

Бојан Минић

821.163.41.09

Самостални истраживач

811.163.41'38

e-mail: pekominic@yahoo.com

https://doi.org/10.18485/ai_lik.2020.6.10.7

Оригинални научни рад

ОДАБРАНИ ФОНОСТИЛИСТИЧКИ ПОСТУПЦИ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

Гласови нашег језика по правилу са собом носе специфична обиљежја (попут (не)јасноће при изговору, дубине, висине, треперења, фрикације, напетости и слично) која их чине погодним за различите специфичне начине употребе којима се истиче њихов стилски потенцијал, а који доприносе и специфичности стила писаца који тај потенцијал препознају и користе као елеменат сопственог стилског израза. У овом раду ћемо говорити о оба ова сегмента: о томе како и зашто неки гласови постају стилски маркирани и о томе како их конкретно Борислав Пекић користи у својој прози. Циљ нам је да укажемо на физичке елементе који издвајају одређене гласове (или недостатак тих елемената) и докажемо да је ауторов поступак комбинације тих гласова промишљен и намјеран, а не случајан скуп ријечи које стицајем околности садрже одређене гласове.

Кључне ријечи: фоностистика, стилематичност и стилогеност, интенционалност стилског поступка, Борислав Пекић

О фоностилистичкој анализи

Када говоримо о фоностилистици и фоностилистичкој анализи, обично те појмове повезујемо са краћим књижевноумјетничким формама, махом лирском поезијом, будући да управо такве форме нуде највише могућности и за примјењивање и за препознавање стилски маркираних јединица овог нивоа. У опширнијим видовима књижевноумјетничког израза фоностилеме, као најмање

јединице стилистике, често могу проћи неопажено, често је слој звука занемарен пред семантичким слојем, а може се, премда ријетко, наићи и на случајеве да писац, у жељи да их истакне, претјера с коришћењем одређених поступака и они самим тим изгубе интензитет импресије јер постану уобичајене и очекиване, а стил подразумијева управо отклон од тога. Ипак, неки од великана наше књижевности су пронашли начин да са мјером и вјештином користе стилске потенцијале гласова у прози тако да не оставе простора за сумњу у интенцију поступка, а не пређу границе које би наштетиле самом тексту и његовом стилу. Међу таквим је писцима несумњиво и Борислав Пекић, чије ћемо одабране фоностилстичке поступке приказати у наставку рада.

Један од предуслова за остварење стилског учинка је свакако интенционалност, односно свјесна намјера да се баш одређени поступак примијени на баш одређеном мјесту и на начин који задовољава жељу и циљ аутора. Доказивањем намјере доказујемо да асонанца или алитерација, примјера ради, нису присутне само зато што је неки глас иначе учестао у језику, зато што су се стицајем околности неке ријечи нашле у непосредном контакту или зато што рекција тако захтијева. Пекић, као писац који је бринуо о свом стилу и брусио сваки глас, сваку ријеч, синтагму и реченицу, то одлично зна и не оставља много простора за сумњу да је формулација коју читалац има пред собом резултат његове намјере да постигне истакнутост и стилску обиљеженост текста баш на том мјесту. То доказују и суптилнији примјери попут: *Убрзо, међуиим, у иу музику иочеће да се мешају шумови раиа, миџраљески рафали, ексџозије домди и ираишћање иушчаних мешака.* (Пекић 2007: 176), али и директнији, попут *Ученим иройоведима иреишћосћављају иријросије равиејеve иричице (...)* (Пекић 2012/1: 271) или (...) *у олињалој блузи среској иисара са иочуианим месинианим сићнумима иоложаја и у дуиим белим иаћама.* (Пекић 2012/2: 117). У овим примјерима је јасна намјера аутора да наглашавањем неког гласа или сродних гласова постигне стилску импресију, па тако у првом примјеру везом *мешају шумови* гласом *ш* дочарава саме шумове, а низом *ексџозије домди и ираишћање*

йушчаних мейака зналачки користи згуснутост лексема које садрже праскаве консонанте и сонанте не би ли и слојем звука допунио слој значења који се на прасак и односи. У другом примјеру поступак чак и не мора имати везе са семантичким слојем, директна повезаност овако згуснутих ријечи са иницијалним *й*, у којима три (*йройоведима йрейийосийављају йрийростие*) имају додатно *й* на почетку другог слога, само по себи је индикативно и представља јасан поступак који доприноси ауторефлексивности књижевног дјела и његовом слоју звучања. Тако ни у трећем примјеру не можемо сумњати да је веза *месинјаним сиїнумима* случајна, не само због звучности самих ријечи, већ и због других фактора: ријеч *сиїнум* је иначе превише ријетка да би била случајно ту, осим тога је и туђица коју контекст не захтијева и која се може замијенити мноштвом јаснијих домаћих ријечи итд. Наш циљ је да кроз сличне примјере са једне стране покушамо да пронађемо нове и потврдимо раније познате стилске потенцијале појединачних гласова и евентуално утврдимо које физичке особине самог гласа могу допринијети његовој стилској употреби, а са друге стране да прикажемо како те фонетске и фоностилемске одлике свјесно и намјерно користи Борислав Пекић. Другим ријечима, говорићемо о примјерима стилематичности и стилогености код овог аутора на фоностилистичком нивоу.¹

Појединачни гласови као фоностилеми

Почећемо од вибранта *p*, као једног од гласова чија је стилематичност и стилогеност у више наврата доказана у ранијим стилистичким анализама. Овом сонанту се у стилистици приписује велики број асоцијација и функција, по

1 *Stilem je formalna naznaka, obilježavanje jezične pojave koja jest, ali tek potencijalno, pojačavanje izražajnosti. Stilogenost je ocjena funkcionalnosti stilema, dakle: Nije svaki stilem stilogen. (Pranjić 1968: 71) Stilematičnost je osobina vezana za stilističku strukturaciju forme, tj. strukturno formalno oneobičavanje, dok je stilogenost ocjena funkcionalne vrijednosti stilema, tj. stilematične forme. (Kovačević 1995: 96)*

чему можда и предњачи у нашем језику, а једна од њих је оштрина (коју повезујемо са реским начином изговарања самог гласа при чијем изговору језик треперећи удара средину алвеоларног гребена обично 2-4 пута, али може чак и до 7 (Милетић 1933: 61)), због чега је заступљен у многим ријечима које се за оштрину везују: *оширо*, *резати*, *јерорез*, *бриџа*, *саџара*, (*раз*)*резати*, *сјекира*, *шестера*, *резач*, *оширица*, *сџријела*, *ексер*, *џрње* и томе слично. То значење се даље секундарно преноси и на друга блиска значења: *крај*, *смрт*, *јрекинути*, *умријети*, *јресјећи*, *јарати*, *раскинути* (дакле значења наглог, одсјечног прекида); *јресјек*, *јовриједи* (*се*), *јорезати* (*се*), *расјећи* (*се*), *одрати*, *рана*, *крв* (асоцијација на повреду коју може нанијети оштар предмет) и слично... Није немогућа претпоставка да је то и један од потенцијалних разлога за разговорну промјену ријечи *скал-јел* у неправилно *скалјер*. Те одлике овог гласа су одавно препознате и у свјетској литератури – А. С. Пушкин је, рецимо, избегавао коришћење гласа *р* при опису плеса балерине, а руски стилисти оправдање за такав поступак налазе у томе што се у руској фоници суласник *р* схвата као *ошиар*, *јруб џлас*² (Голуб 2001: 171). Ни у нашој књижевности нису ријетки примјери истицања гласа *р* у ријечима које се везују за сличне појмове, поменимо само примјер Мирка Ковача који описује како је један од његових ликова освануо у доњем вешу и *бриџом бриџвом јррезаној јркљана* (Ковач 1980: 31). И раније, већ у првим лингвостилистичким анализама у оквиру српскохрватског језика, примијењен је потенцијал овог гласа, а на основу пјесме *Вече на шкољу* Алексе Шантића и његова оствареност, па се каже да у тој пјесми звучи *као да оширица ножа или врх ијле клизи јо јврдом мџјалу*, те да подсјећа на заоштрене врхове хридина (Ковачевић 2012: 13). У прилог наведеним особинама гласа *р* говори и цитат:

И линџисџи јојуџ А. Марџинџа јризнају изџјесну асоџијџивну везу у џаквим случајевима, шџо обџаџњавају арџикуларним особинама ових џласова, а слични су

2 У оригиналу [...] в русской фонике согласный р воспринимается как резкий, грубый звук.

закључци донесени на основу експеримената и за консонанте и сонанте (нпр., код позиције вибранта *p* и латерала *l* испитанике овај први додјећа на нешто оштро, тврдо, ојоро, јорко, а овај други на нешто блаво, лајко, лајано, доброћудно – Genette 1985: 387). (према Катнић-Бакаршић 1999: 80)

и

У таквим случајевима говорници изјављују, попут италијанског јесника у Русији, да руска ријеч дружба (пријатељство) сигурно значи нешто тврдо, оштро, непријатно, док ријеч тељашина (телешина) асоцира на нешто њежно, мекано, вјероватно на ријеч којом се Руси обраћају жени коју воле. (Катнић-Бакаршић 1999: 81).

Веза између особина гласа *p* и особина ријечи које означава препозната је још у антици. Платонов *Крайил* садржи између осталог Сократово објашњење да су стварима имена дата у складу са њиховом природом, те да слово *po* (грчки еквивалент нашем *p*) с правом налази мјесто у ријечима чије особине носи, наводећи да мисли да је то зато што се језик на том слову најмање задржава, а највише трепери (Платон 1976: 29, 30 и 77). Треперење језика код гласа *p* осликава се фонететички не само у тој ријечи (*птреперење*) него и у другим сличним: *дрхшаши*, *видрираши*, *шишраши*, *жмиркаши*, *птрейшаши*, што се даље преноси на друге сличне појмове – *дрмаши*, *пруцкаши*, *прескаши*, *пандркаши*, *лејршаши*, *вијориши* и сличне појмове који подразумевају учестало понављање неког дешавања у кратким размацама.

Уколико пожељемо да наведемо примјер који ће ваљано показати и „оштрину“ и треперење реченог гласа кроз прозну алитерацију, увјерени смо да нема бољег примјера од реченице из романа *Атлантиса*, гдје Пекић пише:

Клизећи дисирим ваздухом испустила је оштар, пророран крик – „Кееарррм!“ с тријумфалним ударом на

друџом слоџу, којим се коџрљало дуџо, џрадљиво, немилосрдно „ррр“: (Пекић 2006: 35)

Не само што је јасно да су пажљиво одабране ријечи са истакнутим *р* (*дисџрим, ошџар, џродоран, крик, џриџумфалним, ударом* и томе слично), већ нам писац и конкретно описује осјећај који тај звук носи – оштар, грабљив, немилосрдан. Он је могао искористити ријечи *бучан* или *џласан* умјесто *џродоран*; умјесто *с џриџумфалним ударом*, птица је могла пустити глас *с џобједничким наџласком* и тако даље, али је управо избор ових ријечи, које садрже рески звук гласа *р*, оно што доприноси звучној слици док читамо реченицу. Да у питању није изолован примјер, свједочи и наредни цитат:

Немилице коџрљајући „р“ џо џрлу џа џа заџим језиком ловећи џри самом ушћу ждрела, сџарица оклевајући одџовори да је женехрал Неџован, хвала милосхрдноме Боџу, уџлавном добхро, џе би се моџло хрећи и сасвим добхро(...) (Пекић 2002: 41)

Поново је евидентно да не може бити случајан број ријечи које садрже овај глас, који је притом експлицитно наведен и смјештен у контекст у којем се супротставља очигледно веларном изговору истог гласа од стране једног од Пекићевих ликова. Упућеност у пишчеву свијест о особинама поменутог алвеоларног сонанта оставља могућност, не сасвим вјероватну и нажалост недоказиву, али вриједну помена, да није случајно ни то што у Пекићевој сотији *Како уџокоџиџи вамџира*, три најнегативнија лика, Konrad Adrian Rutkowski, Heinrich Steinbrecher и Friedrich Rotkopf имају по три *р* у својем имену, неколика лика по једно, док већина осталих (мада нијесу сви именовани и средњим именом и презименом) чак и нема *р* у имену: Hans, Jochan, Max, Minch, Sabina, Haag, Von Meinstein, Hoth, Schick...

На сличан начин овај писац употребљава и друге гласове, чак и оне који немају ширину латерала којим смо се досад бавили. Такав је и глас *ј*. Фонестематски примјери са

овим гласом су занемарљиви, као сонант нема ни снагу консонанта ни слободу вокала, нестабилног је изговора, а може се десити да се скоро и не изговори, како је често случај када се налази између два *и* (*храбријих*), чак није ни фоносимболички обиљежен као остали сонанти, а и према фреквентности се налази по средини таблице – нити је довољно чест да би се то сматрало његовом нарочитом предношћу у односу на остале гласове, нити је риједак у тој мјери да се та његова особина нарочито истиче. Ипак, укидање или истакнута кумулација било којег гласа може тај глас учинити маркираним. Вратимо се примјеру из увода овог рада, у којем се јасно види како се алитерацијом постиже стилогеност гласа *ј*: *Јефремска јајњаг јефџинија су од јерусалимске, Југо!* (Пекић 2012/1: 282).

Сама формулација реченице у којој већина ријечи има иницијално *ј* указује на интенцију поступка, а ту тврдњу додатно подупиरे и контекст. Наиме, разлог оваквог склопа у конкретном цитату повезујемо с тројством које се мало потом помиње у истом тексту, а који се односи на Јудино поимање светог тројства – ЈЈЈ (Јошуа, Јахве, Јуда). Због тога се у овом дијелу поменутог Пекићевог дјела чешће него што би било очекивано користи свјесно истакнути глас *ј* у иницијалној позицији (Јудејци, Јефрем, Јуда, Јахве, Јагње, Јаков, Јован, Јединородни, Јединорођени, Једанаесторица, Јеховеда, Јона, Јоас, Јерусалим и слично).

Асонанца и алитерација су релативно чести књижевноумјетнички и стилски поступци, а неријетко се показују сами себи довољнима тиме што утичу на ритмичку структуру текста без намјере да својим физичким или каквим другим релевантним особинама дочарају неко осјећање са којим би их читалац могао повезати. Са друге стране, доста рјеђе је њихов фоносимболички аспект искоришћен у мјери у којој је то могуће. Илустроваћемо неке од Пекићевих успјелих начина да ослободи асоцијације везане за одређени глас, а у ту сврху ћемо се послужити назалима. Глас *н* је праскави алвеоларни назал, а осим тога, карактеришу га и акутност и дифузност. Иако је из тог кратког описа очито не дијели све

фонетске особине гласа *м*, обично се поистовјећује са њим у фоносимболичком значењу, па чак често бивају заступљени у истим фонететичким склоповима: *ѿмина*, *мрачан*, *ѿшаман*, *ѿморчина*, *ѿмуран* и сл. О томе говори и слѣдећи навод: *Тмурну аймосферу, коју и физички/акусѿички дочарава назални ѿлас н, ѿдржава и друѿи назални консонанѿи м [...] (Вулетић 2006: 126)*. Повезивање гласова *м* и *н* са дубином и затамњеношћу проистиче из чињенице да су то, уз глас *њ*, најдубљи гласови, чија висина почиње већ од 150 Хз (упоредимо само овај податак са висином нашег највишег гласа *с*, чија висина почиње од 6.400, а иде до чак 12.800 Хз). Теоријски, дакле, особине гласа *н* су дубина, затамњеност и нејасноћа изазвана ниском фреквенцијом и назалношћу. Ту чињеницу користи и Б. Пекић у циљу постизања повећане стилске изражајности при опису атмосфере која одговара наведеним особинама гласова *н* и *м*:

Један од ѿрвосвешѿеника. Можда и врховни ѿрвосвешѿеник реда. А и неѿѿио друѿо. Мноѿо мрачније. Неуѿоредиво ѿјасније. Неѿѿио – неѿѿојамно, неверовѿино. Неѿѿио – немоѿуће. (Пекић 2006: 248)

Евидентно је колико ближе, мрачније и свеукупно ефектније изгледа један опис члана „злочиначког култа“, који, како се приближава крају описа (уз пребацавање *н* у иницијалну поуицију), бива све тамнији и мистичнији упоредо са појачавањем присутности назала. Наравно да је овај ефекат појачан и кратким реченицама, што подразумејева и више пауза и успоренији темпо, али и семантичком вриједношћу одабраних појмова. Ми ипак вјерујемо да битну, ако не и пресудну улогу у укупној атмосфери носе поменути гласови, будући да је довољно замијенити само, примјера ради, *мноѿо* са *више-сѿруко* и *неѿѿојамно* са *несхвѿљиво* (па и *неѿѿојмљиво*, чак), па да тај утисак ослаби. На крају крајева, управо је нагомила-ност ових назала и скренула нашу пажњу да се задржимо на овом дијелу текста. Ипак, морамо бити обазриви када стилогеност овога гласа приписујемо његовој учесталости, будући да је према великом броју истраживања о фреквентности

гласова, управо *н* најчешћи консонант. Глас *м* је билабијални праскави назал. Уз то, његова је особина и грависност, што значи стварање велике количине звучне енергије у дубини спектра, а будући да та енергија бива привремено пригушена препреком, што изазива краткотрајно дубоко мумлање прије изговора, приписује му се негативност, односно – сматра се да означава нешто дубоко, мрачно, мистериозно, што смо поменули и обрађујући сонант *н* (а због чега и дјелује као фонестема: *мрачан, ѿшаман, ѿмуран, ѿмрчина, мрк, ѿмуо, мрак, мркли, муѿан, маѿла* и слично). Задржаћемо се на једном примјеру згушњавања употребе овог гласа: *Имаѿинарни меѿак екѿлодирао је имаѿинарним мозѿом имаѿинарне живоѿише*. (Пекић 2011/1: 271)

Примјећујемо да се придјев *имаѿинаран* појављује три пута, што отвара и могућност анализа на нивоима изнад фоностилистичког, али се учесталост гласа *м* избацује у први план и именицама *меѿак* и *мозѿом*, што указује на намјеран стилски поступак наглашавања овог сонанта. Будући да је потпомогнут и другим назалом *н*, са којим дијели особине о којима смо већ говорили, можемо рећи и да додатно дочарава тамну природу издвојене мисли и даје јој један мрачнији тон. Најзад, појачан је праскавим *ѿ, ѿѿ, к, ѿ* и *г*, што уз његову особину праскавости дочарава *екѿлодирање* које је, будући једини глагол у реченици, покретач и центар дешавања у њој. Осим тога, једна од основних особина књижевног дјела је ауторефлексивност, односно способност дјела да скрене пажњу на само себе. Овакве алитерационе, биалитерационе и полиалитерационе конструкције такође имају изражену ауторефлексивност, будући да изазивају нарочиту пажњу читаоца својом изражајношћу.

Фоностилематичност група гласова

Примијетили смо у прошлом примјеру да је стилски утисак појачан повезивањем праскавог сонанта са праскавим консонантима. Задржавајући се на поменутом глаголу *екѿлодираѿи*, поменућемо још неколика примјера из

жанр-романа *Беснило* који садрже тај или семантички сличан појам:

ИСТАНБУЛ/ЛОНДОН - експлодирао од њогмејнуше домбе. (Пекић 2011/1: 50),

Пријемник у њрилазној конџироли експлодирао је у њандемонијум звукова. (Пекић 2011/1: 266),

Пишао се кад ће њо лејо лице њочейи да њуца њод ударцима новој фуриозној најада. (Пекић 2011/1: 374).

Глагол *експлодираџи* је заступљен у првим двијема реченицама и у примјеру који смо поменули нешто изнад, говорећи о назалима. Ова ријеч и ријечи *експлозив* и *експлозија* се у различитим варијантама помињу тридесет три пута у роману *Беснило*, а конкретно облик *експлодирао* седам. Писац је могао рећи и да је нешто пукло, праснуло, распрснуло се, умјесто да је експлодирало, али његов избор је била баш ова ријеч, а то нас одмах наводи на потребу да протумачимо због чега је то тако. Обратимо пажњу на ријечи *експлодираџи*, *расџрснуџи*, *џраснуџи* и *џуџи*: у првој ријечи су четири, у другим двијема по два, а у посљедњој тек један експлозивни цонсонант. Није, дакле, случајно што се писац определијелио управо за ту ријеч. Ако проширимо слику на ниво читаве реченице, у сва три примјера ћемо примијетити како нема ријечи дуже од два гласа, а да не садржи макар један експлозивни сугласник. У првим двијема реченицама, најбројнији глас, кад се изузму вокали и експлозиви, јесте *м*, билабијални сонант, самим тим најближи билабијалним консонантима *џ* и *џ*. Други примјер такође отклања сумњу у чињеницу да је ово намјерно коришћење згуснутих експлозивних консонаната у сличним примјерима, управо потпуно неочекиваном појавом ријечи *џандемонијум*. Излишно је објашњавати колико би других ријечи, макар и не биле синонимичне одабране, писац могао ставити умјесто ове. Управо у избору и отклону од уобичајеног лежи идеја постојања стила. Четврта реченица не садржи ријеч *експлодирао*, али садржи ријеч *џуца*, такође окружену праскавим консонантима у већини ријечи у реченици. Генерално, експлозиви су веома

говорника за што лакшим изражавањем. Најзад, сливени консонанти су гласови који дјелимично преузимају особине праскавих, а дјелимично струјних сугласника, будући да су сливени од експлозивне и фрикативне компоненте, те тако могу дјеловати као везивни гласови између то двоје. Другим ријечима, на акустичком плану, ако експлозивни дочаравају удар, а струјни гласови шум, африкате дочаравају удар и шум истовремено. Управо то је значајно за наш примјер. У првом дијелу примјера је опис једног дешавања које не захтијева додатну звучну позадину, али се креће ка кулминацији у којој група људи налијеће на мрежу са високонапонском електричном енергијом. Такав додир подразумејева пуцање (избијање осигурача, експлозије узроковане кратким спојевима и слично) и зујање струје, што аутор најављује стилогеним удруживањем ријечи које обилују фрикативом *с*: *сиа-соносно*, *свом силином*. У ријечима и око ријечи које значе препреку или удар (*одбијена*, *налетјела*, *убистивеној најона*) примјећујемо експлозивне сугласнике, а затим, као поступак за дочаравање финалног зујања електричне струје, писац прави спој *високу жичану мрежу засићену сирујом*, и у том склопу се налазе ријечи у којима се, нарочито при изговору, истичу струјни консонанти *с*, *з* и *ж*. У обиљу звукова који дочаравају ударе и зујање, своје мјесто налазе и африкате које удвајају те звукове. Око ријечи *сирујом* налазе се ријечи у којима се, нарочито при изговору, истичу струјни консонанти (*с*, *з*, *ж*, *ш*, *ф* и *х*). Управо чињеница да се ови консонанти не користе толико фреквентно у читавој реченици, од почетка до краја, помогла је да се тај дио издвоји од остатка.

Видјели смо, дакле, да Пекић успјешно користи могућности појединачних гласова, али да неријетко повезује и гласовне групе које једне другима појачавају маркираност, као у случају комбиновања праскавих назала са праскавим консонантима, или својим различитим особинама употпуњују слику, као у примјеру са преклапањем праскавих и струјних гласова. Међутим, често је нарочито ефектно комбиновање блиских гласова, чиме се појачава свеукупни утисак звучног слоја, а сваки од гласова добија додатну маркираност својих

особина. Наредни примјери представља зналачко комбиновање различитих поступака, најприје искоришћавање фоносимболичких асоцијација у вези с гласом *p*, а онда и помешано спајање блиских гласова, у овом случају велара:

Сама ѿмисао на крв ѿушила ѿа је, мрачила му вид ѿраскавим црвеним мрљама. (...) Крв, коју избацује из мисли и ѿрла, ѿрска њено крзно руменим млазевима шћо се ѿред оком расћрскавају као лаћице фидрилних кринова. (Пекић 2011/1: 370)

Дакле, евидентно је гомилање ријечи у којима је заступљен сонант *p* (*мрачила, ѿраскавим, црвеним, ѿрло, ѿрска, крзно, руменим, ѿред, расћрскавају, фидрилних, кринова*), а које су повезане са тежиштем оличеним у именици крв. То је поступак који смо већ објаснили. Међутим, из контекста закључујемо да се та крв налази у грлу, што Пекић додатно наглашава избором ријечи које садрже гутурале, грлене гласове, и то не само у реченици уопште већ непосредно уз семантичко тежиште: *крв ѿушила ѿа је* и *Крв, коју*. У прилог нашој оцјени о интенционалности овог поступка иде и редосљед ријечи у реченици, будући да би очекивана формулација првог дијела цитата била *Гушила ѿа је сама ѿмисао на крв* или *Сама ѿмисао на крв ѿа је ѿушила*, али у употребељеном склопу се три гутурала налазе у иницијалној позицији директно повезаних ријечи. Уосталом, овај поступак гомилања гутурала у слици семантички повезаној са грлом није стран ни другим домаћим ауторима, што потврђују примјери у којима смо подвукли такве дијелове:

У ѿноћ зайћћије довукоше некоћа, ни мрћива ни жива, јер је доћирао из њећа само роћац, као да не излази из носа и усћа, већ из некоћ недокланоћ и оћвореноћ закољка на ѿркљану. (Башић 1980: 286);

*Шћо су ѿа сви ћерали и ћућкали
И сћискали за кикало,
А чим му ѿмакну ноћу с ѿркљана*

Он закркља ћераћемо се још
(Бећковић 2003: 97)

Али то није једноставно, но се човјек криви, їрца, койрца се и кркљуша докле ја њејова крв заїуши. (Лалић 1979: 94)

Остали фоностилистички поступци

Осим фоносимболичког слоја, гласовима се може успоставити и ритам, и, мада се тај поступак најчешће користи у поезији, занимљиво је задржати се на својеврсном Пекићевом поступку оличеном у наредном цитату:

(...) ојорчено се уїињао да не чује бурни валцер шїио ја је њонешїо, їремда њонешїо їреїласно, изводио камерни оркестїар Heathrowa. (Пекић 2011/1: 239)

У овом исјечку текста, скривен је од непажљивог читаоца у прози риједак поступак моделовања очекиваног стилског ефекта путем прозодијских и ритмичких средстава којима се такође постиже ауторефлексивност и стилска маркираност језичких јединица, јер: *Вредностї јоворної језика се у фоностїилистїици манифесїује и анализује на њодручју: арїїкулације, акценїиа, инїїонације, дикиције, рийїма и еуфоније.* (Раденковић 1974: 31). Обратимо пажњу на дио примјера који описује начин на који је оркестар свирао валцер: *њонешїо, їремда њонешїо їреїласно.* Већ сãм одабир лексема које садрже иницијалне гласове распоређене тако да звуком дочаравају ритам музике означава пишчеву намјеру да читаоцу скрене пажњу на овај дио текста. Шестотомни *Речник срїскохрвайскоїа књижевної језика*, који наводимо као најобимнији и најактуелнији завршени рјечник у вријеме када је Борислав Пекић писао, чак и не познаје облик *њонешїо*, већ даје стилистички (у овом контексту) мање вриједну лексему *њонесено*, приписујући јој значење: *са заносом, у заносу* (РСХЈ 1971: 692). Дакле, када умјесто неке

обичније конструкције, каква би била занесено, *додуше унеколико ирејласно* или *у заносу, мада донекле ирејласно*, писац одабере конструкцију коју је Пекић одабрао, циља се на ауто-рефлексивност текста, дајући нам, дакле, сигнал да се задржимо на том мјесту (при чему се у конкретном примјеру тај сигнал појачава и пажљиво одабраним бројем слогова (3-2-3-3) који подражава музички ритам и читаоцу којем је већ скренута пажња на овај дио подсвјесно дочарава метрику плеса: по-не-то прем-да по-не-што пре-гла-сно - је'н-два-ти је'н-два је'н-два-три је'н-два-три). Осим избора гласова и броја слогова, овај поступак појачавају и кратки акценти који додатно наглашавају ритам.

У досадашњем раду смо поменули асонанцу и али-терацију појединачних и удружених гласова, фоносимболичке и фонестезијске поступке, ритмичке фоностилистичке поступке Пекићеве, а сада ћемо се задржати и на не тако често обрађиваној фигури, *алонжман*. Њу Милорад Ђорац дефинише као *фонолошко средство изражавања које настаје иродужавањем гласова у току њиховој изјавора* (Ђорац 1982: 55), а Добривоје Станојевић је, у својој књизи *Стилистика "Злајно руна"* (Станојевић 2002: 7), помиње у вези с Пекићевим дјелом *Злајно руно*, гдје наводи и примјер из прве књиге ове саге: *Ко још није ујознао мој вереника Гиовани-а? Сиварно је неее-чу-вен!* (Пекић 2012/3: 139)

С овом фигуром смо се срели и у већ наведеном цитату из романа *Ајлантида*, у којем писац, описујући звук који испушта лапта, продужава гласове којима описује крик (Кееарррм!), а алонжман проналазимо и у жанр-роману *Беснило*:

Ситоји у срцу свейлосној ойюка исюд канделабра, йодиг-нуийих руку иред мрачним йорњем, као йод кийом немилосрд-ној, йлувој дожансйва. 'Кучкини синовииии!' (Пекић 2011/1: 532)

Осим алонжмана, у Пекићевим дјелима је заступљена и *имийиација*, поступак у коме писац у некој ријечи користи

гласове којима иначе није мјесто у тој ријечи, желећи да дочара говор лика. Навешћемо три илустративна примјера:

Па, Лавфорде, мислим да смо све мојућносџи њокрили њхи-лич-но до-дхо, нисмо ли? (Пекић 2011/1: 99),

Имамо уфайфеника. (Пекић 2012/2: 92)

Madame Katahrin њуџује џек суџхра, Monsieur Неџован. Саг намехравамо само у куйовину. (Пекић 2002: 34).

Закључак

У раду смо покушали да опишемо који елементи одређеног гласа чине тај глас стилски маркираним у одређеном контексту, па смо тако утврдили да назвали нијесу тамни и мутни зато што су се случајно нашли у ријечима које имају то значење, већ зато што имају ниску фреквенцију при изговору, формирају се дубоко у усној дупљи и зато што дио ваздушне струје пролази кроз назални канал; да специфичности самог изговора гласа *p* (треперење, брзина покрета језика, одсјечност и сл.) утичу на поимање тог гласа у контексту у којем својим слојем звучања допуњује слој значења који се односи на рескост, брзину, продорност и слично; да експлозивни билабијали *б* или *њ* остављају утисак снажног удара зато што се при њихом изговору ствара снажна препрека чије пробијање за резултат има прасак, а не зато што се налазе у ријечима *домба* или *њњуцаџи...* Код оних гласова код којих фонетске особине нијесу биле изражене, као што је био случај с гласом *ј*, пресудни су били други поступци које смо такође описали: нагомилавање гласа или група сличних гласова кроз асонанцу, алитерацију, алонжман итд. За корпус смо узели осам дјела Борислава Пекића зато што смо сматрали да би ограничавање на једно или два, мада практичније, недовољно добро показало сву ширину пишчевог поступка (рецимо, за примјер карактеризације ликова помоћу гласа *p* је било довољно навести примјер из дјела *Ходочаџиће Арсенија Њеџована*, али онда бисмо остали ускраћени за поступак којим се у моделује лик у роману *Беснило*, помоћу истог гласа – али на други начин).

У току рада смо нашли знатно више примјера неких поступака, али смо због ограничене форме рада морали да се задовољимо навођењем једног или два најрепрезентативнија. У основи смо се водили провјереним методама ранијих истраживача ове материје, настојећи да се фокусирамо на лингвистички домен лингвостилистике и опишемо узрок и позадину неког стилског поступка, радије него да прикажемо само његове посљедице, повремено поредећи Пекићеве поступке са сличним поступцима других прозаиста нашег поднебља, што нам је служило као контролни опит и потврда да смо на правом путу и да је одређени поступак заиста био интенционалан. Закључили смо да Пекић користи широку лепезу поступака који варирају од једноставних стилских фигура, асонанце, алитерације, имитације, па до изузетно промишљених, компликованих и ријетких поступака, какав је примјер са описом музике коју свира оркестар, гдје говоримо о комбинацији коришћења физичких особина гласова, акустике и артикулације, њиховог звучног аспекта и положаја у ријечи, силабичких односа унутар ријечи али и прозодијских елемената који утичу на ритам. У радовима овог обима је могуће само донекле обухватити неке особине неких стилски маркираних гласова и тек дјелимично илустровати начине на које један добар писац користи могућности које му језик пружа, па стога сматрамо да је излишно наглашавати да су ово тек неки од упечатљивих примјера фоностилема, с нарочитим освртом на оне који повезују више остварења Борислава Пекића, те да служе само као смјерница помоћу које се могу пронаћи нови примјери који се тичу других фонема или поступака, а да је скоро немогуће навести примјер за сваки глас или пишчев метод ван рада који подразумијева много већи обим од нама овдје доступног.

Литература:

- Башић 1980:** Husein Bašić, *Tuđe gnijezdo*, Sarajevo: Svjetlost.
Бећковић 2003: Матија Бећковић, *Ђераћемо се још*, Београд: Српска књижевна задруга.
Ђорац 1982: Милорад Ђорац, *Метифорски лингвостилеми*,

- Београд: Привредно-финансијски
- Голуб 2001:** И. Б. Голуб, *Стилистика рускојо језика*, Москва: Рольф.
- Катнић-Бакаршић 1999:** Marina Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, Budimpešta: Open Society Inst.
- Ковач 1980:** Мирко Ковач, *Ране Луке Мешћеровића*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ковачевић 1995:** Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Никшић: Унирекс.
- Ковачевић 2012:** Милош Ковачевић, *Линџостилистика књижевној тексћа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лалић 1979:** Михаило Лалић, *Први снијеј*, Београд: Нолит.
- Милетић 1933:** Бранко Милетић, *Изџвор српскохрватских јласова*, Београд: Српски дијалектолошки зборник V.
- Пекић 2002:** Борислав Пекић, *Ходочаиће Арсенија Њејована*, Нови Сад: Соларис.
- Пекић 2006:** Borislav Pečić, *Atlantida*, Podgorica: Vijesti.
- Пекић 2007:** Борислав Пекић, *Изабране драме*, Нови Сад: Соларис.
- Пекић 2011/1:** Борислав Пекић, *Беснило*, Београд: Лагуна.
- Пекић 2011/2:** Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, Београд: Лагуна.
- Пекић 2012/1:** Борислав Пекић, *Време чуда*, Београд: Лагуна.
- Пекић 2012/2:** Борислав Пекић, *Како ујокојити вампира*, Београд: Лагуна.
- Пекић 2012/3:** Борислав Пекић, *Злајно руно III*, Београд: Лагуна.
- Платон 1976:** Platon, *Kratil*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Прањић 1968:** Krunoslav Pranjić, *Jezik i književno djelo*, Zagreb: Školska knjiga.
- Раденковић 1974:** Љубиша Раденковић, *Линџостилистика и стуркћурализам у науци о књижевној и настјави књижевној*, Београд: Научна књига.
- РСХЈ:** *Речник српскохрватскојо књижевној језика*, књ. IV, Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1971.
- Станојевић 2002:** Добривоје Станојевић, *Стилистика „Злајној руна“*, Панчево: Мали Немо.
- Вулетић 2006:** Branko Vuletić, *Govorna stilistika*, Zagreb: FF Press.

Bojan Minić

SELECTED PHONOSTYLISTIC
PROCEDURES OF BORISLAV PEKIĆ

Two phonostylistic aspects have been observed in the paper. On the one hand, the ability of certain voices to become stylistically marked has been analyzed, while, on the other hand, the way in which Borislav Pekić uses the already marked voices has been examined. The aim was to highlight the physical elements (or the lack of these elements, for that matter) that distinguish certain voices and enhance their stylistic potential, and, additionally, to demonstrate that the author's procedure of combining these voices is deliberate and intentional, and does not constitute a random set of words contain certain voices.

The results have shown that, although a large number of voices should have elements that, along with the sound layer, carry associations to the very meaning of the word which they constitute (so that the vibrant *r* carries associations of flicker, sharpness and speed, in accordance with its pronunciation, and the burst bilabial *b* carries the said association by formation, which implies a bang after breaking through an obstacle thereby corresponding the word *bomb* in an associative manner, in which it occurs twice, and the like).

While, some sounds, such as the sound *j*, are not stylistically marked in such a way, but can achieve a strong stylistic effect with skillful artistic procedure (through assonance, alliteration, allongement, imitation and similar figures). Furthermore, the results have confirmed that Pekić, in addition to many well-known and established literary procedures used in combining phonostylemes (which we have confirmed by comparing him with other prose writers from our area), developed special procedures that include not only the physical aspect of voice(s), but also the position in the context of the statement and its part, prosodic factors and the similar phenomena.

Key Words: Phonostylistics, Inclination to Stylemes and Generating Style, Intentionality of Stylistic Procedure, Borislav Pekić.