

Драгана Д. ВЕЉКОВИЋ СТАНКОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 22.10.2019.
Прихваћен: 12.02.2020.

МИМИЧКО-ГЕСТОВНА ПОТПОРА ДИЈАЛОГА У ПРИПОВЕТКАМА ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА**

У раду разматрамо функционалност невербалног говора јунака у делима Лазе К. Лазаревића, зачетника психолошке приповетке у српској књижевности, као и вербализацију гестовно-мимичке потпоре дијалога у књижевном делу, која сведочи о различитим моделима транспонованја говорног у писани језик и комплексности ових поступака, особито када постају интегралан део управног или неуправног говора, те их зато посматрамо из угла репрезентологије.

Кључне речи: дијалог, Лаза К. Лазаревић, разговорни језик, невербални језик, управни / неуправни говор.

1. *О дијалогској и разговорној бити језика.* Настанак језика и сама природа његова, као и облици употребе језика тесно су повезани с комуникативним потребама човека. Стога се исходиште језика може посматрати у светлу потребе за саопштавањем и разумевањем казаног, јер – у почетку беше *изговорена* реч, реч уклопљена у комуникативни догађај који подразумева непосредан контакт, визуелни и аудитивни, са свим пратећим елементима говорне ситуације, међу којима незанемарљиву улогу имају различити гестови. На разговору, тј. дијалогу почива сваки сусрет човека с човеком, те се природно преноси у књижевно дело. И читање књижевног дела треба посматрати као облик разговора којим се досеже унутрашњи свет јунака. Зато читалац треба да поседује не само језичку, већ и читалачку, а потом и дијалогску компетенцију (Карабалић 2013: 530), јер најближи контакт с *другим* и са својом средином, па и са самим собом, човек, као језичко биће, остварује путем слободног, свакодневног (раз)говора, „језика у акцији” који је основ културе и заједништва, али и живих, динамичних промена које с временом утичу и на језичку норму.

* draganavs@yahoo.com

** Рад је написан у оквиру пројекта 178006 *Српски језик и његови ресурси*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2. *Дијалог у књижевном делу.* У књижевном делу комуникација се ослања искључиво на писани медиј, те се, како примећују Тошовић (1988: 9) и Кликовац (2002: 22), једино у лепој књижевности „језик не допуњава другим начинима комуникације”, због чега се сматра моносемиотичким системом. Но, књижевно дело, којим се оформљује аутохтони уметнички свет, властите изразне потенцијале често „позајмљује” из колоквијалног језика, особито у обликовању конверзационих сегмената, који, – да би од стране читалаца били прихваћени као аутентични (тј. карактерима јунака, намерама и околностима разговора добро прилагођени) – морају у одређеној мери бити саображени природним комуникативним ситуацијама. Кажемо ’у одређеној мери’ јер се, на пример, колоквијални разговор, управни (и неуправни) говор у прозним и драмским делима знатно разликују, тим пре што је дијалог, чак и када се приближава монолошком казивању (уп. Катнић Бакаршић 1999: 34–41), повлашћено изражајно средство драме, али, као ни дијалогске секвенце у прозним делима, никада не може бити поиман, па ни језички реализован као пука копија разговорног језика, већ неминовно подлеже стилизовању.

3. *О значају и улози невербалне комуникације у књижевном делу.* Вербална и невербална комуникација део су јединственог процеса људског споразумевања, „тесно су повезане, присно испреплетене, узајамно условљене, тако да их је тешко и готово неприродно раздвојити” (Требјешанин 2015: 21). У литератури се невербална комуникација најчешће одређује као процес слања порука аудитивним паралингвистичким знаковима (висином, јачином гласа, интонацијом реченице и сл.), динамичким невербалним сигналимa (уп. кинезичка комуникација), изразом лица (фацијална експресија), погледом, држањем тела (ставом, уп. постурална комуникација), проксемичким знацима и додиром (тактилна комуникација) (уп. Требјешанин 2015, Панић Церовски 2017). Сви наведени елементи невербалне комуникације инхерентни су говорном језику и неформалном, спонтаном дијалогу. Виши степен формалности обично подразумева потискивање и редукцију говора тела (осим када ситуација изричито не подразумева обавезне, строго кодиране гестове) и строжу контролу фацијалне експресије. У прозном тексту разговори јунака могу бити представљени на различите начине (уп. управни, неуправни говор; исп. Ковачевић 2012), а приказ целовите комуникативне ситуације, емотивних стања и ставова јунака – поред дијалогских секвенци – подразумева детаљније сликање невербалног понашања јунака, којим се употпуњавају и осветљавају импликације пренесене гестом и/или конотативни садржаји те суптилно утиче на значењске помаке вербализованих реплика.

У индивидуализацији и карактеризацији јунака Лазаревићевих приповедака значајну улогу имају сложени и психолошки слојевити прикази комуникативних ситуација. Пишући о особеностима Лазаревићевог приповедања, Д. Иванић истиче да писац „воли да у видљивом (гесту, покрету, изразу) назначи невидљиво (емотивно и мисаоно)”, и додаје да овај поступак прати и велика „вербално-сликовита имагинација” (Иванић 2012: 73).

Као изузетан посматрач с истанчаним осећајем за детаљ, Лазаревић не гради статичне сцене, лишене рељефности какву дају различити елементи

комуникативне ситуације, већ дијалогске пасаже оживљава вербализацијом нејезичких знакова (описима фацијалне експресије, геста, става), чиме и садржај разговора и атмосфера, али и унутрашњи живот јунака читаоцу постаје много „видљивији” и много приснији. Зато, када се из нараторове перспективе дају интерпретације гестовно-мимичких знакова, аутентичност индивидуалне реализације – захваљујући богатству података о (из)реченом, али и о начину казивања и понашању саговорника – остаје сачувана.

Тако у приповеди *Швабица*, поред директног управног говора, тј. реплика саговорника, представљање различитих психолошких стања јунака – од радости, љубавног усхита, преко несигурности, колебања, оклевања, наговештаја унутрашњих сукоба, до духовних ломова и патње – уверљиво је захваљујући детаљним описима њихових невербалних реакција.¹ Премда су и ти описи, у складу с медијем књижевног дела, нужно вербализовани, њихова гдекад учесталија, гдекад ређа, али увек добро одмерена, сажета и сликовита инпостација у дијалогске, па и у наративне пасаже потврђује значај овог паралелног, невербалног кода, карактеристичног пре свега за разговорни језик.

4. *О функцији и специфичностима невербалне комуникације у Лазаревићевим приповеткама.* Клица интимне драме у *Швабици* зачиње се у привилегованом „простору” колоквијалности а развија се у комуникацији погледом и мимичко-гестовном слоју дијалога, неретко уз тумачења фацијалне експресије и гестова (в. прим. 1–2), којима јунаци показују хотимично неизречене, затомљене, али читаоцу препознатљиве мисли и емоције:

(1) Тог вечера после вечере играли смо даме. Она је играла врло добро. Доби прву партију и погледа ме оштро, ја сам разумео да то значи: *зашто ви не играте озбиљно?* (*Швабица*, 11).

(2) – Госпођице, поклоните ми овај прст.

Она је непрестано у њега гледала. На моје питање врхаше главом у знак да ми га *не поклања*. [...]

– А шта ћете с њиме?

– Ви мени њега поклоните, а шта ћу ја с њим, то ја знам.

Она се усиљено насмеши.

– Ако ћете да га одсечете, ево вам га.

– Засад ништа. Само да ја знам да је он мој, а?

Она климну одобравајући главом (*Швабица*, 13).

¹ Мада се о Лазаревићу понајпре говори као о сугестивном приповедачу високих уметничких домета, те апострофира чврста фабула, добра постављеност тематских целина и жанровска разноликост у оквирима невеликог опуса, способност сижејног развијања релативно једноставне фабуле (Иванић 2012: 72; Пантић 2015: 109), управо поменути поступак, којим се колоквијалност и изражајна средства инхерентна усменом изразу успевају „превести” у писани облик, увелико је допринео формирању судова еминентних критичара о Лазаревићу као можда најтананијем психологу међу српским реалистичким приповедачима, „чији је наративни текст, сав од нијансе и суптилно датих мотивација, сматран много једноставнијим него што је уистину био” (Пантић 2015: 104).

Наведени примери², али и многи други које налазимо у Лазаревићевим приповеткама, показују да у дијалозима често учествују и узајамно се допуњују два кода – вербални и невербални, с тим што се потоњи вербализује на различите начине. Гестови и мимика бивају интерпретирани као реплике или делови реплика јунака, а некад – аналогно улози коју имају у усменој комуникацији – само као пратећи, необавезни, често експресивни, а некад и прагматички важни елементи разговора (уп. прим. 4). Када су, у оквиру дијалога, наведени њихови вербални адекватни, гестовни и мимички знаци добијају експлицитне „преводе” (по правилу од стране наратора) и постају интегралан део управног или неуправног говора, те их можемо посматрати из угла репрезентологије.³

Епистоларна форма *Швабице*, у којој главни лик преноси властите доживљаје, подразумева интрадијегетичког јунака као наратора, а приповедање у првом лицу неминовно уноси субјективност у тумачење саговорникових реакција. Модели управног и неуправног говора који су настали као резултат тумачења гестова и мимике често су флуиднији од оних које постулирају анализе и истраживања туђег говора (уп. Ковачевић 2012), јер укључују (мање или више успешно) премошћавање кодних разлика. У прим. 1 поглед се јавља у функцији *неузреченог* или *помишљеног управног говора*, а место типичне ауторске дидаскалије с неким од глагола когниције, јавља се глагол рекогниције и, уз то, апострофира се процес декодирања („ја сам разумео да то значи”). У следећем примеру (2) на сличан начин уведен је гестовно артикулисан неуправни говор (...врћаше главом у знак да ми га *не поклања* = врћаше главом говорећи /тимае/ да ми га *не поклања*).

Премда укључени у комуникативну ситуацију, нису сви невербални знаци језички експлицирани, било зато што су (делимично или сасвим) неопређени, тј. неамблематизовани, било стога што нису довољно значајни, осим као експресивни знаци. Међутим, када се покаже потреба непосреднијег укључивања у дијалог, они се – без обзира на препознатљивост значења – додатно спецификују (обично прилошки) и тако постају равноправни носиоци лексичког и/или реченичког значења, супституенти елипсе и сл. (Она климну одобравајући главом ≈ јесте // добро // прихватам /твој је/ или сл.).

Постурални и други гестови неретко су део ауторске дидаскалије (уп. прим. 3: *ритерски се клањајући*), па се, уз мимичке знаке, јављају у улози неуведеног управног говора генерисаног из геста (уп. прим. 3: *нема пардон; шта се дирате?*), док покрет с оквирно позитивним значењем постаје тумач читаве ситуације (*Дакле, помирили смо се*). Наиме, ово није типичан пример

² У примерима ексерцираним из приповедака Лазе Лазаревића (2011) описе гестова и мимичких реакција графички смо истакли подвлачењем, а њихови вербализовани адекватни означени су курсивом.

³ Одређујући статус научне дисциплине која се бави испитивањем туђег говора, М. Ковачевић каже: „Репрезентологија је, прије свега, граматичко-стилистичка научна (под)дисциплина, која изучава форме исказивања туђег говора, најчешће у његовом међуодносу са ауторским, будући да се туђи говор као туђи и препознаје тек ако се посматра у саодносу с ауторским говором. До сада, колико нам је познато, нису пописани а камоли описани сви језичко-стилски модели преношења туђег говора у српском језику, али не само у њему” (Ковачевић 2012: 14).

неуведеног управног говора јер вербализовању претходи кратак опис покрета, међутим, читава ситуација се у свести читаоца реализује као смењивање реплика (Мише и Ане), док се – из драмске перспективе – конферанса у првом и опис геста у другој реплици схватају као дидаскалије, нпр. Миша: *Mille pardon!* (*ритерски се клањајући*); Ана: Нема пардон (*врти главом*):

(3) За ручком нехотично је гурнем лактом.

– *Mille pardons!* – ритерски се клањајући.

Она врћаше главом: *нема пардон*.

За казну ја је још једаред такнем лактом.

Она начини некако детињски важно лице и погледа ме протестујући: *шта се дирате?*

Други су сви били занети у некакав разговор. Ја куцнем својом чашом у њену и шапнем јој:

– Буд'те здрави!

Она климну главом.

Дакле, помирили смо се. Ама да л' се ја варам, ил' се она збиља радује? (*Швабица* 14–15).

Развијена мрежа невербалног комуникативног слоја, често много прегнантнијег од самог садржаја дијалога, посебно када су у питању емотивна преживљавања двоје младих, доминира у драмски најнапетијим ситуацијама. Реплике се каткад тичу ефемерија (уп. – Да пустим и на другом прозору завесу, а? *Швабица*, 18), али већ и сâм интензитет гласа (Говорили смо врло тихо, не знам зашто... *Швабица*, 18) уверава нас да су шапат, баш као и ћутање и летимични, али значајни погледи (Баци једанпут-двапут поглед на ме ништа не говорећи. *Швабица*, 18) јасни знаци прерастања симпатије у љубав.⁴ Зато је за код ове fine генезе Лазаревић одабрао језички испољен невербални израз, знајући да је он најуверљивији показатељ успостављања узајамног сагласја.

4.1. *Неочекивани „неспоразум“: деамблематизовање (поновљеног) геста*. Осећања наклоности у почетку је готово немогуће идентификовати у вербалном садржају, јер огољене дијалогске секвенце, лишене невербалног, конотативно отвореног плана, о томе не би могле рећи готово ништа, па би психолошка мотивација читаоцу остала нејасна. Тек укључивање и других елемената комуникативне ситуације доприноси јасној перцепцији саопштеног, и то захваљујући дескриптивној (нпр. „нехотично је гурнем лактом“, „ритерски се клањајући“ и сл.), а потом и тумачењској компоненти („шта се дирате?“ и сл.). Дескрипција и интерпретација саговорничког понашања или каква нараторова напомена омогућавају читаоцу да „уочи“ и разуме гест

⁴ У друштву је немогуће не комуницирати. То потврђује и Ж. Требјешанин, и каже: „И када говори и када ћути, човек и невољно своја права осећања, намере и тежње исказује бојом гласа, гестовима, погледом, изразом лица, начином стајања, ходања или лежања“ (Требјешанин 2015: 20), а потом наводи Фројдову мисао: „Онај који има очи да види и уши да чује, може се уверити да нема смртника који је способан да сакрије тајну. Ако су му уста нема, он брбља врховима прстију; издаја цури из сваке његове поре“ (Фројд 2003: 80). Да је Лазаревић добро познавао стручну литературу, у то нема сумње, а потврду о значају успешног декодирања невербалног испољавања налазимо у његовој приповеци *На бунару*: „На ђеди, ко уме да чита, могао је одмах познати да је он већ сасвим одлучио шта да ради и да је задовољан својим планом“ (*На бунару* 121).

и/или мимичку реакцију онако како ју је схватио књижевни лик. Како не би снизиле динамику приповедања, ове експликације по правилу су врло кратке, обично сведене на глагол подржан прилогом или прилошким изразом. Гестовни дијапазон је релативно богат, а обухвата најчешће, лако препознатљиве и јасно кодиране невербалне реакције (нпр. вртети / климати главом, насмешити се), мада има и двосмислених (4). Јављају се такође и сложени гестови (исп. прим. 9), а није необично да се идентичан покрет понавља и описује на исти начин, штуро, али као функционална, психолошки мотивирана репетиција:

(4) – Да се вратимо? – питах ја. – А што?
 Она смакну раменима. [...]
 – Вама је хладно? – рекох ја.
 – Не!
 – Рђаво?
 Она слеже раменима.
 – Да?
 – Да! – рече она.
 – А шта вам је?
 Она опет слеже раменима.
 Ја се не усудих питати је још шта даље (*Швабица*, 22–23).

Гест слегања раменима⁵, слично другим откривеним радњама (исп. Морис 2005) јавља се у различитим културама и обично се схвата као знак игноранције („не знам”, „не познајем” и сл.). У наведеном контексту значењски опсег се шири (≈ свеједно / можда / ништа), па запажамо да овом приликом одсуство интерпретације и семантичко замагљивање води околициналном дематријализовању геста, чиме он добија – контекстом и психолошким стањем условљену – прагматичку функцију, а она се овде своди на пребацивања одговорности за даљи ток и исход комуникације на саговорника (Мишу).⁶

⁵ Слегање раменима спада у тзв. *амблеме*, гестове који су релативно независни од вербалног контекста а који се могу с високом прецизношћу вербално интерпретирати једном речју или фразом (нпр. махање руком при поздраву: „Довиђења!”, глава положена на шаке: „Спава ми се”, кажипрст на устима: „Гишина!” и сл.; уп. Требјешанин 2015: 70). Очито је да замагљивање значења оваквог геста у ситуацији приказаној у *Швабици* тенденциозно, али да главни јунак, уједно и повлашћени наратор, разумева овакве семантичке модификације, па управо зато, у страху да се ближи моменат када би требало да одлучи о судбини њихове љубави, престаје да инсистира на тражењу објашњења, већ мења тему: „Успут почех причати јој што сам могао индиферентније ствари, само да не бих дошао на оно чега сам се тако бојао, јер ми је тако мило, тако пријатно и опет тако опасно” (*Швабица*, 23).

⁶ Наиме, наведени дијалог долази након дужег ћутања током шетње шумом, а за то време у Миши се роје слике породичне и друштвене осуде која би, уверен је, помутила њихову срећу. Оваква Анина реакција је природна, јер она наслуђује младићеву неодлучност и унутрашњу борбу, а познајући дубоке корене размимоилажења њихових културних миљеа, свесна је да ништа не може учинити да промени ни околности, нити његову природу. Зато слегање рамена, као један од панкултурних гестова, не сигнализује пометеност, нити непознавање властитих осећања и хтења, већ имплицира потпуно препуштање Мишиној одлуци, која се, слуги то Швабица, не подудару с њеним жељама. Колебљивост главног јунака и амбивалентност његових вербалних и невербалних порука, неочекивана смена знакова блискости и љубави с наглим повлачењима збуњује. Зато су и Анини гестови двосмислени, а она је све ближе болном разочарењу, што показује гест окретања од саговорника и загрцнут почетак прећутане мисли: „Она окрете главе од мене. – Ја... ја... – поче загушљиво и преста” (*Швабица*, 23).

Премда смо се у претходно наведеним примерима (1–3) осведочили како наратор с великим поуздањем вербално интерпретира гестове, па чак и њихове импликације, не само на актуелну комуникативну ситуацију, већ и на узајаман однос у целини (в. прим. 3), спорадично се јавља сумња у властито разумевање туђих реакција (прим. 3: „Ама да л’ се ја варам...”), па чак и покушај негирања тако очитих и толико пута показаних осећања („Ко зна, на-послетку може бити да сам ја цело досадање њено понашање криво разумео. Можда сам ја њој ама тако равнодушан кô старе ципеле?” *Швабица*, 32).

4.2. *Несагласје вербалних и невербалних порука*. Занимљиво је такође да се још израженије неразумевanje јавља у *Ветру*, и то у Јанковом одсудном дијалогу с мајком, с којом је веома близак:

(5) Ваљало је хитати. Ја сам увек разумео своју матер, па и сад сам разумео да треба сад, и то одмах, кидати:

– Да их зовнем? – и ја поскочих вратима.

Али као Црвено море пред Мојсијем, тако се њена лепа и суха ручица испречи преда мном. – Кад јој погледах у очи, видех нешто огромно велико, али не разумем ни оволишно! [...]

– Иди! То је једно добро и честито дете! Знала сам јој и матер – красна жена! И Ђорђе је један по један човек! [...] Али у њеним очима стајала је дручкија пресуда. Ја седох, саслушах је оборене главе.

Па онда, као да се трже из неког сна, плѣсну се рукама и окрете се мени, оштро ме гледајући у очи:

– Али наопако, да ти откуд не волиш Ђорђа, па да стога не узимаш њу?! ... Да откуд ти нећеш да учиниш њему све што човек може учинити, па дајеш – чисто ме срамота да кажем – па дајеш срце његовој ћерци? [...]

Онда се плѣсну руком по челу:

– Ох, шта ја, грешна у бога, радим! ... Мећем девојци грану на пут! ... Иди! ... Иди! ... Иди! (*Ветар*, 204).

Уводна констатација, која се тиче узајамног разумевања мајке и сина, у потпуном је противуречју с Јанковим реакцијама и осећањем збуњености, који су последица неконзистентности порука. Наиме, значења мајчиних вербалних саопштења и невербалних сигнала су супротна: премда сина подстиче да пође за девојком, њен покрет руке и поглед говоре сасвим друго. Гест руком није описан, али сазнајемо да се „лепа и суха ручица” *испречила* пред сином; да ли је у питању био недвосмислен гест забране, или га је он, у складу са својом неодлучношћу, тако протумачио – остављено је читаоцу да закључи.⁷

Позитиван одговор на Мишино питање *Да их зовнем?* променио би судбину свих јунака. Али мајчин монолог, праћен гестовима – упркос поновљеном императиву („Иди!”) – задржава сина, и то захваљујући својој невербалној позадини, парадоксално убедљивијој од речи. Мајчина посесив-

⁷ Најбољи пут у декодирању геста био би поређење мајчиног држања у ситуацијама када се, с почетка приповетке, поведе разговор о женидби („Моја мати се успрси на столици, узбиљи се и свечано ме гледа”, *Ветар*, 182) и када поентира параболу о два црва: „А ко се за њих стара?” (...) Она ... дигнутим, звонким гласом и испруженим кажипрстом понавља тежину, ’морал’ приповетке...” (*Ветар*, 183). Нема сумње да је и у овој ситуацији њен став ауторитаран, па је Јанко, вративши се у собу, тако и нађе – у „свечаном расположењу”, као да управо довршава наравоученије познате приче.

ност испољава се на неочекиван начин: спознавши Јанкове побуде, она конструише претпоставку о љубави подстакнутој емпатијом према трећој особи (Ђорђу, девојчином оцу). Овом квазиоткровењу претходи аутоконтактни гест („плесну се рукама“) који се контекстуално тумачи као илуминаторан („сад тек видим како ствари стоје!“) и стога (само)отрежњујући. Други когнитивни гест („плесну се руком по челу“) је јасан, али садејство претходних, конфузних језичких и нејезичких порука учинило је своје, што се види и по синовљевом ставу клонућа и предаје. Такве постуралне знаке налазимо и у другим Лазаревићевим приповеткама⁸, инпостиране у наративне сегменте веома високе тензије, после којих се конфликт усмерава према разрешењу, па их можемо сматрати маркерима усмеравања радње према расплету. У тим преломним моментима сцене су често статичне, чиме се још више истичу снажни унутрашњи сукоби. Отуда бисмо их назвали постуралним арабескама, упечатљивим и памтљивим по својој драматичности и јаком утиску који буде код читаоца.

4.3. *Комуникација погледом, фацијална експресија, гест.* У својој књижевној студији посвећеној стваралаштву Лазе Лазаревића Скерлић је посебно хвалио уметникове дијалогске пасаже, њихову лакоћу и природност, а такође је запазио да „најјачи утисак чине добро уочене, одабране и поређане појединости“ (Скерлић 1907: 31). Уз то, истичући ширину пишневог дара, Скерлић каже: „Поред те ретке способности да ствара изразите личности, Лазаревић је у великој мери имао драматични таленат. Каткада се та његова сценична вештина исувише виђа, али врло често он прича тако живо, организује, склапа причу, развија догађаје, прави заплете и расплете тако умешно, тако драмски, да се мора зажалити што те своје изузетне способности није огледао и у драми“ (Исто, 30).

Однос између Марице и Митра, јунака приповетке *Први пут с оцем на јутрење*, и токови моралног суноврата због коцкарске страсти, која је обликовала судбину читаве породице, огледају се у дијалозима и у нараторовим коментарима, у којима су приказане невербалне реакције ликова. Фацијална експресија, комуникација погледом, додиром и држање тела (постурална комуникација), уз модификацију боје и интензитета гласа непогрешиво откривају психолошка стања и карактере јунака. У почетку они се често јављају као знак дистанцираности (6), која се касније, у кризним моментима, преображава у топао однос истинског разумевања и праштања (7):

⁸ Постурална комуникација подразумева положај и држање тела, као и став који нечије тело заузима у односу на друге особе (исп. Требјешанин 2015: 103). Описи држања тела у Лазаревићевим приповеткама можда су најупечатљивији када се њима изражавају разочарање, туга и очај; положај тела и начин држања тада најубедљивије сведоче о преживљавањима јунака: (а) Кад већ зајоше у шуму, Младен седе на један пањ, тури главу међ руке и узбуђено, једва чујно, проговори: Дакле, све је свршено! ... Пропало! (*Вертер*, 157). (б) На једној столици за столом, леђима окренут вратима, седи мој отац. Обе руке до лаката наслонио на сто, а на руке легао челом, па се не миче (*Први пут с оцем на јутрење*, 59). (в) Онда се стропощта на столицу, лупи лактом по тастерима од клавира и наслони главу на руку [...] Ја сам стајао као осуђеник (*Швабица*, 46).

(6) И тако се он сасвим отпади од куће. Само ћути. Матери никад не гледа у очи (*Први пут с оцем на јутрење*, 55).

(7) Али у исти мах, не знам откуд, створи се моја мајка уз њега.

Пренерази се човек. Упро поглед у њу па блеји.

– Митре брате, господару мој, шта си то наумио?

Мој отац уздрхта. Стоји као свећа, шупљим погледом гледа моју мајку, а глас му као разбијено звоно [...]

– И кућу! – рече он, па разрогачи очи. [...]

– Марице, – поче он – зар ти?... Загрцну се, па покри очи рукама и ућута. [...] Мајка га ухвати за руку... (Исто, 62).

Избегаване погледа⁹ логично претходи потпуној отуђености и мајчином вапају („хропцу“), да би – након слома због губитка – Митар нетремице, са силном неверицом и кривицом (разрогачено, шупљим погледом), посматрао стоицизам жене која ће му снагом својих речи и става показати пут отрежњења и извор смисла. Динамика финалног обрта у контрасту је с мучним и дугим процесом нарастања тензије, а разрешење се одиграва једнако брзо као карташке партије у којима се муњевито добија или губи. Зато покривање очију једновремено говори о самоспознаји, стиду, али и о страху пред последицама слабости.

Сва ова минуциозно нијансирана стања ухваћена су и приказана у неколико гестовно-мимичких потеза препонираних и постпонираних репликама јунака. Управо захваљујући кратким описима невербалних реакција и покрета, те њиховој градуелној темпоралној поставци, која полази од наративног презента (блеји, стоји, гледа) а улива се у захуктали аористни талас (разрогачи, занесе се, наслони се, загрцну се, покри, ућута, ухвати), катарзично разрешење постаје напетостије и узбудљивије.¹⁰

У приповеци *Ветар* мотив очију дат је из перспективе осујећености комуникације погледом, а слепило се наговештава и препознаје преко неприродног саговорничковог погледа (тј. померања фокуса). Ипак, очи су задржале

⁹ Поглед и додир, као и одвраћање погледа и избегавање контакта очима важни су знаци не само неспоразума, већ и емотивне и духовне хармонизације. Тако се у приповеци *Ветер* развија патетична блискост двоје романтика, која, парадоксално – и хуморно – расте упркос привидној дистанци, чиме показује комично лице вертеризма и површних, патосом прејудичираних осећања:

Када се [Марија] нађе у парку с Јанком, не рече му ни „добро јутро“ али га тако значајно стиште за руку и тако милоствиво погледа, да је из тога више прочитао него што има у целом Мајеровом *Лексикону*. Очигледно беше у томе оно слатко споразумљење кога се он толико као бајаги бојао. Он ћутећи ходаше поред ње [...] „Све зна“, мишљаше он у себи, и у један мах, не хтевши и не мислећи ништа, а окренувши главу од ње, проговори:

– Ви све знате?

– Све! – рече она, такође не обрћући главе.

И обоје гледаше у травку, парче шљунка, или црвоточину; али кроз те стварчице, као кроз окулар микроскопа, шири се велики, непознат, примамљив свет, преливен чудесним и божанственим зачином (*Ветер*, 148).

¹⁰ У финалној сцени емоције достижу врхунац, да би убрзо потом напетост нагло опала: Маричине и Митрове реплике почињу да се допуњавају и сливају у слику заједничке будућности; види се то и у очевом гласу и у покрету којим се отвара видно поље и тиме показује спремност за даљу животну борбу: – Па зар си заборавио на чардак пун шишарке? – Пун је! – каже отац гласом меканим као свила, а рукав превуче преко очију и спусти руку (*Први пут с оцем на јутрење*, 63).

изражајност, али оне, као и читаво лице, не рефлектују једну емоцију, већ драматично испреплетана различита, чак амбивалентна осећања.

Изражајност људског лица изузетно је велика, па оно истовремено може одражавати више (понекад несродних) емоција, а та појава је запажена и у литератури названа *сливањем емоција*.¹¹ Сливање емоција може бити последица склоности да се једно осећање повезује с другим, али и посебних околности, а овде је то болест. Природи ове појаве у наративној ситуацији нађен је језички адекват у истицању најпре семантички супротстављених придева (тужно – весело), а потом у кумулацији тек наоко нешто усаглашенијих (поверљиво, благо), а потом дисхармонично нанизаних адјектива који долазе као одговор на експресивни неуведени слободни управни говор („Ох, боже, какав је то поглед?!“):

(8) Он је седео лицем окренут нама и гледао је у нас. Ох, боже, какав је то поглед?! Он гледа у нас; видело се да гледа у нас, али му поглед беше упрт за читав педал поврх нас. И што му се ми више приближавасмо, поглед се све више ближи тавану.

А лице! На њему је било нешто тужно, па – не умем вам друкчије описати – па весело! Поверљиво, благо, куражно, па десператно. А све скупа страшно, нејасно и укочено (*Ветар*, 185).

Сцена сусрета Јанка и Ђорђа у болници изузетно је упечатљива; њена психолошки и језички префињена сачињеност огледа се у коришћењу и (вербалном) транспонувању оба кода – језичком и нејезичком, при чему се предност даје језику тела, тј. изразу лица, очију и гесту. Дијалог између Јанка и Јоце састоји се од две реплике: Јанко се служи додирим (у фатичкој функцији), неартикулисаним гестом (млатарање рукама) и покретима очију (колутање очима).¹² На немушто постављено питање¹³ („Зар баш нема ника-

¹¹ Изражајне способности човека су, чак и на невербалном нивоу, огромне, па тако Табс, позивајући се на истраживања Бердвистела, једног од пионира кинезике, наводи да човек својим телесним кретањима може произвести више од 700 000 знакова (Табс 2013: 171, према Бирдвистел 1952). Изражајност лица је, међутим, највећа: „Лице човеково у сваком тренутку типично изражава више емоција, не само једну“, наводи Н. Панић Церовски и додаје: „Та појава да се изражава у истом тренутку више емоција назива се *сливање емоција*. Сливање емоција може бити проузроковано одређеним околностима, или може бити проузроковано наученим навикама које повезују једну емоцију с другом, и могу се разликовати од особе до особе, као и између различитих породица, друштвених група, или пак могу бити заједнички припадницима једне културе“ (2017: 41). У Лазаревићевој приповеци реч је о индивидуалном сливању емоција, које је тим комплексније зато што је делом узроковано физиолошки (болешћу), а делом емоцијама које Ђорђе настоји да прикрије. У таквом судару бурних преживљавања и потребе за социјалном маском ради очувања дигнитета, али ради самободрења, настаје нетипично стапање разнородних, па зато теже „читљивих“ осећања, која писац детаљно представља као енигматичну и комплексну, али – захваљујући празном погледу, типичном за слепог човека – безмало очекивану фацијалну експресију.

¹² Све ове доста конфузне гестове и мимику Јанко разуме, чиме се показује деловање двају фактора у невербалној комуникацији: контекста (обојици јасног) и блискости саговорника, јер, као што наглашава Табс, ми стално читамо изразе с лица других (Табс 2013: 171), па се по себи разуме да ћемо у томе бити успешнији уколико особу боље познајемо.

¹³ Покрети рукама и очима, чија је неартикулисаност (неконвенционалност) условљена природом апстрактног питања, вербално су „преведени“, а читаоцу је остављена могућност да их замисли у сагласју са својим комуникативним искуством, јер овакви гестови, за разлику од онога којим се послужио Јоца (уп. амблем), нису кодирани, те су препуштени индивидуалној инвензивности. Због околности које, нажалост, омогућавају овакво споразумевање у присуству трећег

ке наде?“) Јоца одговара „познатим маневром“ (гестом = „Хич!“¹⁴), у чијој се позадини препознаје фразем *ни колико црно испод нокта*, тј. нимало (уп. Матешкић 1982, s. v. *нокат*). Тако се ова гестовна реплика двоструко интензификује: детаљним описом покрета и асоцијативном везом с фраземом, што јој даје много већу изражајност:

(9) Ја дирнем Јоцу за рукав и млатајући рукама и преврћући очима покушах да га упитам: „*Зар баи нема никак наде?*“

Јоца, познатом маневром, запевши нокат од палца за секући и одапевши, даде ми знати: „*Хич!*“ (Ветар, 185–186).

Очито да први, мимичко-гестовни део ове кратке дијалошке секвенце захтева декодирање, док се други гест – премда је свако објашњење излишно – јавља паралелно са синонимном вербализацијом. То потврђује различитост ових невербалних елемената: први је оказионалан, без лексичког еквивалента, а други конвенционалан, и то с лексичким адекватом; заједничко им је то што се оба могу очекивати у разговору лицем у лице, али препознатљивост и могућност гестовне репродукције има само потоњи. Живост и уверљивост дијалога постиже се елементима колоквијалности (нпр. некњижевним обликом придевске заменице **никаке*), проксемиком (близина саговорника) и кинезичким знацима (некодираним гестовима). Сцена је тиха, сведена арабеска покретâ и погледâ којима се открива драма трећег (присутног) лица, и то средствима разговорног језика, које уметник транспонује у књижевно дело.

5. *Закључак*. Дијалог је аутентичан језички простор сусрета, без њега нема ни зачетка ни дочетка језичке комуникације, нити – између њих – места за причу; тако је у животу, па и у књижевности. Међу значајним чиниоцима који дело чине блиским читаоцу јесте и начин на који су обликовани и приказани односи између ликова, зато смо из Лазаревићевих приповедака настојали да за анализу издвојимо неке од кључних дијалошких ситуација у којима значајан удео има невербално испољавање. При томе смо запазили неколико модела укључивања геста у дијалошку ситуацију: (а) експликацију геста вербалним адекватом (субјективно артикулисаним када су у питању неспецификовани гестови), (б) супституцију вербалне реплике гестом (када су гестови амблематизовани), (в) паралелни поступак дескрипције геста и његово вербално декодирање, (г) вербално транспоноване тзв. сливања емоција, а такође и функционално, психолошки мотивисано неразумеване саговорниковог невербалног понашања, јер се удаљавање или зближавање јунака каткад убедљивије открива покретом, погледом и ставом но речју. Поменути модели укрштања језичког и невербалног кода често се јављају у комбинацији, узајамно се подржавајући, као што то природно бива и у разговорном језику. На томе преплету, чини нам се, добрим делом почива Лазаревићева

(слепог Ђорђа, тешког болесника) обојици је непријатно, па је докторов одговор лаконски, али категоричан.

¹⁴ У РМС читамо: *хич* речца перс. (у прилошкој служби) *ништа, нимало, ич*. – А богме ти хич не знам! Срем. РСАНУ: *ич* прил. (тур. *hiç*) покр. I. а. *нимало, ништа*. – Мица, та „красна женица“ ... није ама ич паметнија од мужа свог (Срем. 14, 59).

„сценична вештина”, на коју је, давно, пажњу скренуо Јован Скерлић, а у којој се огледа уметничково умеће инкорпорирања драмског принципа и разговорне спонтаности у наративно ткиво.

ИЗВОРИ

- Лазаревић 2011:** Л. К. Лазаревић, *Приповетке* (ур. Јован Радловић), Београд: Еуро-Giunti.
- Матешић и др. 1982:** J. Matešić et al., *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*, Zagreb: Školska knjiga.
- РМС 1967–1976:** *Речник српскохрватскога књижевног језика*, I–VI, Нови Сад: Матица српска.
- РСАНУ 1959–2017:** *Речник српскохрватског књижевног и народног језика* (т. I–XX), Београд: САНУ, Институт за српски језик.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердвистел 1952:** R. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics*, Louisville: University of Louisville Press.
- Иванић 2012:** Д. Иванић, Приповједачки хоризонти Лазе Лазаревића, у: *Лазе К. Лазаревић – живот и дело* : зборник радова, ур. Радоје Чоловић, Брана Димитријевић, Београд: Српско лекарско друштво.
- Карабалић 2013:** V. Karabalić, Gramatika dijaloga s primjerima primjene na analizu dijaloga u književnom djelu, u: Liović, Marica (ur.), *Sanjari i znanstvenici. Zbornik radova u čast 70-godišnjice rođenja Branke Brlečić-Vujić*, Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera, Filozofski fakultet, 529–545.
- Катнић Бакаршић 1999:** М. Катнић-Бакаршић, *Lingvistička stilistika*, Budapest: Open Society Institute, Center for Publishing Development Electronic Publishing Program.
- Кликовац 2002:** Д. Кликовац, Из проблематике функционалних стилова у српском језику, *Књижевност и језик*, XIX, 1–2, 9–25.
- Ковачевић 2012:** М. Ковачевић, О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора, *Српски језик*, XVII, 13–38.
- Костић 2010:** Д. Костић, Приповетка *Ветар* Лазе К. Лазаревића, *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, 40 (2010), 79–106.
- Морис 2005:** D. Moris, *Otkrivanje čoveka : vodič kroz govor tela*, (prevod: Ivana Savić), Niš: Zograf.
- Панић Церовски 2017:** N. Panić Cerovski, *Verbalna i neverbalna komunikacija*, Београд: Filološki fakultet.
- Пантић 2015:** М. Пантић, *Основи српског приповедања*, Београд: Завод за уџбенике.

- Скерлић 1907:** Ј. Скерлић, Лаза К. Лазаревић: књижевна студија, у: *Писци и књиге 2*, 31–72. Београд: Демократска штампарија.
- Стајчић 2013:** Н. Стајчић, Kodovi neverbalnog komuniciranja, *СМ – часопис за управљање комуницирањем*, vol. 8, br. 27, 67–89.
- Табс 2013:** S. Tabs, *Комуникација : principi i konteksti*, Београд: Clio.
- Тошовић 1988:** В. Тошовић, *Функционални стилови*, Сарајево: Svjetlost.
- Требјешанин 2015:** Ж. Требјешанин, *Невербална комуникација : антрополошко-психолошки приступ*, Београд: Завод за уџбенике.
- Фројд 2003:** S. Frojd, *Dora: Fragment analize jednog slučaja hysterije (1905)*, (prevod: Stevan Jovanović), Београд: Čigoja.

Dragana D. Veljković Stanković

MIMIC-GESTURE SUPPORT FOR A DIALOG IN LAZA K. LAZAREVIĆ'S
SHORT STORIES

Summary

In this paper we consider the characters' functionality in the works of Laza K. Lazarević, the initiator of the psychological short story in Serbian literature as well as the verbalization of gesture-mimic support of the dialogue in a literature work witnessing about various models of transforming an oral into a written language and a complexity of these procedures, especially when becoming an integral part of direct or indirect speech, and thus considered from the point of representation studies.

Key words: dialogue, Laza K. Lazarević, informal language, non-verbal language, direct/indirect speech.