста на неки начин повезане са причом, мада се поједине опирају датом контексту и објашњењу. Од фотографије стотине кључева која има посебно значење, преко Стивена Хокинга којим је опчињен, Лоренса Оливијеа у извођењу Хамлета, представе у којој учествује у школи, модела папирног авиона које је имао обичај да прави са оцем до снимка особе која са куле СТЦ-а скаче у смрт. Читалац, или у овом случају гледалац, наводи се на Оскарову претпоставку, сумњу или чак веровање да та особа може бити Томас и да га син тако последњи пут види. Следи нешто измењен поглед на Централ Парк, а затим зумирана фотографија исте особе, веће резолуције, али и даље мутна, и даље далеко од решења мистерије и краја патње. Остале слике – тенисера, отисака, корњача у парењу, праљуди, француског астронаута – у вези су са интересовањима малог ерудите или анегдотама из романа. Њиховим укључивањем у текст, Фор омогућава идентификацију читаоца са јунаком, јер и читалац заједно са Оскаром окреће странице. С друге стране, гледањем конкретног предмета, а не читањем његовог описа, свако интерпретира значење на свој

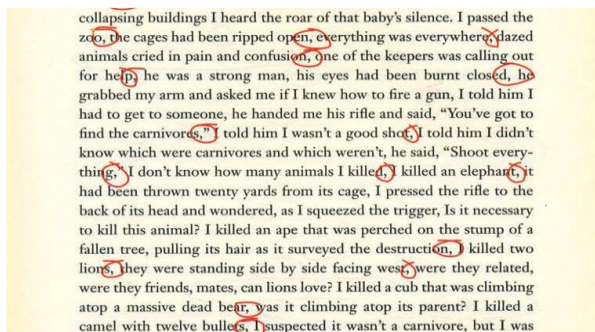
начин. Читалац Оскаровим очима посматра свет у коме живи док покушава да пронађе смисао после догађаја који не може да схвати и чије име никад не изговара. Споменар не представља његов бег од стварности, напротив, јер „Ствари које су ми се десиле” не чине фотографско бележење само онога што се Оскару догодило – он прелиставањем слика преузетих са интернета доживљава и проживљава приказане тренутке као своје. На самом крају, како је напоменуто у уводу, дечак узима споменар и цепа странице са фотографијама човека који пада. Мења им редослед и поново их обрће, тако да изгледа као да човек лети ка небу: „На крају сам пронашао слике тела које лети. Да ли је то Тата? Можда. Ко год да је, неко је. Истргао сам странице из књиге. Променио сам редослед тако да последња буде прва, а прва последња. Кад сам их окренуо, изгледало је као да се човек виноу у небо” (Сафран Фор, 2005: 325)<sup>21</sup>. Овим поступком читалац је приморан да буде саучесник – брзим прелиставањем као да враћамо време уназад, и поништавамо трагедију и смрт мушкарца, свесни да је такав подухват неизводљив. Пишчево укључивање читаоца у процес „враћања у живот” на самом крају више пута је поменута и оспоравана графичка манипулација према којој неки нису били благонаклони. Остале, овде необрађене фотографије приказују објекте са којима се дечак сусреће у својој потрази и више су визуелна помоћ него интегрални део текста, али као и претходно наведене, имају функцију у идентификацији са протагонистом. Чин проживљавања искуства један је од ефеката дате фотографске „игре”, а субјективни доживљај свакако ће се разликовати код сваког читаоца понаособ у зависности од читалачке праксе, културе и очекивања (Палибрк, 2014б: 159).

Други сликовни елемент представљају стране обележене фломастером. Наиме, на почетку Оскар изражава дивљење према оцу и наводи пример његовог обичаја да исправља чланке из „Њујорк тајмса”, где је налазио граматичке или правописне грешке, а понекад и нетачне географске и друге одреднице. За дечака то је значило да је отац паметнији од читаве редакције чувеног дневног листа. Следећи пут преправке се јављају у једном од писама Томаса Старијег, јединог које је сину послао. Фор кроз Оскарове речи с почетка даје кључ нашег декодирања обележених речи. Томас Млађи црвеним фломастером заокружује све омашке и нелогичности. Дакле, не ради се само о грешкама у писању, већ и о његовим сумњама које никада нису отклоњене нити расветљене, те сваки

---

<sup>21</sup> Превод наш.

пут, на пример, заокружује фразу „моје дете”. Ми не можемо знати зашто нити којом приликом је Томас Млађи направио црвене ознаке у писму, али поступак више говори о односу, тј. непостојању односа између оца и сина, него о било чему другом.



Слика 31, НГИНБ, стр. 213.

Нова „визуелна епизода” одвија се у књижари када Оскар одлази да се распита о типу фломастера употребљеног на папирићу из очеве собе. Продавачица му скреће пажњу на обичај да купци, уколико испробавају оловку, углавном пишу назив боје том бојом, али зато своја имена пишу у боји оловке коју купују. Показује му блокове са штанда испуњене разнобојним жврљотинама и потписима, што поткрепљује њену теорију. На последњем листу, уколико заиста гледамо, можемо уочити име Томас Шел исписано црвеним фломастером.



Слика 32, НГИНБ, стр. 48 и 49.

Наравно, дечакова је прва помисао да се ради о његовом оцу, али је збуњен када схвати да папире ту стоје око годину дана и да то не може бити његов потпис. С друге стране, читалац схвата да се ради о Томасу Старијем, кога Оскар не познаје нити зна да је у

Њујорку. Можемо се питати како је могуће да дечак-свезналица не види разлику у рукопису или да ли су потписи толико слични или зашто отац и син купују баш црвене фломастере. Још већа иронија лежи у томе да тек у том тренутку повезујемо релативно чест Бакин помен до тада имагинарног „подстанара” са особом која се иза тог имена крије. Како се ток радње даље развија, откривамо једини услов поновног останка Томаса Старијег у њеном стану: Оскар не сме да сазна ко је он заправо. Символика црвеног фломастера није кључна у интерпретацији дела већ служи као нит која повезује три генерације мушких чланова породице Шел.

Расплетом је описан крај дечакове вишемесечне потраге, односно налажење власника кључа, као и Оскарово мирење са чињеницом да оцу никад више неће бити „невероватно близу”. Такође, он схвата да мајка све време зна за његове тајне посете породицама Блек и да је њена близина коју често незрело доводи у питање ипак „необично гласна”.

Могуће је било Оскарово лутање по Њујорку, прегледање споменара или налажење потписа у књижари приказати у тексту, али писац речима не би постигао ни исти ефекат нити намеравано значење. Екфрза, односно вербални опис не би додао димензију дељења искуства са јунаком као што се то постиже коришћењем најједноставнијег и најдиректнијег оруђа – слике (Палибрк, 2014б: 160).

**3.3.11.** Дело се може анализирати и другачије, како је то урадио Филипе Коде у *Студијама америчке прозе* у есеју „Филомела укратко: трагична иконичност у роману *Необично гласно и невероватно близу* Џонатана Сафрана Фора” (Коде, 2007: 241–254), где наводи све мотиве из мита о Прокни и Филомели, које је аутор искористио, и ликове који су његовом метаморфозом постали Бака, њена сестра и Томас Старији<sup>22</sup>. Коде сматра да Фор, као Филомела, тражи друге начине изражавања и да његови експерименти са формом представљају нешто најближе приказу трауматизованог ума, јер бити трауматизован значи бити опседнут сликом или догађајем зато што су таква искуства похрањена у меморији у виду симбола или слике, а не речи (Коде, 2007: 249). Кад смо код алузија, интересантно би могло бити и њихово проучавање јер осим оних овде наведених, роман обилује књижевним и културолошким одредницама (уосталом, име и особине главног јунака

---

<sup>22</sup> У књизи се на страни 209. помињу Овидијеве „Метаморфозе“, алузија која је, према Кодеу, јасни показатељ да Фор свесно креира варијанту поменутог мита.

својеврсни су омаж Грасовом „Лименом добошу“). Дијалогски и интертекстуални карактер овог текста формира се као одговор многим делима савремене културе. Лешић уосталом наводи да је у модерном роману карактеристичан „пастиш“ – коришћење мотива, епизода, фраза из дела другог аутора, односно намера да се цитатима поново прикаже атмосфера неког познатог дела (Лешић, 2010: 461).

Плурализам Форове технике можда захтева плурализам приступа, али покренута питања, теме и алузије додатно оптерећују мноштво значења на лингвистичком, књижевном и општем уметничком нивоу. Уосталом, могли смо да приметимо да је критика и Велшову и Форову технику описала истим терминима, с тим што Велшова оригиналност али и умереност не изазивају бујицу негативних коментара. Обимност Форовог и смисленост Велшовог подухвата могу наћи „оправдања“ у Лотмановој структуралистичкој и Ековој семиотичкој теорији као и у постструктурализму, односно деконструкцији Дериде или Барта, што укупно наводи на идеју еклектицизма постмодернистичке књижевности. Како смо већ поменули у раду, по Лотману књижевност представља секундарни моделирајући систем коме приписује двоструку улогу: система моделовања и система знакова, којима се обавља сазнајна, односно комуникативна функција (Лотман, 1976: 72). Његова концепција подразумева да дело одражава одређени фрагмент стварности творећи нешто слично, али не истоветно. Тај добијени модел стварности, донекле еквивалентан свом предмету, има способност да креира сопствену стварност. Књижевност моделује појединачне објекте као што су судбине конкретних јунака, али и универзалне какво је људско стање уопште (Лотман, 1976: 78). Да ли је то оно што Фор чини или решење тражимо у Ековом појму интерпретације? Наиме, Еко подсећа да класични спор настоји решити да ли циљ интерпретације лежи у откривању онога што аутор дела намерава да каже или онога што дело говори, без обзира на намеру аутора (Еко, 1994: 50). Он даље пита да ли значење текста сазнајемо на основу сопствених очекивања или познате читалачке конвенције. За Ека, међутим, постоје три једнако важна извора значења која се међусобно допуњују и то су интенција аутора, интенција дела и интенција читаоца јер интерпретација подразумева структуру књижевног дела, хипотетичку идеју аутора и све што читалац уноси у дело захваљујући личној компетенцији и вештини дешифровања кодова који се налазе у основи дела (Еко, 1994: 51). Ипак, чини се да Еков „типски читалац“ у интерпретацији Форовог (али не и

Велшовог) романа мора постати „суперчиталац”. Са друге стране, имамо и Деридину перспективу у којој је интерпретација и неминовна и бескрајна – у њој се спајају три особине (инвенција, афирмација и трансценденција) онога што он сматра текстом а што у себи садржи све такозване стварне, историјске, тј. све врсте односа који имају структуру издиференцираног трага, и са „стварношћу” су у вези једино на основу интерпретативног искуства (Бужињска, Марковски 2009: 407). Бартово „читање” не подразумева експликацију нити трагање за дефинитивним смислом, него процену од каквог мноштва је текст обликован (Барт, 2000: 5), што је у оба романа видљиво, а у *Необично гласно и невероватно близу* по свему судећи и спорно. Манипулација формом у овом роману има своју функцију, али количина и разноврсност графичких аномалија могу са ње скренути пажњу. Ефекти које Фор постиже, а које смо представили кроз анализу графолошког нивоа, чине само део и један вид могуће интерпретације који несумњиво утичу на укупну уметничку вредност романа.

**3.4.** Дакле, графостилемски поступци који се односе на типографију, интерпункцију и правопис јављају се у сва три романа углавном у истим или сличним функцијама, а када то није случај, узроци су стилски или екстралингвистички фактори. Наиме, верзал и курзив свуда се јављају у оквиру емфазе или да означе разлику у типу говора (код Велша и Брђанина), односно микродискурсу (код Брђанина и Фора). Међутим, Брђанин за разликовање говора користи још црту, заграду и три тачке. Он курзив и велико слово додатно марkira, што смо могли видети и у бројности различитих употреба. Карактеристична типографска онеобичења код Велса односе се на тип, фонт и величину слова, као и типографски изведене ефемерне елементе, с тим што су функције унуверзалне, попут карактеризације ликова и невербалног описа, али и специфичне – да се означи став главног јунака према осталим, као и различита стања свести. Наравно, морамо узети у обзир и тип романа. Фор типографске поступке усмерава на изглед стане, те употребљава белине, одвајање текста и прекуцавање да обележи паузе у говору или неспособност говора, тј. да практично прикаже комуникацију међу ликовима. Правописна одступања универзално се користе за карактеризацију, односно наглашавање социјалних или културолошких разлика међу јунацима романа. Интерпункцијским знацима, међутим, највише манипулише Брђанин, како смо горе и приказали. Специфични поступци подразумевају: диграфију код Брђанина, условљену одликама система писаног српског

језика, визуелни дијалекат код Велша, условљен одликама система писаног енглеског језика и употребу различитих сликовних елемената код Фора, условљену временом настанка самог романа.

## IV ГРАФОСТИЛЕМСКИ ПОСТУПЦИ У ДРАМИ

**4.1. Уводне напомене.** Драмски текст се по правилу пише за извођење, али уједно представља и књижевни текст, те се као такав може читати и анализати. С друге стране, ови књижевноуметнички текстови мање су лингвистички обрађивани од прозних или поетских, а разлога је неколико. Како примећује Ковачевић, статус драме је специфичан јер се драмски текст сматра само саставним делом позоришне представе. Друго, драма поред прозе и поезије чини један од књижевних родова (при чему су сва три равноправна), а заједно са лириком и епиком, представља и један од жанрова прозе и поезије, што значи да је потчињена наджанровским својствима потоњих (Ковачевић, 2013б: 317). Последње је разлог што се лингвистички елементи драме најчешће анализирају у оквиру поезије или прозе, иако драма није ни једно ни друго. Кристал наводи:

Ако се изузму малобројни изузеци, наративни оквир састоји се искључиво од језика ликова и визуелне инсценације у којој они судејствују. Аутор се не може повући и понудити једно мишљење, као што се то редовно дешава у романима. Дијалог овде мора понудити све. Поред тога, драмски дијалог мора да буде убедљив и да верно представи конверзациону ситуацију. Но бити убедљив није исто што и одговарати стварности. (Кристал, 1995: 75)

Како ћемо видети даље, у проучавању графостилистике драме бавићемо се управо тим малобројним изузецима, поготову ако се има на уму дефинисање драме као „дијалога у акцији”. Према речима Катнић Бакаршић, драма не представља монолошко самоприказивање стања свести као у поезији, нити се слободно креће између свести и комуникације попут наратора у прози, већ је презентација директне интеракције лицем у лице, како год да је стилизована форма у којој се то одвија (Катнић Бакаршић, 2003:10). Међутим, обрађеним драмама показаћемо у којој се мери и на који начин у савременој драми приказују управо различита стања свести и публици саопштава о њима, као и каква форма омогућава поменута преплитања.

Наравно, изговорени и писани драмски текст не могу се изједначавати, јер је један „монотекст”, а други „двотекст”. Монотекст, односно изговорено, обухвата дијалог, монолог и полилог, али писани текст се не своди само на такав шире схваћени дијалог, већ подразумева и текст дидаскалија. Одатле следи да анализа драмског текста на сцени и у рукопису не може бити иста (Ковачевић, 2013б: 319). Ипак, због специфичности овде



обрађених драма, ми се морамо осврнути и на изведени текст, јер су и екстралингвистички фактори попут контекста и епохе, важни фактори у продукцији и интерпретацији драма без класичне структуре и графостилемски маркиране форме. Међу малобројним лингвистичким студијама драме свакако се истиче монографија *Стилистика драмског текста* цитиране Марине Катнић Бакаршић, али и у њој је изостављен графостилистички ниво анализе. Иако се он може схватити као микростилистички елемент, у појединим модерним драмама његово издвајање је неопходно, јер има своју функцију.

**4.1.1.** Данас у оквиру драме имамо две врсте текстова: оне које имају драмску форму и оне који су се отргли од драмске форме или „не више драмске позоришне текстове” (Топоришич, 2007). Међутим, када говоримо о форми савремене драме, неопходно је осврнути се на студију *Постдрамско позориште* Ханса-Тиса Лемана, који уводи тријаду – предрамско, драмско и постдрамско позориште. Античко позориште назива ’предрамским’, док би савремено позориште припало „позоришту после драме”. Предисторија постдрамског позоришта почиње од „чисте” драме с краја 19. века, преко „кризе драме” на почетку 20. века, до неоавангарде средине 20. века. У поређењу са појмом ’постмодеран’, као и већином других са префиксом *пост-*, Леманов окационализам не тежи епохалном, већ се односи на позориште настало у последњих четрдесетак година (Матић, 2002: 88). Настанак постдрамског везује се за седамдесете године прошлог века када је тројство „драма, радња и подражавање” почело да бледи. Леман тврди да иако ниједна поетика драме није напустила концепт радње као предмета мимезе, стварност новог позоришта почиње управо ослобађањем од модела тројства (Леман, 2006: 37). Постдрамски театар наглашава чињеницу да између текста и позорнице не постоји хармоничан однос, али све то не значи раскид са текстом него са драмским принципом. Док су у драмском позоришту набитнији текст и радња, у постдрамском посреди је првенство феномена, а сâм текст постаје равноправан саставни део телесне, звучне и визуелне свеукупности, односно јавља се као један од слојева сценског догађаја (Матић, 2002: 89).

У оквиру предисторије постдрамског позоришта неопходно је поменути позориште апсурда које се јавља шездесетих година и одриче видљивог значаја драмске радње, али се притом приликом декомпозиције значења изненађујуће строго придржава класичног јединства драмске радње. Чак и као игра апсурда, позориште остаје репрезентација света и

обавезује се да у позоришној хијерархији подређује позоришна средства драмском тексту. Мрежа доминације текста, конфликта ликова, јединства заплета и репрезентације реалности (ма колико она гротескна била) који карактеришу позориште остају нетакнути. Еслинова критика позоришта апсурда указује на елементе веома блиске постдрамском позоришту. Наиме, према његовим речима, овде немамо причу или заплет, драме су углавном без препознатљивих ликова, а садрже готово марионете, нема ни почетка ни краја и уместо да се у њима огледа стварност, више су приказ снова и мора који се састоји од неразумљивог „блебетања”. Међутим, мора се схватити да је атмосфера позоришта апсурда заснована на једном погледу на свет, односно политички, књижевно и филозофски утемељена је у искуству двадесетог века. Егзистенцијалистичко повлачење ка индивидуи и апсурд тесно су повезани. Ипак, другачије виђење света даје потпуно другачије значење свим мотивима дисконтинуитета, колажа, монтаже, декомпозиције нарације, инкохеренције и губљења значења које деле позориште апсурда и постдрамско позориште. Док је у позоришту апсурда контекст тема одређен виђењем света у датом тренутку и наглашава осећај метафизичког мучења и апсурдност људске природе, у постдрамском позоришту осамдесетих и деведесетих дезинтеграција идеологија више не представља проблем метафизичког мучења, већ датост. Позориште апсурда, као и Брехтово позориште, припадају традицији драмског позоришта иако неке драме руше оквире драмске и наративне логике. За разлику од тога, постдрамско позориште подразумева искорак ка томе да позоришна средства мимо језика имају исту вредност као и текст. Дакле, ново позориште не представља наставак епског позоришта, нити позоришта апсурда јер се оба поменута различитим средствима сматрају презентацију фиктивног и симулираног космоса текста доминантном, док у постдрамском позоришту то више није случај (Леман, 2006: 53–55).

Када говори о односу драме и позоришта, Леман се бави идејама Петера Сондија, који сматра да је модерно позориште значајно негирало важне аспекте застарелог модела драме. Сондијеве теорије о новим формама текста које су изникле из „кризе драме” као варијанте „епизације”, нису довољне за објашњење скоријих промена. Битан фактор готово неоспорног прихватања овог концепта „епског” као јединог наследника „драмског” свакако је јаки утицај Брехта, зато што је у једном дугом периоду његово дело остало централна референтна тачка у разматрању нове позоришне естетике. Почевши од *Теорије*

модерне драме, а поготову у потоњим студијама, Сонди је проширио дијагнозу и преправио своју једнострану интерпретацију метаморфозе драме кроз епизацију. Процеси разлагања драме на текстуалном нивоу, слажу се са развојем позоришта које се више чак и не заснива на драми (било да је она према класификацијама отворена, затворена, епска, лирска, фокусирана више на лик или заплет). Но, позориште без драме не постоји. У развоју новог позоришта проблематична су питања на који начи и са којим је последицама напуштена идеја о позоришту као репрезентацији фиктивног космоса датог у драми. И у савремено доба, упркос свим индивидуалним забављачким ефектима поставке, текстуални елементи заплета, ликови и прича исказана дијалогом остали су структурне компоненте. Те компоненте биле су у вези са кључном речи „драма” и задовољавале су не само теорију већ и очекивања гледалаца, што објашњава зашто многи гледаоци традиционалног позоришта имају потешкоћа са постдрамским позориштем. Постдрамско позориште се представља као тачка сусрета више уметности и тиме развија и захтева способност перципирања која се може отргнути од драмске парадигме. Најважнија ставка Виртове идеје о позоришту као средству којим аутор/режисер директно преноси свој говор публици јесте да модел „преношења” постаје основна структура драме. За њега, дезинтеграција дијалога, „полифони дискурс” и директно обраћање публици чине „нови модел епског позоришта”. Истина је да обично режисер дозвољава глумцима да говоре „дискурс” аутора и тако комуницирају са публиком. Постдрамским се управо „позориште дуплирања” искључује: позорница би требало да буде почетак и тачка раздвајања, а не место транскрипције или копирања. Да схватамо реч „дис-курс” буквално као раздвајање, могли бисмо да говоримо о дискурсу аутора у смислу новог позоришта. Вирт Брехтову епохалну теорију епског позоришта сматра оперативним изумом који је стимулисао растварање традиционалног сценског дијалога у форму дискурса или солилоквија, јер се њоме имплицитно указује да „изјава” треба да се артикулише кроз једнако учешће вербалних и кинетичких елемената, као и да није искључиво литерарне природе. С друге стране, Леман се пита да ли ови стимуланси долазе из брехтовског позоришта или, у некој мери, из његовог побијања. Оно што је Брехт постигао не може се више једнострано посматрати као револуционарни контра-продукт традицији, јер у светлу нових открића, очигледно је да теорија епског театра чини обнову и употпуњавање класичне драматургије. Из те перспективе, ни карактеристични елементи новог позоришта, ни

текстуалне форме њихове драмске литературе од шездесетих на овамо не могу се схватити. Пре свега, мисли се на драме Бекета, Хандкеа, Милера и Саре Кејн. Дакле, постдрамско позориште заправо је постбрехтовско позориште (Леман, 2006: 29–33). С друге стране, Леман постдрамско позориште сматра врло сличним Лиотаровом „енергетском позоришту”, јер прелази с репрезентације на енергију која надире према публици. Он истиче да ново позориште продубљује не тако нову спознају да између текста и сцене никад није владао хармоничан однос. Тај однос, напротив, увек је и био сукоб. Текст се отвара, мењају се његова логика и његова принудна архитектура. Ни речи се више не употребљавају само због свог смисла, већ се бирају због своје форме, због начина на који звуче. Енергетско позориште би било, дакле, позориште с оне стране репрезентације – значења, али не без репрезентације, већ невођено њеном логиком (Леман, 2006: 38).

**4.1.2.** У постдрамском позоришту прекида се веза између текста радње, обраде и позоришне репрезентације оријентисане ка њој, јер интермедијалност и нова култура визуелног растурају хијерархију која је претходно гарантовала подвргавање свих средстава тексту и њиховој међусобној усклађености. Уместо тога, односи који граде позориште отворено су преокренути. Не ради се више о томе да ли и како позориште одговара на текст који је најбитнији у свему, него о томе да ли су и како текстови одговарајући за остварење позоришне замисли. Циљ није целост естетске позоришне композиције речи, значења, звука, или покрета која се као једна холистичка творевина даје на увид. Позориште постаје фрагментарно, одбацује синтезу и упушта се у индивидуалне подухвате, фрагменте и микроструктуре текста у циљу стварања нове позоришне праксе (Леман, 2006: 57).

Коначно, постдрамски позоришни знаци јесу нестанак синтезе, сцене сновиђења тј. слике из снова, синестезија и „извођачки” текст, док стил карактеришу следећа својства: паратакса, симултаност, густина знака, музикализација, визуелна драматургија, продор реалног, ситуација/догађај (Леман, 2006: 86). Постдрамско позориште је узајамно ометање текста и позорнице, јер се текст прилагођава позорници колико се и позорница прилагођава тексту у вртлогу језика и визуелног (Леман, 2006: 149). У том смислу, драме које ћемо овде обрадити у потпуности су постдрамски текстови.

## 4.2. Графостилеми у драми на српском

**4.2.1.** Једну од прекретница у савременој српској драматургији свакако чине текстови Маје Пелевић, вишеструко награђивани и постављани у позориштима у земљи и иностранству. У њеним драмама препознаје се „материјализација интимног”, што она сама сматра очекиваним јер, како каже, увек пише из емоције. У разговору са Ксенијом Крнајски, она истиче да – док пише – не зна ко су ликови и не очекује да се њена дела разумеју на одређен начин, тј. никад не може помоћи глумцима да замисле кога би требало да играју јер ликови могу бити било ко. Свесна је проблема који се услед овога могу појавити при режирању њених комада. Како ју је одувек привлачио спој фикције и документарног, неретко користи сопствена искуства као материјал. То значи да упечатљиве карактеристике особа из свог живота смешта у драме и разголићује њихово постојање, стварајући од њих драмске јунаке. Као примере, она наводи „монолог жене у венчаници” из комедије *Fake Porno* (који је, према њеном мишљењу, добио пуни смисао тек пошто се у публици појавила особа на коју се односио) и *Београд–Берлин* који представља лично путовање кроз везе које су обележиле њен живот у датом периоду (Крнајски, 2010: 31). Међутим, из богатог опуса драмске списатељице издвојићемо две драме које носе одлике постдрамског и указују на ток развоја нове структуре и разбијање форме у српској драматургији. Наиме, драме *Поморанџина кора* и *Последнице* вероватно најбоље илуструју графостилемски допринос у стилистици наше драме.

**4.2.2.** У есеју „Насиље колажираног језика у постдрамском театру” Пелевићева сама наводи да структурно *Поморанџина кора* више подсећа на женски часопис него на драмски текст. Такође каже да су поглавља у драми неповезана тако да је рад на представи подразумевао трагање за централним догађајем који би јој дао привидну структуру. У представи се после прераде истовремено манипулише средствима популарне културе и виђењем индивидуалне судбине у оквиру ње. Лик протагонисте дат је из више перспектива: у првом лицу, из трећег лица и у оквиру исповести. Разлог томе лежи у ауторкином ставу да је једино тако могуће описати различите механизме деловања медија на појединца данас. Или, њеним речима:

У комаду *Поморанџина кора* покушала сам да поставим главни лик управо у ту подвојену позицију. Зато сам, с једне стране, користила исповести у првом

лицу, а с друге дидаскалије које могу бити уједно и унутрашњи глас главног лика, као и неки ‘медијатизовани’ глас са стране. Тек извођењем заокружује се смисао који балансира између субјективног епа и чисте медијске конструкције. (Пелевић, 2007: 15)

Иван Меденица у чланку „Неморални моралитет” примећује да је централна тема готово свих драма ове уметнице девојка која се по нечему издваја из своје околине и суочава са проблемима савременог друштва, али и да је Пелевићева у *Поморанциној кори* пронашла форму која одговара њеним тематским преокупацијама. Напуштена класична структура, односно разбијање те структуре у складу је са темом потраге за идентитетом у интелектуално и морално разбијеном свету (Меденица, 2006). Општост у избору имена ликова – Она, Он, Зрела и Проблематична – јасно показује да се ради о типичним представницима једне генерације коју одређују различити механизми пропагирања површности и површине и привидно задовољство у изграђивању вештачког идентитета. Ти „прототипи” су сублимације различитих функција и доминантни модели идентификације (Меденица, 2006). Јованов ову драму види као својеврсну дискурзивну баладу која, иако формално разуђена, ипак нуди драмску целовитост. Ток „радње” успоставља се сменом дијалогских и монолошких фрагмената, тока свести, вишегласја компјутерске комуникације, пародије језика модерних женских часописа и ауторских коментара (Јованов, 2010). Према Ани Тасић, друго представљање *Поморанцине коре*, у режији Кокана Младеновића, прави је пример постдрамске сценске праксе коју обележава јаз између драмског текста и представе, пре свега због аутентичних поступака ауторефлексије и декомпоновања. Овде се јасно може видети одвајање драме и извођења, јер је поменуто извођење драстично удаљено од иницијалног текста и његове прве изведбе у режији Горана Марковића. Полазни рукопис је нелинеаран и отворен и тиме погодан за размештање, декомпозицију и рекомпозицију, што је Младеновић успешно искористио. Наиме, радња је приказана као готово небитна, док је акценат на извођењу. Како смо видели у Лемановој теорији, померање традиционалне драмске функције у други план и обезвређивање нарације, један је од основних показатеља припадности одређеног текста постдрамској форми. Тако се и „радња” *Поморанцине коре*, фрагментизована и прожета другим материјалима, јавља само у облику извештаја – о њој се приповеда и она фигурира као успутна функција (Тасић, 2010).

**4.2.2.1.** Маркирање графолошког нивоа огледа се кроз типографију (изглед стране, употребу различитих величина и врста слова) и интерпункцију. Међутим, овде постоје и ретка правописна одступања. Основне функције јесу обележавање различитих типова говора, гласова и емфаза. Драма се састоји из двадесет два поглавља (да подсетимо, ауторка их сама тако назива) која су наведена у виду листе на почетку драме.

**4.2.2.1.1.** Катнић Бакаршић сматра да подела Јана Мукаржовског на лични, ситуациони и значењски дијалог може да се употпуни додавањем других критеријума попут теме, регистра, равноправности итд. Иако је најфреквентнији дијалог конфликта, постоје и друге функције и тако она на основу поменутих критеријума предлаже поделу на: дијалог конфликта, интимизације, прагматички, мисаони/филозофски, фатички, референцијални и лудички дијалог (Катнић Бакаршић, 2003: 137). Овде налазимо дијалог конфликта, интимизације, затим мисаони и фатички дијалог, који се неретко преклапа са дијалогом интимизације. Они су углавном приказани према драмским конвенцијама, а када то није случај, ради се о промени типа дијалога или дискурса (нпр. упитник, дијалог споредних ликова и слично).

*Igraš. Zavodljivo. Destruktivno po njega.*

**ONA**  
Jel ti **ON**o riba?

**ON**  
Aha.

**ONA**  
Aha, aha, aha!

**ON**  
Molim?

**ONA**  
Ništa, samo me strašno pali to što pričaš.

**ON**  
Ne pričam ništa.

Слика 32а, Поморанџина кора, стр. 4.

Pol?  
Ženski  
Godine?  
30.  
Visina?  
175.  
Težina?  
55.  
Boja kose?  
Smeđa.

Слика 32б, *Поморанџина кора*, стр. 9.

#### 7. VEŽITE GA ZA CEO ŽIVOT

*Sa tvoje desne strane u restoranu nalazi se mladi bračni par u normalnom građanskom braku sa dvoje male dece. Ti sediš sama za stolom i piješ kafu.*

Mislim da to nije dobra ideja.  
Ali nisi imala ništa protiv prošle godine.  
Ne mogu sama sa decom.  
Dva dana?  
Tri.  
Pozovi mamu.  
Mama je bolesna!  
Ali ovo je običaj.  
Ne dolazi u obzir.  
Draga!  
Molim?  
Znaš da ti uvek dONesem nešto lepo sa puta.  
Znam.  
A ovaj put ću još lepše. Ajde da se ne svađamo.  
Ne svađamo se.  
Jel ok.  
Dobro ajde ali samo tri dana.  
Zvaću te svakih pola sata.

Слика 32в, *Поморанџина кора*, стр. 21.

**4.2.2.1.2.** Као што видимо на датим примерима, и дидаскалије су графостилемски маркиране, односно увек дате курзивом. Наиме, познато је да дидаскалије представљају



ауторски говор у драми, али се функције тог говора разликују. Дидаскалија није увек упутство читаоцу, глумцу или режисеру, већ може служити и у карактеризацији ликова, приказивању њиховог физичког и психичког стања, говорних особина или описа сцене и ситуација у којима се налазе. Код Кејнове готово да не постоје, али у *Поморанџиној кори* то није случај. Овде налазимо и примере чија је функција невербална реплика, приликом које саговорник одговара гестом (Ковачевић, 2013б: 347). Иако је основна функција дидаскалија референцијална, постоје и оне чије је основно обележје поетска/естетска функција јер су намењена читању, није их лако реализовати на сцени и ближе су прозном дискурсу (Катнић Бакаршић, 2003: 172–174). Ова драма обилује таквим примерима, али их Пелевић користи да изрази свој глас и мисли и обрати се читаоцу директно, тако да су најчешће дате у другом лицу јединине.

**ON**

Da se nismo upoznali na **ON**oj žurci sinoć?

*Ne znaš o čemu se radi. Klimaš glavom.*

**ON**

Imali si crvenu haljinu i stajala si u čošku sa drugaricom.

*Ne znaš o čemu se radi. Nastavljaš da klimaš glavom.*

**ON**

Hoćeš da popiješ nešto?

*Znaš o čemu se radi. Nastavljaš da klimaš glavom.*

Слика 33а, *Поморанџина кора*, стр. 5.

*Sediš u sal**ON**u sa **PROBLEMATIČNA** i zreлом. Jedna ti je sa desne a jedna sa leve strane. Na glavi vam je nešto poput sajber hauba.*

**ZRELA**

Probala sam sve dermoabraziju, augmentaciju grudi, liposukciju stomaka, dermolipektomiju, korekciju ušiju, radiotalasnu hirurgiju i dalje me ne primećuje **ONA**j mladi doktor na hirurgiji. Kad god odem tamo **ON** je sa nekim sestrama u minićima hvata ih za njihova masna dupeta puna celulita a pogledaj mene zategnuta kao struna bez ijedne bore bez ijednog ožiljka a imam skoro šezdeset godina.

Слика 33б, *Поморанџина кора*, стр. 12.

### 15. ZA I PROTIV

*Pred tobom je veoma bitna odluka. Neki smatraju da je to najlepša stvar u životu jedne žene a neki da je nužno zlo. U svakom slučaju za tačno dvadeset četiri sata biće ili kako neki više vole da ga nazivaju embriON će dostići toliku i toliku zapreminu posle koje je legalno zabranjeno njegovo odstranjivanje iz tvoje utrobe. Tada ćeš morati da dONeseš za ili protiv odluku i da kONačno i neopozivo odlučiš da li je biće/embriON stvoreno na stolu u ginekološkoj ordinaciji za vreme rutinskog pregleda tvoje dete ili samo jedno u nizu supstanci koje će se upotrebljavati za pravljenje sapuna. Ako dONeseš odluku protiv isti lekar koji se potrudio da ti umetne svoj ljubavni sirup u matericu i stvori izvor tvoje dileme u par spretnih poteza će ispraviti grešku i sve će biti po starom. Ako se pak odlučiš da zadržiš biće/embriON ONo postaje deo tebe u tebi van tebe kako god okreneš nisi više sama. Odluka je na tebi ili bar tako vole da kažu.*

#### ONA

Neću više biti sama  
To je s jedne strane dobro ali opet...  
Šta me sve čeka  
Koji sve tretmani

Слика 33в, Поморанџина кора, стр. 38.

**4.2.2.1.3.** Пелевић графолошки маркира текст да прикаже „савете” из женских часописа и уобичајен дневни распоред у животу протагонисте, користећи прозне конвенције: листе, извод из компјутерске комуникације и дневника, где иронијом изазива комични ефекат, али и неизбежно поистовећивање публике са свакодневицом.

### 3. DESET KORAKA DO SAVRSENOG SPOJA

1. Okupajte se u kupki od ružinih latica koje pospešuju mir i unutrašnju ravnotežu.
2. Obucite svoju najelegantniju haljinu u kojoj se osećate tako opušteno, sjajno i blistavo.
3. Koristite parfem koji istovremeno ističe vašu senzualnost i širi ljubavni miris.
4. Povedite svoje najbolje drugarice sa sobom da bi se osećale potpuno opušteno.
5. Kada ga spazite nemojte odmah pokazati naglo interesovanje.
6. Ako vas pogleda uzvratite pogled ali se zatim nekoliko minuta smejte sa drugaricama da izgleda kao da se jako dobro zabavljate.
7. Plešite ni previše zavodljivo ni previše opušteno.
8. Ako vam pošalje piće zahvalite mu se osmehom ali sačekajte da ON vama prvo pride.
9. Kada se ipak odluči na taj korak smeškajte se misteriozno.
10. Kada otpočnete razgovor nemojte previše stvari o sebi da odajete, ostavite nešto i za kasnije a sad priONite na posao ČEKA VAS SAVRŠEN SPOJ!

Слика 34а, Поморанџина кора, стр. 8.

Open – DORUCAK PONEDELJAK

Copy

Paste

Insert : Kuvano jaje. Tost. Sok.

Jutarnja mučnina.

Help

[www.netdoctor.com](http://www.netdoctor.com)

Search

Pračene glavoboljom – ne

Povraćanjem – ne

Bolom u zglobovima – ne

Poslednji seksualni odnos bez zaštite – ne

Insert : Ibuprofen 1000 mg.

Clear

Histerično vaditi stvari iz ormara. Bacati ih po podu. Gaziti po njima. Povremeno pocepati mrežaste čarape.

Help

Downloads and Updates

[www.gap.com](http://www.gap.com)

Items in bag:

10 Items

Items in bag:

20 Items

Items in bag:

30 Items

Слика 34б, Поморанџина кора, стр. 16.

## 17. SASVIM (NE)OBIČAN DAN

**8:00** Budiš se sa kiselinom u želudcu. Odlaziš do wc/a i povraćaš. Pogledaš se u ogledalo i diviš se svom maslinasto zelenom odrazu. Umivaš se. Uzimaš korektor i prekrivaš podočnjake. Odlaziš u kuhinju sa osećajem izuzetne gladi.

**9:00** Histerično unosiš ogromne količine raznih nesrodnih namirnica u organizam. Niko nije tu da te zaustavi i da ti kaže da je bilo dosta. Jedeš, jedeš, jedeš sve dok ponovo ne odeš u wc da povraćaš. Onda se istuširaš i pokušaš da se obučeš. Shvataš da ti je sve malo. Oblačiš trenerku i odlaziš u kupovinu trudničke odeće.

**10:00** U prodavnici zamišljaš sebe kao Juliju Roberts u filmu Zgodna žena. Kupuješ ogromnu količinu trudničke garderobe i izmišljaš prodavačici razne prijeme tvoga muža za koje su ti sve te haljine potrebne. **ONA** je oduševljena što ti je muž fudbaler ali kaže kako je pročitala negde da su sportisti najneverniji muškarci.

**11:00** dolaziš kući i opet isprobavaš sve haljine koje si kupila. Setiš se da nisi namazala kremu protiv strija na stomak. Na trenutak si srećna. Voliš sebe i voliš svoju bebu. Jedeš. Povraćaš. Mrziš sebe i mrziš svoju bebu. Grize te savest. Shvataš da ništa nisi kupila za bebu a kažu kako vreme leti u trudnoću. Odlaziš u prodavnicu odeće za bebe.

Слика 34в, Поморанџина кора, стр. 44.

**4.2.3.** Монолози су дати или у оквиру поетских пасажа, или према конвенцијама романа тока свести, што подразумева слободну употребу интерпункције и другачији приказ текста на страни. У овим деловима, некад мање, а некад више, очигледан је

ауторски глас. Док гради монолошке целине, чини се да ауторка следи традицију модернистичке поезије, а заправо деструише драмску форму и стога структура понекад делује као преплитање различитих говорних површина. Пелевић на овај начин описује празне ритуале, користећи баналан и младалачки провокативан, а на моменте чак и клишеизиран језик.

Da biste ga vezale za ceo život  
Morate biti  
Malo do umereno lepe  
Malo do umereno pametne  
Malo do umereno uspešne  
Malo do umereno zahtevne  
Malo do umereno zanimljive  
Mnogo tolerantne  
Mnogo dobre  
Pune razumevanja  
Pune podrške  
Nikada nervozne  
Pažljive  
Bez mnogo pitanja  
Bez mnogo odgovora  
Morale biste biti malo gluplje.

Слика 35а, *Поморанџина кора*, стр. 22.

**ONA** sintetička od kojih se još više znojiš pa nije uzimao peškir za lice jer je previše mali nego za tuširanje i to baš **ONAJ** koji je **ONA** imala u bolnici kad mu je rodila prvo dete pa je brzo provalila o čemu se radi kad je videla da je peškir nestao...nisam žedna al kao da mi se zateže desna strana face...koristim hidrantnu kremu al ne uvek jer je muž ukrade kad ima potrebu za analnim seksom a **ONA** ima u sebi serotox koji istovremeno zateže i anestetise pa je vrlo prijatno imati analni sex sa tom kremom i **ON**da mu ni ne zamerim mnogo kad je **pON**ese jer mu se u suprotnom **ON**Ako nabubri penis i peče ga i **ON**da je nervozan pa sam i ja nervozna a to nije dobro...opada ali ne mnogo...niste me pitali...koliko...hoću i kad da vam se javim? Hvala. Doviđenja.

*Ide ti se u wc.*

**ONA**

dve tablete na svakih šest sati normalizuju horm**ONS**ke poremećaje polnih žlezda poboljšavaju funkciju jajnika kod muškaraca popravljaju broj oligospermija pokretljivost astenospermija nepravilnost oblika teratospermija kao i stanje kompletnog odsustva spermatozoida.

*Razmišljaš.*

**ONA**

Prve dve godine bračnog života nismo se mnogo brinuli što nemamo decu ali **ON**da smo počeli da sumniamo da nešto sa nama nije u redu muž ie u početku bio skeptičan i nije

Слика 35б, *Поморанџина кора*, стр. 27.



**ONA**  
 Neću više biti sama  
 To je s jedne strane dobro ali opet...  
 Šta me sve čeka  
 Koji sve tretmani  
 Pa dečiji plač  
 Grčevi  
 A pre toga jutarnja mučnina  
 Glad glad glad  
 A njega više nema  
 Neću da budem samohrana majka  
 Kad sam bila mala samo sam se toga plašila  
 Tako mi i treba  
 Propala sam  
 A ne bih da ga pretvorim u sapun  
 A šta ću ako je muško  
 Biće ili peder ili baletan  
 A ako je žensko  
 Šta ako bude lepša od mene  
 A ja matora  
 A **ONA** mlada i lepa  
 Kako majke nikad ne ubiju svoje lepe mlade negovane ćerke  
 A ipak je moja  
 Ipak je u meni  
 A i moći ću da se posvetim razmišljanju  
 A dobiću i pomorandžinu koru  
 Sigurno

Слика 35в, *Поморанџина кора*, стр. 39.

**4.2.4.** Постдрамски полилог графолошки је представљен тако што је свака нова реплика смештена у посебан ред, док је за ток свести главне јунакиње и расутост њених мисли експлоатисан изглед стране.

Dete zbog nje neće imati oca.  
 Neodgovorna osoba.  
 Ne znam kako je nije sramota.  
 Varala muža sa ginekologom, tako joj i treba.  
 Nije ni čudo što je prevario sa manekenkom.  
 Pogledaj je kako se šepuri sa tim stomakom.  
 Trebalo bi malo da povede računa o zdravlju a ne da se šetka okolo.  
 Čula sam da je u mladosti operisala rak materice.  
 Možda će dete da se rodi izdeformisano zbog tih lekova koje je pila.  
 Videla sam je juče kako troši pare na garderobu.  
 Masturbira uz pomiće.  
 Bludnica!  
 Pisalo je u novinama da je bila striptizeta.

Слика 36а, *Поморанџина кора*, стр. 46.

Mogla bi da  
 Promeni svet  
 Postane pilot  
 Završi u ludnici  
 Dobije nobelovu nagradu za mir  
 Pronadje lek za sidu  
 Postane manekenka  
 Ubica  
 Arhitekta  
 Da pogine u ratu  
 Dobije oskara  
 Dobije rak  
 Postane glumica

Слика 366, *Поморанџина кора*, стр. 49.

**4.2.5.** Из свих примера може се закључити да интерпункција зависи од типа дискурса. Што се правописа тиче, ради се о намерној употреби малог слова уместо прописаног великог, у личним или географским именима. Дакле, и овде имамо антропонимске и топонимске минускулне графостилеме, тј. појаву контекстуалне апелативизације, при којој се оними узимају у општем значењу. Тако Пелевић пише *жаклин* и *бахаме* (стр. 36) малим словом у значењу „било које љубавнице-манекенке” и „било ког острва” на које „Он-фудбалер” одлази са њом. У реченици „бринеш за гладну децу у *африци*” (стр. 44) топоним добија значење „сиротиште”, а читава фраза значење „узалудна брига” (притом се ради о клишеу). „Писање чека за помоћ” које следи илуструје иронију популарног и популаризованог средства искупљења и смиривања савести, а јунакињине мисли „Добије *нобелову* награду” и „Добије *оскара*” (стр. 49) уопштавају се да означе „достигнуће” по мерилима и у оквиру вредности заступљених у свету у коме живимо.

**4.2.5.1.** Још једна графостилистичка специфичност читавог текста јесте наглашавање речи „он” и „она”, увек исписаних подебљаним верзалом, чак и ако чине део речи (в. слику 33: сал**ОН**у, **ОНА**ј, д**ОН**есеш, ембри**ОН**, к**ОНА**чно, итд.). Поменути поступак не може се при извођењу тако ефектно приказати као на папиру, дакле не служи као инструкција за сценски наступ, али читаоцима, глумцима и режији потцртава

свеприсутност парадокса у животу савремене жене, а то је да се њена индивидуализација искључиво своди на релацију „он-она”, да је њена потрага за идентитетом једино валидна и смислена у односу са мушкарцем.

Отворена форма оваквог текста изузетно је погодна за обраду и неретко представља само једну од могућих верзија која свој пуни или жељени облик добија у позоришту, у сарадњи драматурга и режисера, тј. у зависности од свих позоришних чинилаца. На пример, Меденица сматра да су проблеми у вези са неким вербалним елементима решени у сценској верзији текста, насталој „заједничком другом руком” ауторке и редитеља Горана Марковића. Он наводи скраћивање завршног манифеста, чиме је он сведен на поетски ефектан и мисаоно језгровит став о идентитету као индивидуалној вредности. Средишња тема изражена је метафоричким позоришним језиком тако што се радња одвија између огладала која чине лавиринт, што је био само један од начина да се сценски структурише текст који нема драмску структуру (Меденица, 2006). С друге стране, у новосадском позоришту редитељ Кокан Младеновић направио је значајне измене текста избацивањем и дописивањем, а интервенције су видљиве и у броју ликова те се уз Проблематичну и Зрелу јављају четири нова женска лика (Барачков, 2010: 21). Према речима Меденице, у другој представи редитељ је нашао инвентивна решења за овај специфични рукопис тако што је тему женске опседнутости вечном младошћу и лепотом сценски изоштрио сместивши радњу у стерилни простор ординације за естетску хирургију. Основну сценску ситуацију, одлазак код „пластичара”, редитељ је разиграо, јер се уместо једном, она понавља у истом ритму сваки пут с другом протагонисткињом и чини драматуршки оквир представе. Основа овог решења добијена је додавањем нових варијетета (Трудница, Удовица, Уплакана, Барбика) постојећим ликовима. Креативно и метафорично сценско средство у виду *женског хора* (у ком све носе плаве перике) не јавља се само у тој поновљеној сцени у ординацији, већ и у другим, са различитим функцијама, а најефектнија употреба хора јесте она у којој се опонашају примање порука и остале компјутерске операције (Меденица, 2010).

**4.3.1.** Различити извори најавили су драму *Последице* као пројекат који се бави испитивањем односа ауторке према сопственом тексту, свету који је окружује, будућности, очекивањима средине у смислу женског идентитета, различитим почецима и завршецима и историјским догађајима, који – посматрани из угла појединца – добијају

ново значење. Сагледавањем личних и колективних искустава, њихових последица и колажним спајањем говорне речи, музике, различитих звукова и документарних снимака, Пелевић настоји да превазиђе границу између речи и звучача и повеже језик речи и језик музике (Дневник 2013, Политика 2013).

**4.3.1.1.** Драма се састоји из десет фрагмената и визуелно, а и звучно, више подсећа на поему него на драму. Може се схватити и као монолог испрекидан визуелним сликама у коме субјекат саопштава текст о себи лично и са дистанце, односно врши функцију дијегетичког наратора, при чему је једини показатељ, како је општепознато, употреба одговарајућег граматичког лица. Других формалних (драмских) маркера у овој драми ионако нема јер су дидаскалије, ликови, сукоб и радња укинута. То се такође односи на интерпункцију, правопис (употребу малих и великих слова, конкретно) и типографска решења која су сведена на минимална или жанровски одређена. Наслови фрагмената дати су малим подебљаним словима и понекад се понављају на крају, издвојени већим размаком, али то није правило. Фрагмент „мајка” завршава се речима „баш као”, које упућују на сâм назив, тј. врше функцију анафоре. Уосталом, драма почиње фрагментом „она почиње овде”, а том репликом се и завршава, што наглашава ефекат цикличности. Стиче се утисак да ауторка намерно користи симболику круга – наиме, одговори на питања која поставља и путовање у потрази за идентитетом враћају је (као и читаоца) на почетак, а узроци и последице који се између почетка и краја јављају не воде до неке финалне тачке, већ до деструкције коју самоспознаја подразумева, али и до неминовне обнове или поновног рађања који следе.

**4.3.1.2.** Питање круга историје и нашег живота у том кругу оваквом формом остаје нерешено, тј. отворено. У сваком смислу неконвенционална, драма *Последице* нема структуру која се доследно спроводи и поштује. На пример, у првом фрагменту, и само ту, три слике (које се могу схватити и као ауторска напомена за сцену) дате су у оквиру текста са десним поравнањем. У осталим, ретким случајевима, назнаке онога што би могле да буду дидаскалије готово су неприметне (в. слику 36). Верзал се користи у оквиру емфазе, у навођењу туђих речи или у циљу промене динамике или ритма, који је у овом делу посебно важан (в. слику 37). Две године пре настанка овог текста Пелевићева је у горенаведеном разговору напоменула да је поезија била оно чиме се прво бавила, те да је јављање поезије у монолозима њених ликова логично, јер јој је ритам нека врста водиле



кроз писање. Тада је сама приметила да њене касније драме асоцирају више на поезију него на класичне драме (Крнајски, 2010: 30), што је драмом *Последице* и доказала.

pucanj je odjeknuo iz daleka pucanj je odjeknuo iz neke velike  
daljine kao da to nije ni sasvim blizu njih kao da to nije ni  
sasvim blizu

oni odlaze  
oni polako odlaze  
njihove duše  
su sasvim čiste  
oni odlaze  
ona stoji i gleda u  
nebo

nebo se iznenada napunilo oblacima niskim sivim i belim  
oblacima koji su se prelivali jedan u drugi i proizveli pljusak  
jedan lepi jedan sasvim neočekivani lepi letnji pljusak

ona kisne  
ona nepomično stoji  
ona nepomično stoji i kisne

pljusak prestaje nebo se razvedrava groblje je sasvim pusto iz  
betona izbija vlaga a groblje je sasvim pusto

ona počinje ovde

Слика 36а, *Последице*, стр. 71.

u daljini  
neki zvuk  
u daljini  
prigušeni zvuk

dajte nam da se ubijemo  
dajte nam da se poubijamo  
al od alkohola i seksa  
nećemo valjda ovako

zavesa  
mrak  
samo

Слика 36б, *Последице*, стр. 81.

**4.3.1.3.** На слици 36а видимо крај првог фрагмента и поменуто поравнање, док је на другој приказан крај шестог, где видимо могуће инструкције, односно речи које се односе на простор позоришне сцене (горе и доле на слици). Непостојање јасних разлика између говора и сценских упутстава оставља празнине које означавају изведбени потенцијал, јер недореченост такође отвара простор за различите интерпретације како читалаца, тако и редитеља и глум(а)ца (Коканов, 2015: 102).

i onda iznenada kao da se niko ne nada takvom ishodu iz mase  
se nazre jedna puška jedna lepa dugačka drvena izlakirana  
puška i  
BUM  
čuje se jedno bum pa radosni osmesi kao slika sa neke  
pozorišne premijere udaraju dlanom u dlan dok jabuka pada  
sa krova jabuka pada kao zvezda padalica mlada zamišlja želju  
koja će se ubrzo ispuniti  
mlada zamišlja jednu sasvim lepu  
jednu sasvim lepu letnju želju  
  
nebo se razvedrava

Слика 37а, *Последице*, стр. 76.

THE SHOW IS OVER  
a neki tihi šapat se nazire iz levog ćoška  
THE SHOW MUST GO ON  
molim  
ništa ništa  
ko još sme da prigovori kraju  
  
al ne pričajmo sad o kraju  
nego vratimo se na taj trenutak  
obucite maju  
  
obucite je u najšarenije krpice  
obucite je po najnovijoj modi  
obucite je u vesele boje  
obucite je u sve ono neobucivo za druge  
obucite je u ceo svet  
obucite je u sve događaje  
obucite je u sve ideologije  
obucite je u sve religije  
obucite je u sve crkve i bogove  
i dajte joj da bude SREĆNA

Слика 37б, *Последице*, стр. 74.

to je tako jednostavno  
to je sasvim jednostavno  
skupite se samo  
skupite se samo  
HURRY HURRY HURRY  
utišajte decu  
nema nazad  
pravo samo  
CALM THE CHILDREN  
babies screaming  
nema nazad  
pravo samo  
HURRY HURRY HURRY  
požuri samo  
uzmi progutaj  
telo je to samo  
  
pauza  
krčanje trake

Слика 37в, *Последице*, стр. 86.

На сликама изнад приказани су примери употребе верзала у другом, трећем и седмом фрагменту у наведеним функцијама. У последњем делу верзалом су исписане речи које се чују са траке (на којој је документовано колективно самоубиство, а која се пушта током извођења), дакле уводи се туђ говор.

**4.3.2.** Што се извођења тиче, Пелевићева је текст ове драме преуредила, односно изменила редослед фрагмената тако што су неки делови потпуно избачени, а неки више пута поновљени на сцени. Осим отворености форме која то дозвољава, ритам је омогућио да се ова драма изведе као музичко-сценско дело. Ауторка има троструку улогу драматурга, редитеља и глумца. Пошто се текст може квалификовати као либрето, музика је интегрални део представе и уживо се изводи, јер је Пелевићевој било битно да се музика и текст интегришу од самог почетка. У разговору за „Политику”, Пелевић каже да је првобитна идеја била да само режира представу и ангажује глумицу, али је потом схватила да је текст толико интиман да жели сама да га изведе (Политика, 2013).

**4.3.3.** Коканов сматра да ауторка поставља сопствени текст као аутореференцијални низ, остварен тек после оживљавања на сцени, јер се ради о једном некохерентном следу постављених питања и асоцијација, без одговора и потпуног значења, који своју целост добија у тренутку кад га сама Пелевићева изведе на позорници.

Кроз призму постструктурализма, Коканов *Последице* посматра као палимпсестни текст, носиоца наслага свих претходних текстова, али и као интертекст који осим односа са другим текстовима подразумева и односе са визуелним уметничким делима, језичким и семиотичким системима. На основу поменутог, текст се схвата као процес, а не затворен и стабилан систем, јер је прекопчавање означитеља и означеног кључно за разумевање отворености ове драме. Један од видова отворености огледа се у делу које је прекинуто или недовршено од стране аутора и препуштено реципијенту, што је најочигледније у форми. Удаљавање од интерпретације и представљања омогућава публици да поима свет у коме гледа или чита драму не као датост у којој постоје коначна (раз)решења, већ као свет чији је она део (Коканов, 2015: 93–97). Међутим, отвореност форме и слобода њене интерпретације, као и интерпретације уопште, воде ка питању значења, чиме је статус оваквих уметничких творевина, без обзира на свевременост тема и савременост приступа, данас још увек прилично неодређен.

#### 4.4. Графостилеми у драми на енглеском

**4.4.1.** О драмском доприносу Саре Кејн писали су и говорили многи позоришни и драмски критичари, али мишљења нису увек била позитивна. Ипак се сви слажу у томе да ова британска ауторка никада није стагнирала нити пристајала на конвенције, тј. да је сваком новом драмом све храбрије улазила у територију драмске форме. Према многима, она је чинила и више од тога – стварала нове путеве, иако се њена репутација и рецепција њених дела данас још увек процењују. Сматра се да је Кејнова у време када су се многи млади писци задовољавали утабаним стазама, сваком својом новом драмом налазила нову структуру да подржи идеје које је желела да пренесе у датом тренутку (Сондерс, 2002: 117–118).

**4.4.2.** Ако је једна од основних карактеристика постдрамског отвореност форме, онда је последња драма Саре Кејн прави представник. Највећа снага *Психозе у 4.48* не лежи у радњи него у језику, а рађена је у стилу личне исповести. Различити су ставови о овом тексту, дефинисана је и као песма у прози, и као драматизована песма, и драмска песма у слободном стиху (Ворден, 2005: 149). Кејнова је на почетку писања *Психозе* изјавила да је то још једна драма о подели између човекове свести и физичког бића и да је

једино могуће вратити се у нормално стање управо кроз повезивање физичког са емоционалним, духовним и менталним бићем. У том тренутку драма није имала ликове, нити је ауторка знала колико их има, тј. колико ће их бити, јер се само бавила сликама и језиком. Такође је напоменула да се слике налазе у оквиру језика и да нису визуализоване. Хтела је да пише о психичком слому и ономе шта се дешава у уму особе када границе које деле реалност и мисли нестану, јер је то стање доживљавала као део континуума у коме се различите границе урушавају. Настојала је и да сама сруши границе ујединивши форму и садржај (Сондерс, 2009: 80–81). Утицај биографског елемента на интерпретацију можда је неизбежан, јер је драма први пут изведена четрнаест месеци после ауторкиног самоубиства и често посматрана као „драматизовано опроштајно писмо”, иако се зна да је рад на овој драми започела годину дана пре смрти. Британски позоришни критичар Сирз истакао је да је драма пре формални покушај ломљења текста за извођење да се опише поменуто стање него лични опис психичког проблема (Сондерс, 2009: 36). С друге стране, критичарима је тешко да мимоиђу биографско ишчитавање комада чија је главна тема самоубиство. Идући линијом мањег отпора и посматрајући драму као „најаву самоубиства” или „седамдесетпетоминутно опроштајно писмо”, они се, донекле, налазе на сигурном. Међутим, тако посматрана драма губи на богатству садржаја и тема, јер се самоубиство као тема провлачи у свим делима Саре Кејн (Сондерс, 2002: 110). У *Психози* је очигледно одсуство упутстава режији – од сценографије до појаве и покрета глум(а)ца, као и отклон од свих формалних метода карактеризације јунака. Ово је у неку руку и очекивано јер се *Психоза* дешава у „простору ума”, тако да режисер и/или сценограф одлучују, тј. имају потпуну слободу у постављању сцене. Такође, не постоји назнака колико глумаца драма захтева нити ко говори у било ком тренутку, може се једино говорити о неидентификованом броју гласова (Сондерс, 2002: 111). Да би приказала апстрактне идеје попут различитих нивоа стварности, Кејнова је морала да прибегне другачијој форми у којој се сама структура користи при режији, а то подразумева поделу драме на серију „дискурса” (који се овде схватају као подврсте шире схваћеног дијалога). Те дискурсе ауторка користи да језиком омеђи стварност, фантазије, снове, сећања, психозе, при чему се облици разликују: монолог и (полу)дијалог без дидаскалија и у оквиру њих изводи из клиничке историје, цитати из приручника популарне психологије, Библије, критика, књижевности и поезија. Они заједно чине неку врсту „метадискурса”

који није подређен конвенцијама језика, већ зависи од позоришних средстава да пренесе идеје или осећања публици (Сондерс, 2002: 111). Ови бројни књижевни и културни фрагменти могу и сами да стоје као наводи, али и да се истовремено трансформишу у нови контекст.

У драми нема одређивања *dramatis personae*, а уколико је очигледно да се ради о дијалогу, маркиран је употребом црте. Огољена структура и одсуство основних драмских маркера наводе читаоца/гледаоца да се више укључи у језик и ту потражи везе и створи односе иако они нису директно дати (Сакарија, 2007). Тако је при ишчитавању нужно питање ко говори, а затим и да ли се ради о једној особи или више особа, или о више „гласова” у оквиру једног јунака и коначно која је функција тог вишегласја. Отвореност, флуидност и мноштво гласова последица су саме поставке, а то је простор психе. Пошто је драма метафора за ум, гласови су одговарајуће средство преношења садржаја тог ума – сећања, делова разговора, тренутака бола – који се у фрагментима сливају пред публиком. Урбан сматра да је ово дело еквивалентно текстуалном колажу јер садржи делове поетског језика придружене природном дијалогу и испрекидане листама бројева, што је све на специфичан начин смештено на страну да покаже могуће начине преношења, али и значење. Међутим, без обзира на број гласова и типове дискурса, публика може да схвати да је текст монолог, творевина једног, мада подељеног ума (Урбан, 2001) у коме *ја* драмског лица треба да се поклопи са *ја* гледаоца или читаоца. Колаж не треба схватити као површан избор или недостатак техничког умећа, зато што исцепканост није случајна, већ се веза мисли и поетског језика остварује нелинеарним језиком и временским оквиром.

**4.4.2.1.** Што се монолога тиче, Катнић Бакаршић прави дистинкцију између оспољеног унутрашњег монолога и монолога у присуству других ликова: први је само условно унутрашњи јер је ипак вербализован и еквивалентан унутрашњем монологу у прози, други је намењен осталим ликовима или замишљеној маси. Осим ове основне поделе, према стилским и/или семантичким критеријумима, монолози се деле на: интимни, ораторски, мисаони, лирски и монолог конфликта, при чему може доћи до преклапања или другачије поделе (Катнић Бакаршић, 2003: 160–163). Из већ објашњених разлога, очекивано је да се у *Психози* јавља оспољени унутрашњи монолог, док на основу стилско-семантичких особина налазимо интимни, мисаони и поетски.

**4.4.2.2.** Кад је форма у питању, видљиво је да ауторка, пре свега, користи изглед стране да испита статус и поставку драмских субјеката. Она употребљава поделу на редове и интерпункцију да постигне неку врсту стилистичког приступа ишчитавању драме: говор на страни представља у виду посебно организованих редова, а онеобичајеном интерпункцијом приморава глумце да драму не читају како су навикли нити како су научени. Кејнова сматра да се смернице за одговарајуће извођење може пронаћи у штампаном тексту – интерпункција се користи да укаже на преношење, а не на поштовање граматичких правила. Овакав модус отежава театрализовање текста, пошто се изглед стране користи да прикаже немогућност проналажења субјекта у једном гласу (Ворден, 2005: 146–148). Наиме, како се материјализација драме врши прво на страницама, елементи језика раштркани су на папиру, што значи да измичу прилагођавању писаног извођењу. Кејнова настоји да изрази материјалну страну језика у писаном тексту кроз средства која се и иначе приликом штампе користе да пренесу утисак субјекта, а то подразумева стално сусретање са разноврсним техникама израза. Ипак, мноштво техника подразумева и мноштво начина извођења на сцени, те овакав текст представља велики изазов било којој стратегији конвенционалне позоришне реализације (Ворден, 2005: 152–156). Уосталом, једна од претпоставки постдрамског позоришта јесте наметање стварности као некакве сметње или неспокојства, те естетику постдрамског не карактерише појава стварног као таквог, већ његова ауторефлексивна примена. Уопштено, у постдрамском позоришту изражава се тенденција ка самоиспитивању и самоспознаји свих учесника, јавља се ослобађање означитеља од означеног (Леман, 2006: 103).

**4.4.3.1.** Драма се састоји из двадесет четири фрагмента који су одељени цртама. Интерпункцијски знак црта, тј. спој више црта кључни је структурни елемент који као да означава границу једне сцене. Време и простор се у читавом комаду померају, јер не постоји континуитет у традиционалном смислу, а црта се чини као добро средство јер ипак дозвољава или пропушта делове који се понекад понављају у другом контексту. Сваки фрагмент посебно је уређен, али се садржај слободно креће са једног краја на други и чини систем организованог хаоса (Сакарија, 2007).

Осам фрагмената представљају неке врсте дијалога, а размена је обележена новим редом и цртом на почетку сваке изјаве. Понекад је тешко схватити ко учествује у размени, али постоје језички маркери који наводе на помисао да се ради о сукобљавању

протагонисте са терапеутом, љубавником или самим собом. Осам фрагмената дато је у облику песме у слободном стиху која има специфичан приказ тј. организацију на страни и другачију интерпункцију. Три су описи тренутног стања субјекта у виду листе којом се наводе мисли, осећања и жеље. Два фрагмента дају опис болничког искуства (где је јасан глас аутора-наратора-протагонисте) и историје болести, два листе бројева, а цео један део чини само један акроним.

**4.4.3.2.** Дакле, овде имамо онеобичења на нивоу типографије и интерпункције. Типографски план обухвата приказ текста на страни – белине или одсуство текста, увлачење редова, употребу различитих типова и величина слова, а интерпункцијски подразумева маркирано (не)поштовање правила интерпункције. Све технике имају своју функцију, било да указују на одређени тип дискурса, било да указују на одређени „глас” или једноставно, како смо већ навели, као инструкција за начин извођења.

**4.4.3.2.1.** У фрагментима који приказују дијалоге (увек се ради о дијалогу конфликта), користе се стандардна средства у приказу и типографији (осим што не постоји ознака драмског субјекта). Текст је сложен као дијалог, за шта Кејнова, својствено прозном тексту, користи црте, што видимо на следећим сликама:

–Have you made any plans?  
–Take an overdose, slash my wrists then hang myself.  
–All those things together?  
–It couldn't possibly be misconstrued as a cry for help.  
(Silence.)  
–It wouldn't work.  
–Of course it would.  
–It wouldn't work. You'd start to feel sleepy from the overdose  
and wouldn't have the energy to cut your wrists.  
(Silence.)  
–I'd be standing on a chair with a noose around my neck.  
(Silence.)  
–If you were alone do you think you might harm yourself?  
–I'm scared I might.

Слика 38а, *Психоза*, стр. 3.



*(A very long silence.)*

– But you have friends.

*(A long silence.)*

You have a lot of friends.  
What do you offer your friends to make them so supportive?

*(A long silence.)*

What do you offer your friends to make them so supportive?

*(A long silence.)*

What do you offer?

*(Silence.)*

---

Слика 386, *Психоза*, стр. 7.

Овде су дати примери разговора са психијатром, при чему се на првој слици налази читава размена реплика, а на другој само његове/њене речи, на шта указује употреба црте. Други дијалог, својеврсни пролог, налази се у првом фрагменту. Потпун дијалог дат је на 26. страни, тако да нам је јасан ефекат који је ауторка желела да постигне, а то је преплитање сећања и стварности, али и дисторзија временског оквира.

**4.4.3.2.2.** Поред тога, у заградама су приказане паузе или „ћутање”, а опште је познато да у драмском тексту паузе не значе одсуство говора, већ имају комуникативну вредност. У свакодневном говору паузе имају различите функције, нпр. крај једне теме и почетак друге, оклевање, ознаку расположења или афеката говорника, али дијалог свакодневног говора и дијалог у оквиру драмског текста не могу се изједначавати. У драмском дискурсу свака пауза и ћутање, због кондензације дијалога, имају посебан значај и представљају својеврсни минус-поступак, додатно маркиран и стилоген. Ћутање може значити да говорник не зна одговор на постављено питање или одбијање комуникације, при чему је врло важна улога екстралингвистичког контекста. Разликују се интратурнусно и интертурнусно ћутање, оно унутар реплике једног субјекта и оно у репликама двају субјеката. Неки аутори на основу ове поделе праве разлику између паузе и ћутања, те је пауза свако итратурнусно ћутање, а ћутање свако интертурнусно одсуство говора (Катнић

Бакаршић, 2003: 175–177). У наведеним примерима имамо оба типа: на првој слици интратурнусно, а на другој интратурнусно ћутање. Уопштено говорећи, интратурнусно је фреквентније, што је случај и у овој драми. Када се ретке интратурнусне паузе јављају у монолозима *Психозе*, увек су означене једном речју „Ћутање”, док се интратурнусне јављају и као одређеније варијације „Дуго ћутање” и „Врло дуго ћутање”. Међутим, овде ћутање има више функција: одбијање одговора (кад лекар пита како би се убила), неку врсту прекора (кад лекар негира њена образложења самоубиства), наглашавање односа неповерења и напетости међу њима (када дијалог прераста у лекарев монолог). С друге, занатске стране, овим се успорава ритам и појачава драматичност и емоционални набој сцене (Катнић Бакаршић, 2003: 181). У монологу интратурнусно ћутање има функцију преласка на другу мисао или слику.

**4.4.3.3.1.** Што се приказа стране тиче, Кејнова користи различите типографске могућности, чиме пре свега прави разлику у типу дискурса или у броју гласова. Такође белине и размаке користи да означи поделу ум/тело или расутоост мисли. Прва слика испод описује болничко искуство, с тим што уводни параграф даје опис сцене и стоји уместо дидаскалије, док су остали пасуси увучени и приказују „радњу” и мисли јунака. Друга слика је такозвана „историја болести” у којој су почетак и крај обележени већим размацима.

It wasn't for long. I wasn't there long. But drinking bitter black coffee I catch that medicinal smell in a cloud of ancient tobacco and something touches me in that still place and a wound from two years ago opens like a cadaver and a long buried shame roars its foul decaying grief.

A room of expressionless faces string blankly at my pain, so devoid of meaning there must be evil intent.

Dr This and Dr That and Dr Whatsit who's just passing and thought he'd pop in to take the piss as well. Burning in a hot

E 4.48 PSYCHOSIS

6

tunnel of dismay, my humiliation complete as I shake without reason and stumble over words and have nothing to say about my 'illness' which anyway amounts only to knowing that there's no point in anything because I'm going to die. And I am deadlocked by that smooth psychiatric voice of reason which tells me there is an objective reality in which my body and mind are one. But I am not here and never have been. Dr This writes it down and Dr That attempts a sympathetic murmur. Watching me, judging me, smelling the crippling failure oozing from my skin, my desperation clawing and all-consuming panic drenching me as I gape in horror at the world and wonder why everyone is smiling and looking at me with secret knowledge of my aching shame.

Shame shame shame.  
Drown in your fucking shame.

Слика 39а, *Психоза*, стр. 5 и 6.

Symptoms: Not eating, not sleeping, not speaking, no sex drive, in despair, wants to die.

Diagnosis: Pathological grief.

Sertraline, 50mg. Insomnia worsened, severe anxiety, anorexia, (weight loss 17kgs.) increase in suicidal thoughts, plans and intention. Discontinued following hospitalisation.

Zolpiclone, 7.5mg. Slept. Discontinued following rash. Patient attempted to leave hospital against medical advice. Restrained by three male nurses twice her size. Patient threatening and uncooperative. Paranoid thoughts – believes hospital staff are attempting to poison her.

Melleril, 50mg. Co-operative.

Lofepamine, 70mg, increased to 140mg, then 210mg. Weight gain 12kgs. Short term memory loss. No other reaction.

Слика 39б, *Психоза*, стр. 16.

Како је већ наведено, у драми се појављују листе које приказују стање субјекта, мисли, осећања и жеље, што можемо видети на следећим сликама.

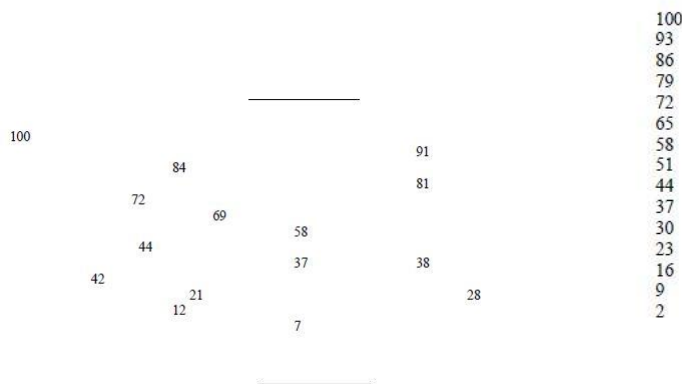
I am sad  
I feel that the future is hopeless and that things cannot improve  
I am bored and dissatisfied with everything  
I am a complete failure as a person  
I am guilty, I am being punished  
I would like to kill myself  
I used to be able to cry but now I am beyond tears  
I have lost interest in other people  
I can't make decisions  
I can't eat  
I can't sleep  
I can't think  
I cannot overcome my loneliness, my fear, my disgust  
I am fat  
I cannot write  
I cannot love  
My brother is dying, my lover is dying, I am killing them both  
I am charging towards my death  
I am terrified of medication  
I cannot make love  
I cannot fuck  
I cannot be alone  
I cannot be with others

Слика 40а, *Психоза*, стр 4.

to achieve goals and ambitions  
to overcome obstacles and attain a high standard  
to increase self-regard by the successful exercise of talent  
to overcome opposition  
to have control and influence over others  
to defend myself  
to defend my psychological space  
to vindicate the ego  
to receive attention  
to be seen and heard  
to excite, amaze, fascinate, shock, intrigue, amuse, entertain,  
or entice others  
to be free from social restrictions  
to resist coercion and constriction  
to be independent and act according to desire  
to defy convention  
to avoid pain

Слика 40б, *Психоза*, стр. 24.

Првом се приказује интроспекција (огледа се у употреби личне/присвојне заменице *ја/мој* на почетку сваког реда) другом жеље или циљеви (маркирана употреба инфинитива).

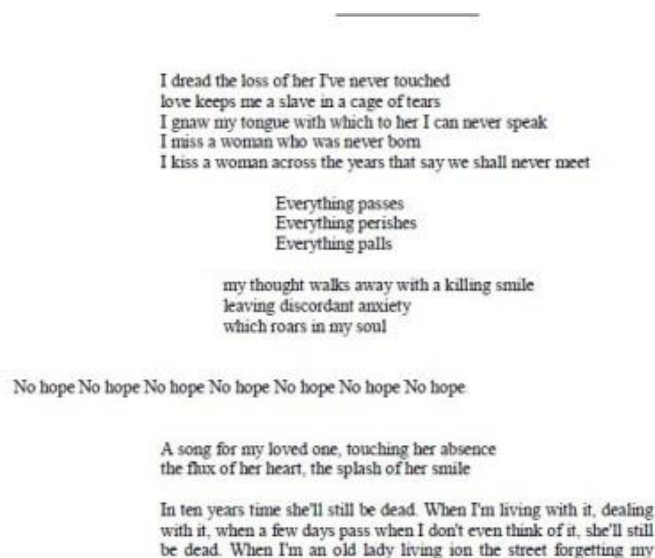


Слика 41, *Психоза*, стр. 5 и 23.

На слици 41 видимо поменута два фрагмента са низовима бројева, с тим што су у првом бројеви просути по страни без видљивог обрасца, а у другом поређани од броја 100 до броја 2 у размацама од 7. Наиме, један од начина да се помогне пацијентима који болују од клиничке депресије да усмере ток мисли јесте да броје уназад у размацама од нпр. седам, што је Сара представила на два начина. У првом случају, ради се о

немогућности говорника да се усредреди на било шта, односно о расутости мисли што је показано у „распореду” бројева, а у следећем, бројеви су поређани на одговарајући начин. Наравно, поступак није лако приказати приликом извођења јер визуелна линеарност на страни треба да се изрази и на сцени (Ворден, 2005: 149).

Полилог је представљен кроз поделу фрагмената и специфичан распоред текста на страни, као што видимо у примерима испод. На слици 42а приказан је поетски одломак у оквиру полилога, али се фраза „Нема наде”<sup>23</sup> понавља осам пута и излази изван задатог оквира, односно до саме ивице маргине. Слика 42б је солилоквиј о „души и телу који никада не могу постати једно”<sup>24</sup>, с тим што последњи пасус почиње реченицом чија су слова мање величине у односу на остатак – „Волеће ме због онога што ме уништава”<sup>25</sup>. Оно што уништава и на неки начин умањује личност је управо стање депресије, што је Кејнова осликала описаним типографским поступком. С друге стране, ово може бити схваћено и као упутство глумцу.



Слика 42а, *Психоза*, стр. 12.

<sup>23</sup> Превод наш.

<sup>24</sup> Превод наш.

<sup>25</sup> Превод наш.

Body and soul can never be married

I need to become who I already am and will bellow forever at this  
incongruity which has committed me to hell

Insoluble hoping cannot uphold me

I will drown in dysphoria  
in the cold black pond of my self  
the pit of my immaterial mind

How can I return to form  
now my formal thought has gone?

Not a life that I could countenance.

They will love me for that which destroys me  
the sword in my dreams  
the dust of my thoughts  
the sickness that breeds in the folds of my mind

Слика 42б, *Пихоза*, стр. 8.

abstraction to the point of

unpleasant  
unacceptable  
uninspiring  
impenetrable

irrelevant  
irreverent  
irreligious  
unrepentant

I don't imagine  
(clearly)  
that a single soul  
could  
would  
should  
or will

and if they did  
I don't think  
(clearly)  
that another soul  
a soul like mine  
could  
would  
should  
or will

irrespective

Слика 42в, *Пихоза*, стр. 15.

И у другим поетским фрагментима видимо неуобичајен распоред текста – размаке, увлачење и друга померања (в. слику 42в). Осим фонолошких и семантичких фигура<sup>26</sup> на фрагменту се издвајају померања модалних глагола, који као да граде степенике тј. изражавају извесну градацију или кулминацију степена вероватноће схватања, излечења, и јасног разграничавања стварности и фантазије, свесног и подсвесног. Постоји још један део на коме видимо материјализацију поделе ума и тела (слика 45) – док се ум (лева страна) пита „Како престаје“<sup>27</sup>, тело (десна страна) одговара „болем и смрћу“<sup>28</sup>. Пример испод је песма о самоповређивању, у два гласа, са „строфама“ сачињеним искључиво од ономотопејских глагола који означавају различите врсте нашоња бола и мислима јунака између.

pulled out my teeth  
gouged out my eyes  
than lost my love

flash flicker slash burn wring press dab slash  
flash flicker punch burn float flicker dab flicker  
punch flicker flash burn dab press wring press  
punch flicker float burn flash flicker burn

it will never pass

dab flicker punch slash wring slash punch slash  
float flicker flash punch wring press flash press  
dab flicker wring burn flicker dab flash dab float  
burn press burn flicker burn flash

Nothing's forever  
(but Nothing)

slash wring punch burn flicker dab float dab  
flicker burn punch burn flash dab press dab  
wring flicker float slash burn slash punch slash  
press slash float slash flicker burn dab

Victim. Perpetrator. Bystander.

Слика 42г, *Психоза*, стр. 22

**4.4.3.3.2.** Од посебних типова слова користе се верзал и курзив у емфатичкој функцији и као упутство за извођење, с тим што се курзив користи и у ретким дидаскалијама.

<sup>26</sup> Наиме, стихови две „строфе“ сачињени су од по четири придева са негативном префиксацијом, тако да се у првој понављају консонанти **п** и **с**, у другој **л**, **р** и **в**, у обе вокали **а**, **е** и **и**, што указује на употребу алитерације и асонанце које при изговарању, како је познато, производе одређене поетске ефекте.

<sup>27</sup> Превод наш.

<sup>28</sup> Превод наш.



У следећем примеру видимо верзал у горенаведеној употреби (слика 43а), а наглашавање се додатно појачава раздвајањем фразе на посебне редове и тачкама иза сваке речи. Овде такође имамо курзив у референцијалној дидаскалији на самом крају, која упућује на то како говорник на сцени треба да реагује.

–ASK  
ME.  
WHY.  
  
(*A long silence.*)  
–Why did you cut your arm?  
–Because it feels fucking great. Because it feels fucking amazing.  
– Can I look?  
–You can look. But don't touch.  
–(*Looks*) And you don't think you're ill?

Слика 43а, *Психоза*, стр. 12.

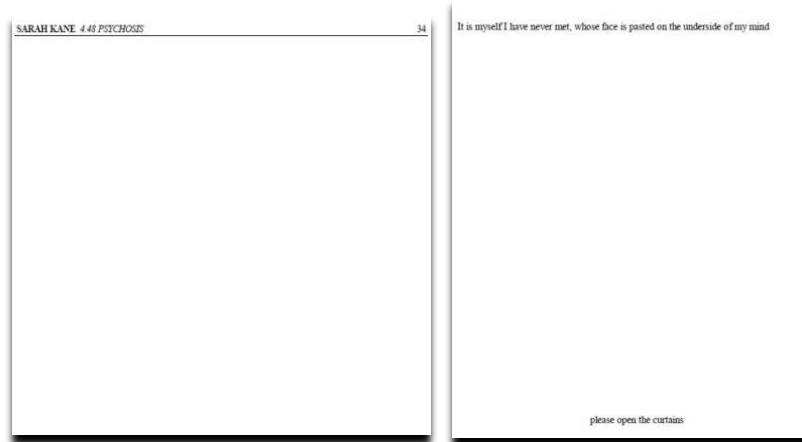
–No. It's not your fault.  
–It's not your fault, that's all I ever hear, it's not your fault, it's an illness, it's not your fault, I know it's not my fault. You've told me that so often I'm beginning to think it *is* my fault.  
–It's *not* your fault.  
–I KNOW.  
–But you allow it.

Слика 43б, *Психоза*, стр. 14.

На слици 43б, у оквиру емфазе, курзивом је исписано „јесте” у одговору пацијента и „није” у терапеутовом одговору, чиме се на основу супротности дефинише још један од односа у драми – однос оболелог и лекара.

**4.4.3.3.3.** Када је реч о белинама, најочигледнија је маркираност на самом крају, где читаве празне стране означавају нестајање протагонисте, губљење мисли, свести и коначно – смрт.





Слика 44, *Психоза*, стр. 34 и 35.

**4.4.4.** Што се интерпункције тиче, конвенције се доследно прате у дијалозима и фрагментима о болничком лечењу, док поетски делови следе поетску, односно слободну интерпункцију или њен недостатак.

Међутим, интересантно је да једну од најкарактеристичнијих дијалогских особина, недовршеност и испрекиданост израза (иманентну овој драми), Кејнова не изражава уобичајеним средством интерпункције, тротачком. Наиме, апосиопеза као говорничка фигура која подразумева изненадно прекидање говора због колебања, узбуђења, сумње и др. најчешће се графостилемски обележава поменутиим знаком (Ковачевић, 2013б: 335). У *Психози* три тачке се користе на једном месту, само у фрагменту са слике 45.

I'm seeing things  
I'm hearing things  
I don't know who I am

tongue out  
thought stalled

the piecemeal crumple of my mind

Where do I start?  
Where do I stop?  
How do I start?  
(As I mean to go on)

How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?  
How do I stop?

A tab of pain  
Stabbing my lungs  
A tab of death  
Squeezing my heart

I'll die  
not yet  
but it's here

Please...  
Money...  
Wife...

Слика 45, *Психоза*, стр. 18.

**4.4.5.** Са стилистичког аспекта, сви набројани поступци имају функције, што је анализа и показала. Међутим, како се драме не пишу да би биле читане већ извођене, то подразумева преношење изразите и сврсисходне графичности са папира на сцену. Иако у постдрамском позоришту текст губи примат, равноправан је са осталим елементима театра, радикално укида постулате драме и грубо наглашава дисхармоничан однос са позорницом, његова форма осим што утиче на укупну књиженоуметничку вредност драме, нужно утиче и на форму извођења. Наравно, утицај зависи и од других средстава и могућности које пружа савремени театар, али непобитна је чињеница да овакви текстови позивају на удруживање свих фактора приликом реализације, тј. продукције. У том смислу, поставка лондонске премијере *Психозе у 4.48* настојала је да најбоље прикаже сва стања свести која је Кејнова успешно материјализовала на страницама, јер је оригиналност драматурга захтева једнаку оригиналност режије и сценографије. Наиме, најдоминантнија реквизита било је огледало постављено под углом од 45 степени, тако да је публика могла да гледа представу у две равни истовремено – глумци су изводили драму пред главама и изнад глава гледалаца. Употреба огледала директно је разјашњавала различита стања свести у којима се налазе субјекти, као и питање одвојености тела од ума. Двојна перспектива опонашала је стање клиничке депресије при коме се пацијенти жале на осећај да су заробљени посматрачи који на себе и свакодневницу изван, гледају одозго. Огледало и сто су такође употребљени као преносиоци писаних порука из текста – листа бројева у представи је дата тако што један од глумаца исписује обрнуте цифре на столу, а оне се у правом облику појављују у огледалу и одатле приказују публици. Стање одвојености тела и ума реализовано је кроз пројектовање видео записа у огледалу (Сондерс, 2002: 115–116). Форма постдраме која искључује ознаке ликова и остале конвенције, шкрта на дидаскалијама, односно било каквим упутствима читаоцима, глумцима и режији, ипак пружа огромну слободу у тумачењу и извођењу. С друге стране, једна од основних одлика – синестезија, често се тумачи као вид експеримента, а то у критичкој рецепцији није увек позитивна особина. Такође, када говоримо о пријему публике, статус оваквих дела другачије се процењује у односу на то да ли се ради о познаваоцима и поборницима традиционалног или савременог позоришта. Ипак, не могу се негирати храброст и иновативност драмског писца нити аутентичност приступа.

**4.5.** Третирање драмског текста у класичном позоришту битно се разликује од данашњег – разбијена структура се својевремено употребљавала за различите врсте извођења или адаптирала у класичну структуру или представљала експеримент са радикалним редитељским решењима, што је још више наглашавало еклектичност. Појавом мултимедије и других облика извођачких уметности, променило се виђење статуса текста и његовог значаја, као и начин његове обраде у новонасталим околностима (Пелевић, 2007). У „златном добу штампе”, форма драме почела је такође да указује на свеprisутност нових технологија, а новине су начин да се све могућности искористе, као и да се у режимима извођења коначно признају текуће културолошке промене и импликације какве напредак у штампи изазива. Хегемонија драмског позориша као показатеља извођења озбиљно је оспорена новим врстама драмских текстова и другачијим извођењима. У прози и поезији временом су се мењале читалачке стратегије и постале све бројније и разноврсније, а дигиталне форме су пружиле нове начине представљања и изражавања у читавој књижевности, и притом су све више приближиле писање дневном животу. То је контекст у коме се и драме данас штампају и материјализују. Било да видимо текст као покушај да овлада готовим конвенцијама извођења или изазове нове облике продукције, штампана драма данас испитује границу између штампаног и дигиталног писања, као и границу између писања и извођења (Ворден, 2005: 157). Стога, није необично што се у савременим драмама користи еклектични језик медија. Он се пародира и управо то „насиље колажираног језика” које медији поседују, пружа могућност представљања језика идеологије једне епохе (Леман, 2006: 174). Како смо видели у анализи, графостилемски аспект чини неизоставни део поменутог представљања језика.

Еволуција позоришне уметности од првобитног модела до данас проширила је појам позоришног текста тако да се он више не схвата искључиво унутар простора драме и њене форме. Заједно са новијом редитељском праксом деконструкције класичне драме у чијој је основи десемантизација или фрагментација језика, драмских личности и радње, сведоци смо писања које обележава жеља за превазилажењем форме (Топоришич, 2007). Стога, у оваквим драмама налазимо привидну доминацију форме над садржајем. Језик се осамостаљује, што значи да драматурзи траже нови облик којим реализују смисао радње, те језик одвајају од говора ликова, чиме он постаје аутономни позоришни елемент (Леман,

2006: 18), а настају дела састављена од гласова, речи и асоцијација у којима се повремено могу наслутити дијалози и фрагменти неке радње.

**4.6.** Дакле, у драмама на српском и енглеском срећемо се са поступцима карактеристичним за постдрамски текст, а то је пре свега, одсуство формалних драмских маркера. И Пелевићева и Кејнова користе типографске поступке – приказ стране да направе разлике у типу говора или гласова, курзив у ретким дидаскалијама и верзал при емфазу. Међутим, у *Поморанциној кори*, подебљани верзал се користи у свим речима које садрже слоге *он* и *она* и минускуле у контекстуалној апелативизацији. Први поступак је донекле неочекиван, пошто се не може приказати на сцени. С друге стране, Кејнова у графостилемичности одлази корак даље, јер приказ стране не експлоатише само да би маркирала тип говора/дискурса или глас(ове), већ да прикаже одвојеност тела и ума, растројеност лика и коначно његову смрт. Према се поступак посматра као неуобичајени вид инструкција, ипак захтева другачије читање глумаца и редитеља, што додатно отежава интерпретацију и извођење, али оно није немогуће, како смо могли видети. Познато је да се драмски текст пише за извођење, те су сви поменути поступци специфични, иако су одређени подврстом, тј. можемо их наћи само у постдрамским текстовима. Ипак, морамо напоменути да се у *Психози* њима постиже несвакидашњи ефекат – драма која се одвија у уму оболеле особе.

## V ЗАКЉУЧАК

**5.1. Завршна разматрања.** Како смо могли да видимо, у историји лингвистике било је више покрета које је занимала међувеза вербалног и визуелног, као што је занимала књижевну критику и филозофске школе; све су анализирале вербалне и визуелне системе репрезентације и њихову хијерархију, почев од теорија Платона и Аристотела ка модерним теоријама какве су структурнолингвистичке, преко Деридине идеје писања до Онгове студије оралности. Испитивано је да ли су писано и орално праве или репрезентација. Сосир је скренуо пажњу на примат усменог говора који подупире сву вербалну комуникацију, као и на упорну тенденцију појединих истраживача да писање сматрају основном формом језика, при чему је писање у исто време корисно и опасно, јер представља само допуну усменом, а не трансформатор вербализације. Модерне лингвистичке школе до сада су се само случајно дотицале начинâ на које се искључива усменост одређених култура разликује од писмености, детаљно анализирајући усмену традицију без експлицитног контрастирања са писаном. Дакле, опште је познато да је језик претежно усмен – у историји свих језика, од можда десетине хиљада којима се говорило до сада, само је стотину достигло тај ниво писмености да произведе књижевност, а већина није никада ни била записана. Још увек не постоји начин да се тачно израчуна колико је језика нестало или се преобразило у друге језике пре него што се писање појавило, јер чак ни данас, многи језици који се активно користе никада нису записани. С друге стране, чини се да писање од почетка своје историје није умањило значај усменог већ повећало, омогућивши да се „принципи” односно конституенти говора организују у „научну уметност”, сређен скуп објашњења који показује зашто и како је говорничка вештина постигла или могла бити побољшана да постигне своје бројне специфичне ефекте. Ми имамо термин *књижевност* који, у принципу, означава скуп писаних материјала. Иако постоји термин *усмена књижевност*, он је заправо контрадикторан<sup>29</sup> сам по себи, али се користи као последица наше немогућности да својим умовима представимо наслеђе вербално организованих материјала осим као неку варијанту писаног. Али промена са усменог на писани говор заправо се може свести на

---

<sup>29</sup> Наравно, термин првобитно осмишљен за писана дела проширен је да укључи сродне феномене као што је традиционално усмено приповедање у културама које не познају писање.

промену звука у визуелни простор, иако научници сматрају да су новији облици, попут штампарске пресе или програма за обраду текста, природне еволуције једног неприродног чина, а то би значило да не постоји природан процес за писање – то је научена вештина, тј. наше писмо је једно средство представљања говора које је само по себи изум. Међутим, лингвистичке теорије се слажу са идејом да је наша мисао условљена формом и организацијом знака у дискурсу. Експресивни језик заснован на новим начинима комбиновања различитих знака доводи до друге концепције реалности, али ово је могуће само ако се овај језик твори на сложеном семантичком нивоу интерпретације разних степена сигнификације. Семантичка продукција тако постаје неограничена, на исти начин на који је језик неограничен и да би се схватила семантичка продукција језика који је раскинуо везе са синтактичким, семантичким и структуралним конвенцијама, истраживачи наводе три врсте структуралних промена: прву – од речи до знака (као што је предвидео Сосир); другу – од писања као метазнака, као репрезентације говора; трећу – од књижевног дела као фиксног објекта анализе до текста као отворене површине за семантичку творбу. Ипак, многи су мишљења да наше искуство света зависи од језика, али при разматрању визуелне уметности, не постоји задовољавајуће објашњење за тачан однос језика и недискурзивних уметности. Поједине интерпретације модерне уметности одбијају да дела посматрају као било шта друго осим неку врсту језика или одређују модерну уметност као „неми језик”, не зато што нема шта да каже већ зато што каже исувише одједном, те испада да изражава затворено значење које је немогуће интерпретирати. А то што се различита средства невербалне симболике називају језицима, ствар је терминологије, јер је језик суштински дискурзиван, а невербална симболика недискурзивна и непреводива. Дискурзијом се значења дата језиком разумевају једно за другим и збирају у једну целину, док се невербални симболи који стварају један већи артикулисани симбол схватају једино уз помоћ дате целине и њихових веза у оквиру читаве целине, како смо рекли на почетку. На пример, поједина овде анализирана дела садрже речи које формирају слике и тим делима се манипулише кроз њихову визуелну форму; речи се појављују као визуелни феномени, али су и даље препознатљиви произвођачи језичке вредности. Појава мултимедије у књижевности и асемантичких делова текста постали су легитимне методе разарања конвенција. Понекад чине изузетно компликоване или изузетно једноставне визуелне приказе од којих се неки могу видети

али не и читати наглас, али ниједан се не може усвојити без неке представе о вербалном. Чак и ако конкретне делове не можете читати уопште, она и даље не представљају само слику. Такође смо видели да у времену развика компјутерских дигиталних технологија у штампи доминација форме над садржејем постаје уобичајена пракса коју данашњи „компјутерски писмени” читаоци и критичари умеју да препознају и поштују, јер дигиталне технологије савременом писцу пружају могућност графичке иновације као никада пре. Овим долазимо до *ремедијације* (Поук, 2009), термина који се употребљава за прелаз из старог у нови медиј позајмљивањем и реорганизацијом писаних карактеристика и реформом њиховог простора, тако да је интеграција слика у текстове савремене књижевности једна врста ремедијације којом се стварају нове писане традиције, а произвођење виртуелних писаних пракси утиче на издаваштво, чак и на конзервативније читаоце који, упознати са наративима где су слике интегрисане у текст, лакше прихватају поменути појаву у врсти каква је роман, на пример. Знамо за Бартову дистинкцију између традиционалног и модерног писања, у којој прво доводи у везу са појмом „читљиво”, а друго са појмом „писљиво”. Док „писљив” текст захтева читаочево учествовање у произвођењу значења, „читљив” подразумева директно преношење ефеката пасивнијем читаоцу. Једноставно, модерна дела су тако „писљива” да не можемо са сигурношћу утврдити како функционишу и шта значе или морамо постати коаутори текста. Дакле, најизразитији представници савремене књижевности настоје да избришу најстарије опозиције нашег алфabetског света: показати и именовати, обликовати и рећи, репродуковати и артикулисати, имитирати и означити, гледати и читати. Типографска еволуција сматра се неизбежном „зато што је неопходно да се наша интелигенција прилагоди синтетичко-идеографском уместо аналитичко-дискурзивном поимању” (Менсија, 2003: 17). Посматрач/читалац мора да разуме помоћу визуелног и вербалног искуства, што појачава сензорну свест јер тиме се морају схватити међуодноси који се успостављају на страни као целини. Двоструки чин читања и гледања постао је јединствен јер су одвојене категорије гледаоца и читаоца укинуте – од гледаоца се захтева да чита речи, а од читаоца да гледа. Уопштено, писменост је термин који је данас почео означавати широк опсег различитих вештина: од традиционалних појмова читања и писања до било које когнитивне операције која захтева перцепцију, манипулисање

подацима и њихову продукцију, што смо могли да видимо на примерима анализираним у централном делу рада.

**5.1.1.** Што се књижевне теорије тиче, навели смо правце с почетка двадесетог века који су прокрчили пут укидању миметичке концепције уметности и књижевности испитивањем могућности самог медија. Постмодернизам, ком припада наш корпус, наставио је ове тенденције, јер писци су одувек испробавали ефекте конвенција којима се води структура дела. Код постмодерниста је готово правило да ако користиш језик, не можеш да не испитујеш његове ефекте и ако пишеш текст одређеног жанра, не можеш да не провераваш његове конвенције. На кодове не гледају као на датости него их стално доводе у питање, тј. уводе конвенције да би их потом дестабилизовали. Осим тога, подржавају експанзију свих видова масовне културе до које је дошло уз помоћ фотографије, филма и електронског преношења, јер постмодернистичка књижевност у производима масовне културе налази инспирацију и тражи читаоце. Акцент на графичким елементима језика скреће пажњу са чисто комуникативне функције и отвара врата новим начинима разумевања. Писање чије су основне особине хетерогеност и логичка недоследност укључује ванлингвистичку димензију уз помоћ које се могу не само уздрмати старе, већ и развити нове симболичке форме. Оваква дела можда јесу експерименти, али они којима аутор истражује све границе до којих форма може да досегне.

**5.1.1.2.** Што се поезије тиче, осим традиционалне српске поезије (где су графостилемски поступци који се односе на спољашњу и унутрашњу форму песме условљени семантичким и интонацијским разлозима, односно контекстом и поруком), већи део обрађеног поглавља односи се на конкретну поезију. Узрока таквог избора има више: прво, конкретна поезија одбија да посматра графичке знаке фонетских језика као секундарне и, давањем значаја изгледу речи, оне постају више идеографске, обухватајући слику и концепт; друго, иако су фонетске вредности веома важне у конкретној поезији, она се противи идеји да је конвенционално писани језик једини представник говорног језика, те у конкретним песмама фонетизација не значи линеаризацију већ има формативну особину: да створи слике; треће, свако појединачно слово, интерпункцијски знак (или његово одсуство) и типографска техника имају унутрашњи „пластични” квалитет који им омогућава да делује као форма са одређеном функцијом и ефектима.



Конкретна поезија преплиће концепт и слику претварањем речи у визуелно и чини читаоца свесним оба система репрезентације, а мисаоне процесе гледања и читања симултаним. Неуобичајен распоред графема и лексема свакако представља покушај успостављања другачијег и новог односа између форме и садржине речи песама, а међуоднос графичког и вербалног елемента није механички спој поетске и ликовне експресије већ интегрисање више кодова које може да одбија традиционалну врсту читалаца. Дакле, конкретна поезија захтева да пажња песника и читаоца-слушаоца буде усмерена на материјалне компоненте песме, јер песме деконструишу системе типографије, приказа, спелинга, синтаксе и метрике смишљањем нових правила, тако да наилазимо на синтаксичку двосмисленост, дисконтинуитет и изостављања до тачке када читаоцу понекад није могуће да настави. Нелинеарност и слојевитост конкретне поезије чини простор који спаја оно спацијално, материјално, односно визуелно и лингвистичко у оквиру једног система.

**5.1.1.3.** У оквиру прозе, однос између вербалног и визуелног у обрађеним романима креира „трећи простор” који није сасвим ни једно ни друго, тако да сви представљају својеврсне хибриде, али међусобно различите, јер ефекти који се графостилемским поступцима у њима постижу нису исти. Дакле, романи нису биографије или дела дечје књижевности (где се графички додаци чак и очекују) и сви графостилемски елементи део су оригиналног рукописа, односно не појављују се и нестају у различитим издањима. Иако се у англоамеричкој литератури Стерн, Дикенс и Џојс наводе као аутори које експресивна моћ писаног симбола посебно интересује и који ту моћ најуспешније приказују, видели смо како графостилематику изводе савремени писци. У стилистичким уџбеницима и практикумима у оквиру прозног подстила иначе се обрађују наративне технике, фокализација, представљање говора и мисли ликова или фигуре, те се стиче утисак да дати савремени романи не припадају „лепој књижевности”, већ сензационалистичким појавама на граници неукуса и тренутне „читалачке потражње”. Аутор ове тезе је мишљења да проучавање графолошке равни романа, тј. визуелних онеобичења не може остати на маргини, јер графостилеми чине нераскидив део текста. Стога је маргинализација графостилема у датим и сличним текстовима – неочекивана и неоправдана.

**5.1.1.4.** У оквиру драме, бавили смо се онима које припадају постдрамском тексту, а према овој теорији, како смо могли видети, драмски текст више није средиште и сврха позоришне радње, већ постаје говорни материјал у посебној уметности извођења, и као такав се може скраћивати и прерађивати. У оквиру промена у савременом позоришту, драмски текст прелази ганице онога што се сматрало класичним текстом за позорницу. Престаје да буде неприкосновени фактор позоришне уметности, губи суверенитет и сматра се тек једним од делова сложеног процеса обликовања представе. Драма, према самим ствараоцима, постаје предлојак који коначни облик добија тек после сарадње редитеља и осталих учесника. На анализираним примерима можемо увидети ефекте графостилемских поступака као и чињеницу да се углавном не могу пренети на сцену. Наравно, по среди је постдрамски расцеп између лингвистичког драмског текста и текста за извођење или уопштено текста и извођења.

**5.1.2.** У поглављу Графостилемски поступци у поезији анализом смо дошли до резултата које ћемо навести испод. Наиме, у традиционалној српској поезији налазимо онеобичења која се тичу облика песме и она која се тичу елемената у песми, тј. текстуалне и унутартекстуалне графостилеме. На примерима Ногових и Брђанових сонета, приказали смо текстуалне графостилеме и закључили да се сонети у смислу композиције углавном састоје од два или четири дела, односно садрже по октет и сестет или два катрена и два терцета. С метричке стране, има шестерачких до четрнаестерачких сонета, понекад неизометричних стихова, а римовање је најчешће као у италијанском или француском сонету, али се јављају и варијације. Притом, може доћи до тога да измена визуелног плана не утиче на измену акустичког, али и до тога да графостилемски ефекат услови акустички.

Што се унутартекстуалних графостилема тиче, нађени су минускулни и мајускулни графостилеми код Нога и мајускулни код Брђанина. Минускулни се користе у сврху стилске апелативизације, а мајускулни приликом антономазије и интезификације, тј. на месту логичког акцента или због наглашавања поетске новости. Ова два типа мајускула припадају номинацијским, док постоје и релацијске које су условљене односом елемената у стиху и метриком. Можемо их наћи на финалној позицији, месту цезуре, при преласку ауторског у управни говор, бележењу паузе, каденце и антикаденце. Код Брђанина их имамо такође на финалним позицијама, с тим што код њега долази до онеобичавања сваког елемента стиха, којим се додатно наглашава жељена поента и постиже

неочекиваност. Оба песника не користе знаке интерпункције, те је употреба неких релацијских графостилема условљена управо тим поступком.

У сигналистичким конкретним песмама бројнији су текстуални графостилеми, а они су добијени типографским поступцима, тако да су примећена одступања која се односе на ломљење лексема, употребу различитих облика графема, интерпункцијских знакова и бројева и намерну, тј. смислену експлоатацију „простора песме” – странице, која води до огледања садржаја у форми. Ово је и очекивано јер је акценат на визуелном аспекту пре него на смислу. Према теоретичарима овог правца, сврха поменутих није само онеобичавање, већ представљање оруђа које омогућава једноставно, брзо и свима разумљиво отеловљење садржаја.

Што се Камингса тиче, поступци су изразито типографски и подразумевају преслагање, раздвајање, ломљење лексема и синтаксе за шта користи изглед странице, али и графеме, интерпункцијске знаке и специфичност енглеског спелинга. Његова поезија *наизглед* је хаотична, апсолутно нелинеарна и слободна, тј. отворена за вишеслојну интерпретацију. Одабиром презасићеног графичког приказа, односно графостилемским поступком, он не жели да прикаже идеју, већ да је створи. Његова поезија не чита се, већ се гледа и то хоризонтално и вертикално, дијагонално, унакрсно – у произвољном смеру. У песмама Камингс користи интерпункцију на начин који не виђамо често у поезији, што служи као средство разарања тезе о томе да реченична структура и интерпункцијски знаци немају значење сами по себи. Делјењем речи на слоге или слова и увођењем различитих графичких симбола, Камингс доводи у питање поимање поезије и текста уопште, природу знака и појма читљивости. Дакле, ми смо приметили поигравања обликом песме, употребу појединачних слова и верзала да се нагласи визуелни аспект песме (који је увек у вези са темом) и коришћење фонетског спелинга, интерпункцијских знака и заграде за творење паралелних слика у песми. Такође морамо истаћи чињеницу да Камингсови графостилемски поступци његове песме чине јединственим у још једном аспекту – оне су углавном непреводиве. Преводаца наилази на велике потешкоће јер је енглески језик активни део Камингсове поезије, нарочито на нивоу писма и ортографије, што готово онемогућава кореспонденцију између оригинала и језика на који се преводи. То не значи да преводи не постоје, те на српском можемо наћи преводе песника Роберта Тилија који је показао изванредну преводачку вештину.

**5.1.3.** У поглављу Графостилеми у прози обрадили смо три романа, а сада ћемо представити резултате тих анализа. У Роману *Сила* приметили смо одступања на нивоу типографије, интерпункције и правописа, али и диграфију. Што се типографије тиче, конкретно типа слова, најфреквентније су употребе курзива и верзала. Курзив се користи да одвоји „микродискурсе” који се јављају у роману, у емфазу, цитатима, алузијама или интертекстуалним асоцијацијама и карактеристичним фразама, а верзал при практичном приказивању семанте и емфазу. Од интерпункцијских знакова нађене су специфичне употребе црте и заграде за разликовање типа говора, цртице при упојмљавању и приказивању прозодијских елемената и три тачке за апосиопезу, увођење слободног управног и неуправног говора (што је јединствен поступак). Правописна одступања односе се на употребу великог слова у прозодији, играма речима, казуалном именовању, акронимима или потпуном одступању од норме где не постоји на прописаним местима, затим у доследном бележењу дужина и апострофа због разликовања дијалекатских варијаната. Што се диграфије тиче, користи се за етнолетске разлике, увођење слободног управног говора, разликовање два поменута микродискурса, у макаронским конструкцијама и „језичким трагикомизмима”. Осим јединственог поступка за увођење туђег говора, овај роман јединственим чини управо диграфија, јер би превод овог романа из књижевног прерастао у филолошки, односно захтевао бројне уводне напомене, додатна објашњења и коментаре.

Велшов роман такође обилује типографским поступцима од којих су најбројнија она која се односе на тип, фонт и величину слова и употребу елемената који су на прелазу између типографских и ефемерних, односно оних које програм за обраду текста дозвољава. Што се слова тиче, курзив се користи да означи разлику између врсте монолога, верзал приликом наглашавања, а други фонт и величина слова користе се да одвоје говорнике и истакну поенте. Различити ефемерни елементи користе се при карактеризацији јунака или у покушају невербалног описа конкретних ситуација у роману. Од интерпункцијских знакова маркирани су црта и три тачке који се употребљавају да обележе прелазак из једног стања свести у друго. Правописна одступања подразумевају визуелни дијалекат у навођењу шкотског дијалекта енглеског језика, којим се истичу социјалне или културолошке разлике међу ликовима. Иако неуобичајен, Велшов роман

спада у умерено графостилемски маркиране, нарочито у поређењу са другим англоамеричким савременим романом.

У Форовом роману издвојили смо два поступка, типографски и сликовни. Типографски се односи на приказ текста на појединим странама, било да се ради о померању делова дијалога да би се дочарала конкретна разговорна ситуација, белинама које показују немогућност комуникације и паузе у говору, одсуству текста или прекуцавању приликом приказа особина лика, тј. конкретно његову немост или потрешеност, чиме је приказано ауторово специфично виђење комуникације. Такође су маркиране и употребе курзива и верзала у емфатичкој функцији. Мање бројна правописна одступања, како смо видели, врше улогу у карактеризацији лика. У раду су обрађени само они сликовни елементи који, иако инхерентно нелингвистички, са текстом чине целину и као такви се не могу изоставити ни из штампе ни из анализе, јер управо Форов избор визуелног уместо екфразе, на пример, доводи у питање и лингвистичку и књижевну визију „новог романа”.

**5.1.4.** Поглавље Графостилемски поступци у драми обухвата обраду три драме и резултате представљамо у делу који следи. У свим драмама су најочигледнија типографска одступања, док су правописна ретка, а интрепункцијска зависе од типа дијалога или дискурса. Што се тиче драме *Поморанџина кора*, од типографских поступака највише се експлоатише изглед стране који се мења да се направи разлика у типу говора, гласова или у оквиру наглашавања одређених делова. Од драмских говора имамо монолог, дијалог и полилог, и изглед стране је њима условљен. У том смислу, понекад се јављају различите листе, изводи из компјутерске комуникације и монолози који имају поетску форму. Од типографских средстава користе се различите врсте и величине слова, те је курзив искључиво у дидаскалијама, а подебљани верзал се увек користи у речима *он* и *она*, као и свим речима које садрже такве слоге да би се истакла једна од поенти драме. Ретка правописна одступања подразумевају појаву минускула при контекстуалној апелативизацији. Формално је мање постдрамска од *Психозе*, бар у ознаци ликова, а са друге стране, знамо да именовани ликови функционишу искључиво на симболичком нивоу.

Драма *Последице*, како смо већ рекли, више је поема, тако да су дидаскалије укинуте. Типографска, правописна и интерпункцијска графостилематичност је

минимална и жанровски одређена. Истиче се једино верзал у емфазии и увођењу туђег говора.

У *Психози* у 4.48 очигледно је одсуство свих формалних драмских обележја и метода карактеризације, пошто је место одвијања радње специфично, односно ради се о простору ума. Типографска онеобичења се огледају у приказу страна тј. различитих типова дискурса јер се страна пре свега користи да прикаже одвојеност ума и тела или тренутно стање неидентификованог лика или ликова. Типографски план још обухвата и увлачење редова, употребу различитих типова и величина слова, белине или одсуство текста, те празне стране означавају губљење мисли или свести и смрт. Верзал се користи у емфазама, а курзив у ретким дидаскалијама. Интерпункцијски план и овде је условљен типом дискурса, а маркирана је употреба заграде, чиме су приказане паузе које у драми имају своју комуникативну вредност. Такође је основни структурни елемент црта која одваја фрагменте. Како смо већ поменули, Кејнова ове технике користи као инструкцију за начин извођења или да укаже на другачији приступ ишчитавању драме. Стога је текст посебно организован, што такође приморава глумце да драму читају на нов начин. Дакле, она интерпункцију употребљава да покаже начин преношења, а не поштовање системских правила, чиме се битно отежава и разумевање и извођење драме.

**5.2.** Дакле, писци који стварају овакву књижевност свесни су односа између референцијалне функције језика и језика као физичке целине која се састоји од конкретних графема и фонема и правила која ове јединице везују. Визуелна форма је сложен и неухватљив феномен који није конституент ни конвенционалних лингвистичких образаца нити само други начин њиховог рушења или ремећења, али свакако има могућност да организује поетску структуру и створи значење, и та форма се користи на најразличитије могуће начине, што смо могли да видимо у овом раду.

Пошто вршимо контрастирање поступака у два језика, морамо прво напоменути да је са графолошког аспекта, српском и енглеском заједничко својство да се у системима поменутих језика графологија изводи из фонологије, јер једна без друге не постоје. Алфаветски систем писања, иако несавршено у случају енглеског језика, представља гласове говора, а интерпункција, бар делимично, копира улоге акцента и интонације усменог дискурса и рекли смо да је у оба језика слободна. Општепозната стилистичка подела поступака на екстерна или интерна подразумева да екстерна обухватају одступање

од оних норми наметнутих изван граница самог текста: норме језика, релевантног жанра, релевантне епохе или чак одступање од норме својствене одређеном аутору, док се интерна односе на одвајање од шаблона утврђених у самом тексту. Екстерна налазимо у свим обрађеним примерима, а интерна код Камингса и Брђанина у роману, делимично као последицу одлика језика као система. Дакле, употреба диграфије као графостилемског поступка у роману *Сила* условљена је једном од основних карактеристика српског језика, а то је двоазбучност. Иако у савременом енглеском језику постоје две ортографије, британска и америчка, та разлика није еквивалентна разлици између ћирилице и латинице, што је и очекивано јер су културно-историјски развоји двају језика као и њихов глобално-политички статус различити. С друге стране, баш такав енглески алфабет, спелинг и његова морфемска хетерографија Камингсу су пружили шансу да се поиграва смислом и сликама које од графема ствара и то не само на лингвистичком, односно семантичком плану већ и сликовном. Свакако, у његовом случају ради се и о ванјезичким факторима, попут чињенице да је био сликар. Такође су карактеристике писаног енглеског омогућиле Велшу да успешно прикаже дијалекат шкотске радничке класе. Даље, употреба типографски створених ефемерних елемената и сликовних садржаја у роману на енглеском језику, није последица структурних одлика самог енглеског језика, али је већа фреквентност тих графостилемских поступака у њима очигледна. Њихова оригиналност ипак се огледа у представљању трећег медијума, који има карактеристике и говора и писања. Узроци се могу тражити поново у ванјезичким факторима попут времена настанка, односно технолошких могућности које су писцима тог говорног подручја била доступна у датом тренутку. Али ако то применимо на жанр конкретне поезије обрађене у овом раду, можемо приметити да су Камингсова дела, иако настала много пре сигналистичких, и сложенија и интерпретативно захтевнија. Ковачевићева подела на текстуалне и унутартекстуалне графостилеме може се применити у свим примерима на оба језика, мада је најпогоднија у оквиру поезије. Поступке још можемо поделити на структурно, текстуално условљене и оне вантекстуално, цивилизацијско или културолошки одређене. У смислу структуре можемо говорити о организацији текста и међусобном односу његових делова и јединица. Организација текста се пре свега изводи различитим типографским поступцима и уопштено подразумева изглед стране – да ли је очекиван за дати жанр или не, али и за јављање несловних симбола попут цртежа, нота,

итд. Међусобни однос целина текста и јединица које се у њима јављају огледа се кроз интерпункцију и правопис, а за интерпункцијска одступања, како смо видели, карактеристичне су бројне манипулације, углавном да би се истакли поједини делови или избегло предвидиво. Правописна одступања често обухватају намерне грешке у представљању говора јунака различите регионалне или класне припадности и „визуелни дијалекат”, што је карактеристично за енглески а уједно и изазов, због односа фонема и графема. Такође се користе при карактеризацији ликова и стварању комичног ефекта. Вантекстуално односи се на могућу појаву диграфије, односно наизменичну употребу ћириличног и латиничног писма, што је ретка је појава, својствена српском језику. Дакле, у смислу језика, можемо говорити о универзалним и специфичним графостилемским поступцима који су системски условљени. Као што смо представили, специфични је диграфија, карактеристичан за српски језик, док у енглеском спелинг омогућава творење једино визуелних дијалеката. Остали поступци су универзални и јављају се у књижевним делима на оба језика, разлика је у учесталости употребе, али то може бити и жанровски условљено. У прилог специфичности говори чињеница да овакви поступци чине дела готово непреводивим, или преводивим али уз губитак експресивне вредности.

Наравно, графостилемски поступци су такође жанровски одређени, у смислу поезије, прозе и драме, а и фреквенција графостилема у оквиру појединачних жанрова варира. Ако говоримо о роману, мора се имати у виду да ли се ради о лирском роману, роману тока свести или неком другом, на пример. Што се поезије тиче, знамо да метар представља системско обележје стиха као посебно уређеног типа говора и кôд је који претходи песми. Зависност поезије од језика најбоље се огледа у њеној метрици, пошто је одеђена фонолошким обележјима конкретног језика и зависи од његове фонолошке организације, што значи да одређени број прозодијских корелација једног језика омогућава одређене системе, док друге искључује. Сходно томе, говорили смо о графостилематичности сонета и закључили да се специфичности јављају тамо где српски језик као систем дозвољава промене, пошто су форма и рима сонета условљене метриком, синтаксом и интонацијом. Кôд који су Ного и Брђанин пронашли у српској песничкој традицији, зависи од различитих лингвистичких, књижевноисторијских и културолошких услова, али су њих двојица успели графостилемским поступцима да прикажу нешто ново у већ утврђеном кôду. У овом раду можемо да поредимо једино конкретну поезију на



српском и енглеском и већ смо рекли да Камингс користи све поступке, типографске, интерпункцијске, правописне, чак неке и сам ствара (употреба појединачних слова за ознаку конкретних предмета), док је сигналистичкој конкретној поезији најзаступљенији типографски, а онеобичајена је једино појава несловних симбола у „сонетима”. У оквиру прозе, у романима на енглеском више пажње се посвећује типографским поступцима, док су у роману на српском подједнако заступљено сви, и универзални и један специфичан. Притом су ти универзални у роману *Сила* приказани у бројним и најразноврснијим употребама, а посебно место заузимају специфичне функције великог слова, какве се ретко виђају у делима књижевности. Ипак, функције диграфије најбоље су приказале утицај екстралингвистичких фактора на стање једног језичког система. Романи на енглеском употребом сликовних садржаја бележе „пикторијални заокрет” у савременој књижевности, као последицу епохе, односно напретка и дигитализације штампе. Међутим, највеће изненађење представљају графостилемски поступци у драмама на оба језика, премда је то донекле одређено чињеницом да дела припадају постдрамским текстовима. Не ради се само о разноликости и заступљености свих врста драмског дијалога, ни употреби прозних и поетских конвенција, ни одсуству драмских маркера, већ коришћењу таквих и толиких наведених типографских аномалија у делу које се инхерентно ствара за извођење, а не читање. Посебно је интересантно што се таквом изразитом графостилизацијом успешно преноси драма у уму оболеле особе, код Саре Кејн конкретно. Очигледно је да и позориште данас сакупља изражајне језичке облике и одговара на промену друштвене комуникације у новим околностима свеprisутне технологије. У новој медијској култури мењају се погледи на поимање човека и света, те се самим тим мења и теоријски контекст из кога се читају и настају драмски текстови.

**5.3.** Да сумирамо. На основу свега наведеног могли бисмо да закључимо да визуелно и вербално у поетској поруци нису супротности, а у делима савремене књижевности су углавном и у нераскидивој вези. Збир визуелне и вербалне поруке чини потпуни естетски доживљај једног дела. Универзални поступци попут типографских, интерпункцијских и правописних онеобичења користе се у оба језика и свим родовима са истим функцијама, а разлике језичких и стилских система српског и енглеског језика условљавају употребне разлике. Специфични графостилемски поступци, попут диграфије и коришћења или творења сликовних садржаја последица су системских специфичности,

али и (екстра)лингвистичких фактора, тј. контекста. Употреба одрђених графостилемских поступака зависи од књижевног рода, али иако је очекивана већа фреквентност у прози и поезији него у драми, поједине савремене драме показују да то није увек и случај.

Графостилемски обележене јединице, какве налазимо у англофоној и српској књижевности, показују мање или веће одступање од ортографске норме и понекад битно одређују стил. Нагомилани графемски поступци отежавају форму, али писци свесно и пажљиво користе ову могућност, тј. „свесно терају читаоца да декодира поступак” (Катњић Бакаршић, 1999: 42). Аутори имају у виду разумевање и разумљивост текста и труде се да успешно преносе поруке или поенте, али и да буду схваћени, тако да увек мора постојати „решење”. То значи да графостилеми не би требало да буду такви да их читалац не може дешифровати, јер идеја је отежати или успорити читање (да би се тиме успоставио специфичан однос између текста и читаоца), а не онемогућити га у потпуности. Графичко необичавање подразумева стварање уметничког ефекта (стилогеност) који лежи у изневереном очекивању.

Свесни смо да приступ, опис и класификација графостилемских поступака које смо овде предложили не могу бити универзално применљиви, јер су и визуелна и вербална форма у спреси са временом, тако да ни предмет нити његова интерпретација не могу побећи од посебних ограничења насталих у околностима стварања. Међуоднос слике и речи у ширем смислу, односно графостилемска маркираност савремене књижевности и поступци којима се она постиже, специфични су за историјски тренутак у ком су настали као и тренутак у ком се интерпретирају. По свој прилици и на основу све веће заступљености текстова попут анализираних у овој тези, уколико се не вратимо усменој традицији или не развијемо неке друге способности, наставићемо да гледамо и читамо.

## КОРПУС

Бајовић 2010: Бранко Брђанин Бајовић, *Сила: Пут у Завичај*, Београд, ИП Филип Вишњић.

Бајовић 2011: Бранко Брђанин Бајовић, *Трнов вијенац – изабране пјесме*, Пале: Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета”.

Велш 1996: Irvine Welsh, *Marabou Stork Nightmares*, London: Vintage.

Камингс 1991: E. E. Cummings, *Complete Poems (1904-1962)*, New York: Liveright.

Кејн 2001: Sarah Kane, *4. 48 Psychosis*, London: Bloomsbury Publishing.

Ного 2005: Рајко Петров Ного, *Недремано око*, Београд: Београдска књига.

Ного 2010: Рајко Петров Ного, *Не тикај у ме*, Београд: Београдска књига.

Пелевић 2005: Маја Pelević, „Pomorandžina kora”, *Nova drama*, 6. 11. 2014. <http://nova-drama.org.rs/maja-pelevic/>, 22. 10. 2015.

Пелевић 2012: Маја Pelević, „Posledice”, u: Nikolić, D. (ur.), *Međučin, Časopis za pozorišnu umetnost*, broj 3, Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, 70–91.

Сафран Фор 2005: Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, London: Penguin Books.

Стевановић 2011: Видосав Стевановић, *Нушчи*, Београд: ДЕРЕТА.

Стерн 1996: Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, Chatham: WORDSWORTH CLASSICS.

Тодоровић 1970: Miroljub Todorović, *Signal No 1, Internacionalna revija za signalistička istraživanja*, Београд: Београдска signalistička група.

Тодоровић 1971: Miroljub Todorović, *Signal No: 4-5, Internacionalna revija za signalistička istraživanja*, Београд: Београдска signalistička група.

Тодоровић 2007: Miroljub Todorović, *Konkretna poezija*, [http://www.miroljubtodorovic.com/pages/konkretna\\_poezija.htm](http://www.miroljubtodorovic.com/pages/konkretna_poezija.htm), 30. 06. 2015.

Фокнер 2011: William Faulkner, *Three Famous Short Novels*, New York: VINTAGE INTERNATIONAL.

Хоубн 2002: Russell Hoban, *Riddley Walker*, London: BLOOMSBURY.

Џојс 1980: James Joyce, *Ulysses*, London: Penguin Books.

Црњански 1981: Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: НОЛИТ.

## ЛИТЕРАТУРА

Бабић 2012: Миланка Бабић, „Етнички маркиране језичке јединице у роману *Сила – Пут у Завичај* Бранка Брђанина Бајовића”, у: М. Ковачевић (ур.), *Наука и идентитет*, књ.6, Пале: Филозофски факултет, 57–65.

Бадурина 2010: Lada Badurina, „О interpunkciji – i načelno i konkretno (hrvatska interpunkcija, s osvrtom na srpska i crnogorska iskustva)”, у: Т Бечановић (ур.), *Његошеви дани 2*, зборник радова, Никшић: Филозофски факултет, 273–287.

Барачков 2010: Tamara Baračkov, „U znaku domaćih pisaca”, у: Nikolić, D. (ur.), *Scena, Časopis za pozorišnu umetnost*, број 3, Novi Sad: Sterijino pozorje, 18–26.

Барт 2000: Roland Barthes, *S/Z*, New York: Hill and Wang.

Бич 2003: Christopher Beach, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, New York: CUP.

Бредфорд 2005а: Richard Bradford, *A Linguistic History of English Poetry*, London: Routledge.

Бредфорд 2005б: Richard Bradford, *Stylistics*, London and New York: Routledge.

Бредфорд 2011: Richard Bradford, *Graphic Poetics: Poetry as Visual Art*, New York: Continuum International Publishing Group.

Буркхарт 2002: Dagmar Burkhart. Od carmina figurata ka vizuelnoj poeziji, у: Todorović, M. (ur.) *Signal No 24-25-26*, Beogradska signalistička grupa, Beograd, 3–10.

Буџињска, Марковски 2009: Ana Bužinjska, Mihail Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.

Ван Леувен 2008: Theo Van Leeuwen, „New forms of writing, new visual competencies”, in: J. Remington (ed.) *Visual Studies*, No 23, vol. 2, London: Routledge, 130–135.

Вејлз 2002: Katie Wales, *A Dictionary of Stylistics*, Harlow: Pearson Education Ltd.

Владушић 2011: Слободан Владушић, „Сила језика”, *Вечерње новости*, штампано издање, 13. 08. 2011.

Ворден 2005: W. B. Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge: CUP.

- Вуд 2005: Cummings, Kerry Michael Wood.  
<http://www.kerrymichaelwood.com/writing.php#EM>, 07. 04. 2014.
- Вуд 2008: James Wood, *How fiction works*, London: Johnathan Cape.
- Вуковић 2000: Ново Вуковић, *Путеви стилистичке идеје*, Никшић: Јасен.
- Грабер 2001: Gudrun Grabher, "I paint (my poems) therefore i am: The Visibility of Language and Its Epistemological Implications for the 'i' in E.E.Cummings Poetry", in: Michael Webster (ed.), *Spring*, Volume 10, Allendale: Grand Valley State University, 47–57.
- Грегорију 2009: Christiana Gregoriou, *English Literary Stylistics*, New York: PALGRAVE. MACMILLAN
- Грдинић 2007: Никола Грдинић, *Стални облици песме и строфе*, Београд: Народна књига Алфа.
- Гроус, Мекдавел 1996: Harvey Gross, Robert McDowell, *Sound and Form in Modern Poetry*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Делић 2010: Јован Делић, „Пјесник на њефосевско-дучићевској линији”, *Не тикај у ме*, Р. П. Ного, Београд: Београдска књига, 85–88.
- Деретић 2005: Јован Деретић, „Кратка историја српске књижевности”, *Пројекат Растко*, 2005. [http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic\\_knjiz/index.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/index.html), 10.08.2016.
- Дракер 1996: Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago: University of Chicago Press.
- Дракер 1998: Johanna Drucker, *Figuring the Word, essays on books, writing and visual poetic*, New York: Granary Books.
- Дракер 2009: Johanna Drucker, *The Digital Undead: E-poetics in search of imma/ort(eri)ality or the Word's Body in Code Storage*, *Undead Poetics*, 12. 08. 2009. [http://www.johannadrucker.com/pdf/undead\\_poetics.pdf](http://www.johannadrucker.com/pdf/undead_poetics.pdf), 10. 10. 2013.
- Ђурић 2009: Дубравка Ђурић, *Поезија, теорија, род*, Београд: Орион арт.
- Еко 1977: Умберто Еко et al., *Естетика и теорија информације*, Београд: Просвета.
- Еко 1994: Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press.
- Елшик et al 2012: Ahmed Abdel Azim ElShiekh et al., "A Snapshot at the Poetry of Edward Estlin Cummings: A Linguistic Exploration", in: P. B. Nayar (ed.), *English Language*

*and Literature Studies*, vol. 2, no. 3, Toronto: Canadian Center of Science and Education, 102–114.

Женет 1997: Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: CUP.

Живковић 1994а: Живан Живковић, „Визуелна, гестуална и објект поезија”, *Пројекат Растко*, 12. 02. 2010. <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13722>, 03. 07.2015.

Живковић 1994б: Живан Живковић, „Генега сигнализма”, *Пројекат Растко*, 06. 11. 2010. <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13569>, 03. 07. 2015.

Иглтон 2007: Terry Eagleton, *How to Read a Poem*, Oxford: Blackwell Publishing.

Јакобсон 1978: Роман Јакобсон, *Огледи из поетике*, Београд: Просвета.

Јованов 2010: Светислав Јованов, „Драматуршка белешка”, 55. *Sterijino pozorje*,

<http://www.pozorje.org.rs/2010/predstava5.htm>, 20. 11. 2015.

Јовановић 2005: Александар Јовановић, „Божји заборав и лековито осећање стида”, *Недремано око*, Р. П. Ного, Београд: Београдска књига, 7–33.

Јовић 1985: Душан Јовић, *Језички систем и поетска граматика*, Београд: БИГЗ.

Катнић Бакаршић 1999: Marina Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, Budapest: Open Society Institute.

Катнић Бакаршић 2003: Marina Katnić-Bakaršić, *Stilistika dramskog diskursa*, Zenica: Vrijeme.

Кидер 1978: Rushworth Kidder, “Twin Obsessions: The Poetry and the Paintings of E. E. Cummings”, *The Georgia Review*, Summer 1978. <http://www.jstor.org/stable/4139759> ProQuest 09.04.2014.

Кнежевић 2011: Саша Кнежевић, „Сила која бога не моли”, *ПОЉА*, јануар–фебруар 2011, <http://polja.eunet.rs/polja467/index467.htm>, 15. 03. 2012.

Ковачевић 2000: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.

Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: СКЗ.

Ковачевић 2013а: Милош Ковачевић, „Графостилемске вриједности у роману Сила Бранка Бајовића Брђанина”, у: Б. Мишић Илић (ур.), *Језик, књижевност, вредности: језичка истраживања, Зборник радова*, Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 225–247.

Ковачевић 2013б: Милош Ковачевић, *Српски писци у озрачју стилистике*, Београд: Филип Вишњић, 338 – 350.

Коде 2007: Philippe Codde, “Philomela revised: traumatic iconicity in Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud and Incredibly Close*”, in: J. Nagel (ed.) *Studies in American Fiction*, No 35, vol. 2, Chicago: Northwestern University, 241–254.

Коканов 2015: Dimitrije Kokanov, „Performativni kapaciteti teksta”, u: *Međučin, Časopis za pozorišnu umetnost*, broj 3, Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, 92–108.

Кристал 2006: David Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, Cambridge: CUP.

Кристал 2007а: David Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge: CUP.

Кристал 2007б: David Crystal, *How Language Works*, New York: Penguin group.

Крнајски 2010: Ksenija Krnajska, „Čeznem za svakom narednom čežnjom”, u: Nikolić, D. (ur.), *Scena, Časopis za pozorišnu umetnost*, broj 3, Novi Sad: Sterijino pozorje, 27–33.

Кулмас 2003: F. Coulmas, *Writing Systems: An Introduction to their Linguistic Analysis*, New York: Cambridge University Press.

Леман 2006: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, New York: Routledge.

Ленгер 1957: Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, third edition, Cambridge: Harvard University Press.

Лендлс 2001: Iain Landles, “An Analysis of Two Poems by E.E.Cummings”, in: Michael Webster (ed.), *Spring*, Volume 10, Allendale: Grand Valley State University, 31–43.

Лешић 2010: Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.

Лич и Шорт 2007: Geoffrey Leech & Mick Short, *Style in Fiction*, London: Pearson Education Ltd.

Лотман 1996: Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.

Лоц 2002: David Lodge, *Language of Fiction*, London and New York: Routledge.

Лоц 2011а: David Lodge, *The Art of Fiction*, London: Vintage.

Лоц 2011б: David Lodge, *The Practice of Writing*, London: Vintage.

Максић 2012: Ivana Maksić, „Žensko pismo u poeziji E. E. Kaminza”, *Agon časopis za poeziju*, br. 19, jun–jul 2012, [http://www.agoncasopis.com/Broj\\_19/o%20poeziji/2.%20Ivana%20Maksic.html](http://www.agoncasopis.com/Broj_19/o%20poeziji/2.%20Ivana%20Maksic.html), 25. 10. 2013.

Матић 2002: Ljubiša Matić, „Drama je mrtva, živelo pozorište”, u: Vujanović, A. (ur.), *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, broj 3, Beograd: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 88–90.

Меденица 2006: Ivan Medenica, „Nemoralni moralitet”, *Vreme*, broj 800, 4. maj 2006. <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=451741>, 20. 11. 2015.

Меденица 2010: Ivan Medenica, „Dopadati se ili ne”, 55. *Sterijino pozorje*, <http://www.pozorje.org.rs/2010/predstava5.htm>, 20. 11. 2015.

Мекафери, 1986: Steve McCaffery, *North of Intention, Critical Writings, 1973-86*, New York & Toronto: Roof Books.

Менсија 2003: Maria Mencia, *From Visual Poetry to Digital Art: Image-Sound-Text, Convergent Media and the development of New Media Languages*, London: University of the Arts London.

Мукаржовски 1986: Јан Мукаржовски, *Структура песничког текста*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Негришорац 2010: Иван Негришорац, „Распони и успони Рајка Петрова Нога”, *Не тикај у ме*, Р. П. Ного, Београд: Београдска књига, 93–96.

Нени 1985: Max Nanny, “On grasshopper”, *Modern American Poetry*, [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a\\_f/cummings/grasshopper.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/grasshopper.htm), 15. 04. 2014.

Онг 2012: Walter J. Ong, *Orality and Literacy – The Technologizing of the Word*, London and New York: Routledge.

Палибрк 2012: Ивана Палибрк, „Графостилистички аспект СМС порука”, у: М. Ковачевић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књига 1, Структурне карактеристике српског језика, Крагујевац: ФИЛУМ, 557–565.

Палибрк 2013: Ивана Палибрк, „Графостилистичка анализа романа ‘Сила: пут у завичај’ Бранка Брђанина Бајовића”, у *Наука и традиција*, Филолошке науке, Зборник радова са научног скупа, Ковачевић М. (уред.), књига 7/1, Пале: Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет Пале, 91–100.

Палибрк 2014а: Ивана Палибрк, „На маргини: графостилеми у англоамеричкој стилистици”, у: Б. Мишић (ур.), *Језик, књижевност, маргинализација: језичка истраживања*, Ниш: Филозофски факултет, 273–286.



Палибрк 2014б: Ивана Палибрк, „Необично графички и невероватно савремено”, у: Д. Бошковић (ур.), *Наслеђе*, број 28, Крагујевац: ФИЛУМ, 145–164.

Палибрк 2015а: И. Палибрк, „Графостилеми у поезији е.е.камингса: слобода израза”, у: М. Ковачевић (ур.), *Наука и слобода*, књ. 9–1/1, Пале: Филозофски факултет у Источном Сарајеву, 427–444.

Палибрк 2015б: Ивана Палибрк, „Мајускулни графостилеми у збирци ‘Из небеске земунице’ Бранка Брђанина Бајовића”, у *Српски језик – од Вука до данас* Ковачевић М. (уред.), књига I, Крагујевац: ФИЛУМ, 313–321.

Палибрк 2015в: Ивана Палибрк, „Графостилематика у визуелној сигналистичког поезији”, у: Д. Бошковић, *Наслеђе*, број 31, Крагујевац: ФИЛУМ, 81–96.

Пауновић 2007: Зоран Пауновић, „Е. Е. Камингс и Р. Г. Тили”, *Балкански књижевни гласник*, <http://www.balkanliteraryherald.com/broj9/eeciummings9.htm>, 12. 04. 2014.

Пејановић 2011: Ана Пејановић, „Фразеологија и прецедентни феномени у поетици књижевног текста – *Сила* Бранка Брђанина Бајовића”, Београд: *Стил*, X, Београд: Међународно удружење „Стил”, 271–276.

Пелевић 2007: Маја Pelević, „Nasilje kolažiranog jezika u postdramskom teatru”, у: Nikolić, D. (ur.), *Scena, Časopis za pozorišnu umetnost*, broj 1-2, Novi Sad: Sterijino pozorje, <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/15.htm>, 12. 11. 2015.

Перент 2005: Richard E. Parent, *The Digital Affect: A Rhetorical Hermeneutic for Reading, Writing and Understanding Narrative in Contemporary Literature and New Media*, Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Петковић 2005: Новица Петковић, „Песниково сабирно сочиво”, *Недремано око*, Р. П. Ного, Београд: Београдска књига, 95–99.

Петровић 2010: Тихомир Петровић, „Књижевност за децу и сигнализам”, у: М. Павловић (ур.), *Планетарни видици сигнализма*, Београд: Мегатренд универзитет, 82–98.

Пешикан 2011: Митар Пешикан (ур.), *Правопис српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.

Поук 2009: Jonathan D. Polk, *Not Just Fun with Typography: Remediation of the Digital in Contemporary Print Fiction*, San Marcos: Texas State University.

Праћић 1968: Krunoslav Pranjić, *Jezik i književno delo*, Zagreb: Školska knjiga.

Пржуљ 2011: Жељка Пржуљ, „НА КРИЛИМА – АЛБАТРОСА”, *Крајина*, лето 2011. <http://www.artprintbl.com/izdavastvo/krajina/82-krajina-dvobroj-38-39>, 05. 04. 2012.

Пржуљ, Радовић 2014: Жељка Пржуљ, М. Радовић, „Живи палимпсести у савременој српској књижевности (на примјеру поетског и прозног стваралаштва Бранка Брђанина Бајовића)”, у: С. Гудурић (уред.), *Језици и културе у времену и простору 2: тематски зборник*, Нови Сад: Филозофски факултет, 281–290.

Ритер 2002: Robert M. Ritter, *The Oxford Guide to Style*, Oxford: OUP.

Роџерс 2005: Henry Rodgers, *Writing Systems – A Linguistic Approach*, Malden: Blackwell Publishing.

Тили, 2005: Robert Tili, „Srce ovog (ovde) čoveka”, *Balkanski književni glasnik*, <http://www.balkanliteraryherald.com/broj9/eeciummings9.htm>, 12. 04. 2014.

Тошовић 2002: Бранко Тошовић, *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига.

Сакарија 2007: Mustafa Sakarya, *A Controlled Detonation: The Protean Voice of 4. 48 Psychosis*, <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-ms1.html>, 10. 11. 2015.

Сафран Фор 2005: Jonathan Safran Foer, *Bookmarks Magazine*, 17. 06. 2005, <http://www.bookmarksmagazine.com/book-review/extremely-loud-and-incredibly-close/jonathan-safran-foer>, 20. 07. 2014.

Седокијерски 2010: Zoe Sadokierski, *Visual writing: A critique of graphic devices in hybrid novels, from a VCD perspective*, Sydney: University of Technology.

Сегерштад 2002: Ylva Hård af Segerstad, *Use and Adaptation of Written Language to the Conditions of Computer-Mediated Communication*, Gothenburg: University of Gothenburg.

Сигел 2005: Harry Siegel, “Extremely Cloying & Incredibly False”, *NYPRESS*, 20. 04. 2005, <http://nypress.com/extremely-cloying-incredibly-false/>, 22.07.2014.

Симић 2001: Радоје Симић, *Општа стилистика*, Београд: ЈАСЕН.

Симпсон 1997: Paul Simpson, *Language through Literature: An Introduction*, London and New York: Routledge.

Симпсон 2004: Paul Simpson, *Stylistics – A Resource Book for Students*, London and New York: Routledge.

Соломон 2005: Deborah Solomon, "The Rescue Artist", *New York Times*, 27. 02. 2005, [http://www.nytimes.com/2005/02/27/magazine/27FOER.html?pagewanted=6&\\_r=2](http://www.nytimes.com/2005/02/27/magazine/27FOER.html?pagewanted=6&_r=2), 22.07.2014.

Сондерс 2002: Graham Saunders, *Love me or kill me – Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester: Manchester University Press, 109 – 118.

Сондерс 2009: Graham Saunders, *Playwright and the work – About Kane*, London: Faber and Faber.

Спенсер 2004: Herbert Spencer, *Pioneers of Modern Typography*, Cambridge, London: The MIT Press.

Станишић, 2002: Вања Станишић, „Типолошка проблематика класификације система писма”, Нови Сад: *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, XLV/1–2, Нови Сад: МС, 41–57.

Тасић 2010: Ана Тасић, „Pomorandžina kora”, 55. *Sterijino pozorje*, <http://www.pozorje.org.rs/2010/predstava5.htm>, 20. 11. 2015.

Тодоровић 1979: Miroљjub Todorović, *Signalizam*, Niš: Gradina.

Тодоровић 1992: Миролјуб Тодоровић, *Ослобођени језик*, Земун: Графопублик.

Тодоровић 2003: Miroљjub Todorović, *Poetika signalizma*, Beograd: Prosveta.

Тодоровић 2004: Miroљjub Todorović, *Tokovi neoavangarde*, Beograd: Nolit.

Тонкин 1995: Boyd Tonkin, "A wee Hades", *The Guardian*, 23. 04. 1995, <http://www.theguardian.com/theobserver/1995/apr/23/featuresreview.review>, 14. 04. 2013.

Топоришич 2007: Tomaž Toporišič, „Reteatralizacija i rekonstrukcija dramske forme”, u: D. Nikolić (ur.), *Scena, Časopis za pozorišnu umetnost*, broj 1–2, Novi Sad: Sterijino pozorje, <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/13.htm>, 15. 11. 2015.

Урбан 2001: Ken Urban, *An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane*, <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-ku.html>, 10. 11. 2015.

Фицджералд 2005: Kenneth FitzGerald, "Seeing and Reading: A Viewer's Guide to Periodic Literature", *Emigre Essays*, 2005, <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=3&id=7>, 15. 08. 2012.

Фридман 1960: Norman Friedman, "On grasshopper", *Modern American Poetry*, [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a\\_f/cummings/grasshopper.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/grasshopper.htm), 15. 04. 2014.

Хадсон 2005: Gabe Hudson, "Everything is interrogated", *Village Voice*, <http://www.villagevoice.com/2005-03-22/books/everything-is-interrogated/full/>, 26.07.2014.

Халидеј 1985: Michael Halliday, *Spoken and written language*, Oxford: Oxford University Press.

Хамовић 2010: Д. Хамовић, „Искре из камених слова”, *Не тикај у ме*, Р. П. Ного, Београд: Београдска књига, 89–92.

Хирш 2005: Edward Hirsch, "Helmet of Fire: American Poetry in the 1920s", in: H. Bloom (ed.), *Modern American Poetry*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 253–280.

Џефриз, Мекинтајер 2010: Lesley Jeffries & Daniel McIntyre, *Stylistics*, Cambridge: CUP.

Шарплз 1999: Mike Sharples, *How We Write: Writing as creative design*, London, New York: Routledge.

Шефер 2011: Brian W. Shaffer (ed.), *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction*, Malden and Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Шкеровић 2002: Slobodan Škerović, „Ogled o kreativnoj metodi E. E. Kamingsa” u: Todorović, M. (ur.), *Signal*, broj 22-23-24, Београд: Београдска signalistička група, 59–61.

Интернет извори:

Блиц 2013: „Последице – ауторски пројекат Маје Пелевић у Битефу”, *Blic Online*, 13. 11. 2013. <http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/419216/Posledice-autorski-projekat-Maje-Pelevic-u-Bitefu>, 15. 11. 2015.

Дневник 2013: „Последице Маје Пелевић”, *Дневник*, 2013, <http://www.dnevnik.rs/kultura/posledice-maje-pelevic>, 15.11. 2015.

Политика, 2013: „Глумци седам дана пре премијере не знају текст”, *Политика*, 11. 11. 2013. <http://www.politika.rs/scc/clanak/275486/Glumci-sedam-dana-pre-premijere-ne-znaju-tekst>, 15. 11. 2015.

## РЕЗИМЕ

### Карактеристични графостилемски поступци у модерној англоамеричкој и српској књижевности

У раду се описују карактеристични графостилемски поступци у делима модерне књижевности на српском и енглеском језику. Лингвостилистичка, квалитативна, синхронијска анализа спроведена је на парадигматским примерима из сва три књижевна рода. Опис у појединим случајевима укључује и принципе других лингвистичких праваца, а објашњења уметничке вредности, односно ефеката који се добијеним графостилемима постижу, подразумева импликације књижевне критике и теорије визуелне уметности. Резултати показују који су поступци условљени одликама самих језичких система, жанром и екстралингвистичким околностима или комбинацијама поменутих, те су и разлике у употребама последица наведених фактора.

У поезији налазимо текстуалне и унутартекстуалне графостилемске поступке. Текстуални су у традиционалним песмама условљени метриком и односе се на облик песме, док су у конкретној поезији условљени формом. Унутартекстуални поступци у традиционалним песмама подразумевају појаву минускулних и номинацијских, односно релацијских мајускулних графостилема, док се у конкретној поезији јављају нејезички симболи, интерпункцијски знаци и појединачна слова, који својим обликом практично приказују главне мотиве или намераване поенте. Што се жанровске разлике тиче, типографски поступци попут преламања, размака, померања и њима сличних фреквентнији су у конкретној поезији.

Типографски, интерпункцијски и правописни поступци у прози на оба језика имају сличне функције, а то су емфаза, карактеризација ликова или приказ друштвених, етничких и других разлика. Међутим, осим универзалних поступака, у свим обрађеним романима бележимо и појаву специфичних. На пример, верзал и курзив се користе у интензификацији и разликовању говорника или типа дискурса. У роману на српском, у последњој употреби налазимо и црту, заграду и три тачке, што је јединствен случај. Промена фонта и величине слова у једном од романа на енглеском означава став протагонисте према осталим јунацима, али и прелаз из једног стања свести у друго. У другом роману аутор истиче белине, одвајање текста и прекуцавање да прикаже паузе у говору или практично представи комуникацију међу ликовима. Специфични поступци су

диграфија у српском и визуелни дијалекат у енглеском, што је у оба случаја последица одлика писаног система ова два језика, али и појава сликовних елемената, чему је узрок време настанка самог дела.

Најочигледније одступање у драмама је одсуство уобичајених драмских маркера, а то је жанровски одређено. Најмаркиранији су типографски поступци, па се изглед стране експлоатише да се маркирају разлике у типу говора или дискурса и да се означе „гласови”, а верзал и курзив у емфазу или као имплицитна инструкција за извођење, и у ретким дидаскалијама. У драмама на српском интересантна је појава подебљани верзал у свим речима које садрже слоге *он* и *она*, јер је то немогуће приказати на сцени и једино читаоцима јасно преноси поруку аутора. С друге стране, у драми на енглеском приказ стране главни је чинилац у представљању места радње, а то је ум оболеле особе. Функције поменутог поступка су да прикаже различита психичка стања неидентификованог лика или ликова, растројеност, одвојеност ума од тела и смрт. Иако универзални у постдрами, поступци су свакако специфични зато што је графостилска маркираност неочекивана у врсти дела која се по правилу пише за извођење. Ауторке се не баве лингвистичким правилима, већ настоје да покажу своје виђење комуникације уопште, драме данас, тј. начин ишчитавања и учешћа осталих позоришних чинилаца.

Дакле, очигледно је да су различите штампарске и друге технолошке иновације довеле и до промена у начину писања и посматрања писаног текста и комуникације писаца са читаоцима. Нове праксе мењају очекивања читалаца, те радом обрађена дела модерне књижевности више не представљају потпуну новину, иако нису увек призната у круговима савременика. Обухваћени графостилемски поступци успоравају читање и скрећу пажњу на материјалну, физичку страну књижевности и језика, што нужно не значи губитак на плану уметничке вредности, јер она често лежи у изневереном очекивању. С друге стране, учестала појава поменутих поступака у модерној поезији, прози и драми указује на појаву новог медијума на прелазу између говора и писања, читања и гледања, нечега што познајемо и свакодневно користимо. Стога су се опис и класификација поступака чинили неминовним, те смо овим радом настојали да објаснимо узроке, ефекте и карактеристичне начине употребе, у нади да ће користити будућим графостилистичким истраживањима.

Кључне речи: графостилистика у књижевности, графостилем, типографија, интерпункција, правопис.

## **SUMMARY**

### **The Distinctive Graphostylemic Techniques in Modern Anglo-American and Serbian Literature**

The thesis describes distinctive graphostylemic techniques employed in the works of modern literature, both in Serbian and English. Qualitative synchronic linguostylistic analysis has been performed using the paradigmatic examples from all three literary genres. Our description of certain cases also includes the principles of other linguistic fields, whereas the explanations of the artistic value and effects achieved by graphostylemes require the implications of both literary and visual art theories as well. Results have exposed the exact techniques that are caused either by language systems' features, genre and extralinguistic circumstances or the combinations of these. Thus, this might imply that different uses are likewise a consequence of the previously listed factors.

Textual and intratextual graphostylemic techniques can be found in poetry. The textual ones in traditional poems are caused by metrics and refer to the form of a poem, while in concrete poetry they are caused by the form itself. Intratextual techniques used in traditional poetry involve forming of the minuscule as well as the nominative and relational majuscule graphostylemes. Analysis of the concrete poetry reveals the following intratextual graphostylemes: nonlinguistic symbols, punctuation marks and graphemes whose form is used to express the main motifs and intended points. In terms of genre, typographic techniques such as line breaks, spacing or left and right shifts are more frequent in concrete poetry.

Typographic, punctuation and spelling techniques in prose have similar functions in both languages and those are emphasis, characterization and the portrayal of social, ethnic and other differences. However, apart from the universal techniques, all examined novels also contain the specific ones. For instance, uppercase and italics are used for intensification and character or discourse differentiation. In Serbian novel, the latter is accomplished by the employment of dash, parenthesis and ellipsis (which is a unique instance). Typeface and font size change in British novel depicts not only the protagonist's attitude toward other characters, but also shifts between levels of consciousness. The author of the American novel uses blanks, text breaks and overtyping to illustrate speech pauses and peculiar communication between the characters. Specific techniques are digraphia in Serbian and visual dialect in English, both caused by the writing systems' features, and the use of pictorial elements, caused by the epoch.



The most obvious deviation in drama is the absence of the usual dramatic markers, which is determined by the subgenre. The most prominent are the typographic techniques, so page layout is exploited in order to distinguish between different dialogue and discourse forms or to mark “voices”; uppercase and italics in emphasis, as an implicit instruction for performance or in rare stage directions. An interesting finding in a Serbian play is the occurrence of bold uppercase in every word containing syllables *he* and *she*, as it is impossible to present it on stage, i.e. the playwright’s message is clearly conveyed only to the readers. On the other hand, page layout in English play represents the main factor in depicting the place of action and that is the mind of a mentally ill person. The function of the technique is to depict different psychological states of the unidentified person(s), anxiety, mind separated from body and death. Although universal in postdramatic plays, these methods are certainly unique, because graphostylistic markedness is unexpected in a literary form normally written to be performed. The examined playwrights are not concerned with linguistic rules, but they attempt to put forward personal views on communication and contemporary drama in general, as well as new ways of both reading the text and other theatrical agents’ participation.

Finally, it is obvious that numerous printing and other technological innovations have led to the changes in styles of writing, the perception of the written text and the way writers communicate with readers. These new practices have changed the readers’ expectations and works analyzed in this paper no longer present novelty, though they have not always been accepted by the peers. The included graphostylemic techniques slow the reading process down and direct attention to the material, physical side of literature and language, which does not necessarily signify loss in the artistic value, as it sometimes lies in the unfulfilled expectations. On the other hand, these frequently employed means of modern poetry, prose and drama point to the new medium that blends speech and writing, reading and watching, a process we are familiar with and use daily. As the description and classification seemed inevitable, in this thesis we attempted to explain the causes, effects and distinctive usages hoping that it might be valuable in future graphostylistic researches.

Key words: graphostylistics in literature, graphostyleme, typography, punctuation, spelling.

**ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Ја, \_\_\_\_\_, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

---

---

---

која је одбрањена на \_\_\_\_\_  
Универзитета у Крагујевцу 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,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној и електронској форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ године,

\_\_\_\_\_  
потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Ја, \_\_\_\_\_,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

---

---

---

која је одбрањена на \_\_\_\_\_

Универзитета у Крагујевцу, 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 дозвољавам<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 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.

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
- ~~3) Ауторство - без прерада~~
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада<sup>2</sup>

У \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ године,

---

потпис аутора

---

<sup>2</sup> 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/>