

УДК 821.163.41.08 Петровић Р.

821.163.41.08 Матић Д.

821.111.08 Џојс Ц.

82.0

https://doi.org/10.18485/kij.2017.64.3_4.4

МИНА М. ЂУРИЋ*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Оригинални научни рад
Примљен: 09. 11. 2017.
Прихваћен: 13. 12. 2017.

ОНОМАТОПЕЈА У ТОКОВИМА МОДЕРНИЗАЦИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА**

Провером хипотезе која се у раду поставља, испитује се и потврђује поетичка промена карактеристика и функције оноματοпеје у токовима модернизације књижевности 20. века: од звучне оноματοпеје модернистичког текста, преко симултано-синестезијске, аудио-визуелне оноματοпеје авангардног текста до наглашено визуелне оноματοпеје текста извесних постмодернистичких одлика.

Кључне речи: Џејмс Џојс, Растко Петровић, Душан Матић, слух, вид, аудитивна оноματοпеја, визуелна оноματοпеја.

„Сваки сам склоп речи гледао да доведем у стање најизразитијег зрачења,
ако се ово наметало, или у тријумфална оноματοпејска надахнућа,
ако им је било време”
(Винавер поводом свог превода Раблеа, Винавер 2012: 105).

„Заборави своје памћење заборави свој заборав”
(Матић 2005: 15).

У контексту авангардних струја и праваца, а посебно италијанског и руског футуризма, француског и српског надреализма и циришког дадизма, радови Џејмса Џојса, Растка Петровића, као и неких представника немачке књижевне авангарде (нпр. Курта Швитерса),¹ чине интригантан корпус за постављање питања о

* mina.m.djuric@gmail.com

** Текст је настао као резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Авангардне публикације јужнословенског ареала нису заборавиле нити мимоишле потребу за преводом и критичком рецепцијом оваквих текстова. Последњи, летњи троброј *Путева* 1924.

стваралачко-језичком средству памћења и/или заборав миметичке референцијалности у књижевном тексту – о ономапојеји. У том оквиру се, пре свега, има у виду динамичан однос ствараоца, мимезе и текста према сложеној дијалогичности означитеља и означеног,² вербалног и предвербалног,³ али и према току свести, интермедијалном споју фотографског и литерарног, улози несвесног, музичко-аутоматског писања (Aubert, Jolas 1979), и то кроз раван анализе ономапојејског у књижевном тексту и његове улоге у дихотомији заборав/памћење.

Типолошки гледано, ономапојејске речи могу бити нелексичке и лексичке, подељене у односу на степен (не)заборављања миметичког, као и према томе колико су у основи ономапојејског неологизма присутне асоцијације и алузије на постојану реч или речи, активирају процес стварања нових речи, тј. колико је реципрочна веза између семантичког и фонетског, графичког, морфолошког (Attridge 1984: 1120, 1129–1131).⁴ Стога би се и функција ономапојеје у књижевном тексту могла дефинисати на следећи начин:

„Иконичка сила у језику (која – прим. М. Ђ.) озакоњује фикционалну стварност кроз форму текста. Ово доноси реалистичку илузију у живот у новој димензији: као читаоци ми углавном не добијамо извештај о фикционалном свету; ми улазимо у њега иконички, кроз драматичну представу, искуством читања” (Leech, Short 1982: 236; Attridge 1984: 1118).

Дакле, ако се одређење везе фикционалног и нефикционалног света претпоставља на иконичкој равни, илузија реалности се доноси не само као извештај фикционалног света већ и као драматичност ономапојејске представе, у коју је читалац уведен иконички.⁵ „Иконичност” ономапојеје и на звуковном, али и на графичком плану, представља углавном полифон, поновљен материјал.⁶ Иако би ово требало да буде залог за дуже памћење инкорпорираним миметичким материјалом,

године понавља најаву за публикавање фрагмената из Џојсовог дела: „троброј из 1924, лабудова пјесма овога часописа, доиста наговјештава нове и различне путеве наше књижевности. Ту су као сарадници И. Андрић, Р. Петровић, М. Црњански, Бранко Лазаревић, Ујевић, Исидора Секулић (као преводилац) и преднадреалистичка група” (Делић 1980: 21). Као један од (не)хотимичних посредника између Џејмса Џојса, германске, француске и јужнословенских књижевности јавља се Иван Гол, те с тим у вези треба узети у обзир Голову позитивну критику појаве *Уликса* на немачком говорном подручју (уп. Weninger 2004: 26), као и његову сарадњу у часопису *Зенит* са Љубомиром Мицићем, што је вероватно допринело и Џојсовом упознавању са Мицићевим стваралаштвом (уп. McMillan 1975: 235–278; Mecsnyóber 2013: 17–18). Елман бележи сусрете Џојса и Гола, али и других авангардних представника, који су се одвијали на изворима ове стилске формације (Ellmann 1982: 561).

² Детаљно о овом проблему в. Sosić 1996. За дискусију о начинима превођења ових термина в. Klikovac 2008: 322.

³ О томе на примеру поезије Оскара Давича в. Ђурић 2013: 379–397.

⁴ У анализи ономапојејских врста, Дерек Етрич наводи једну од могућих типологија: „Стефан Улман разликује две врсте речи: ’непрозирна’ реч ’без иједне везе између звука и значења’ и ’транспарентна’ реч, која поседује бар неки ниво мотивације” (Ullmann 1962: 81; Attridge 1984: 1118). За детаљан опис ономапојејске речи и онога што представља, као и за поделу на директне, асоцијативне и егземпларне ономапојеје в. Bredin 1996: 555–569. О класификацији ономапојеја према врсти појава које репрезентују и степену иконизације в. Драгићевић 1998: 124–125; Daković 2000: 79–80, 82.

⁵ Уп. Leech, Short 1982: 236; Attridge 1984: 1118.

⁶ Претходно се усаглашава и са основном дефиницијом ономапојеје која подразумева акције какве су: „имитира, одјекује, одражава, подсећа, одговара, звучи као, изражава, појачава” (Puttenham

није истовремено и осигурање да ономатопеја од модернистичке, преко авангардне до књижевности извесних постмодернистичких одлика неће „заборавити” неке од својих „основних” функција.⁷ Хипотеза која се овим радом проверава тиче се међусобних односа и „условљености” процеса модернизације књижевности 20. века и ономатопеје на примерима модернистичког, авангардног и текста са најавима одређених постмодернистичких особина. Претпоставка је да у модернистички интонираним текстовима ономатопеја представља траг који је директна веза са светом мимезе, што указује на превагу чула слуха којим се ономатопејска драж региструје, да у авангардном тексту ономатопеја ангажује симултано-синестезијско удруживање чула слуха и вида у целини бића која је перцептивна, док у тексту постмодернистичких обележја лексичка ономатопеја често заборавља своје миметичко порекло, бива ослоњена на чуло вида и постаје више ономатопеја текста, него ономатопеја спољашњег света. Стога ће истраживање посебно занимати како ономатопеја авангардног текста инкорпорира, а ономатопеја текста раних постмодернистичких особина заборавља неке одлике ономатопеје модернистичког текста, али и стварносног (ономатопејског) звука, производећи нову стварност текстуалног (ономатопејског) вида, тј. како се целином бића прима ономатопеја авангардног текста, види ономатопеја постмодернистички интонираног текста и заборавља како звучи ономатопеја модернистичког света.

Као могућа основа језичко-уметничке теорије Џојсовог Стивена Дедалуса, ономатопеја се неколико пута појављује већ у првом поглављу *Портрета уметника у младости*:

„I po celom terenu igrali su kriket, lopte su letele tamo-amo. Kroz meki sivi vazduh čuli su se sa raznih strana udarci palica. *Oni su kapali: pik, pek, pok, pak – vodene kapljice koje iz vodoskoka polako padaju u prepuni bazen.* [...] Svi dečaci su čutali. Vazduh je bio veoma tih i mogli su se čuti *udarci kriketske palice*, ali sporije nego maločas: *pik, pok.* [...] Dečaci se nasmejaše; ali on je osetio da su malo uplašeni. U tišini prijatnog sivog vazduha čuo je udarce kriketskih palica sa raznih mesta: *pok. Kada slušaš, čuješ takav zvuk, ali ako bi bio udaren, osetio bi bol*” (Џојс 2015: 42, 45, 46; подвлачења М. Ђ.).

Фреквенција ономатопејских речи и одјека спољашњег света делимично и кроз свест субјекта у директној је зависности од промена околности и у својеврсном је декрешенду (4:2:1) због Стивенове перцепције спољашњости као кулиса нелагодности у којима се налази. Зато се у последњем, условљеном поређењу, ономатопеја звука крикет палице метонимијски поистовећује са осетом бола, што указује на извесну дестабилизацију статуса миметичности у тексту. Ипак, међу последњим речима првог поглавља, попут мотива фуге и прстенастог оквира, у представи спољашњег света који остаје недодирнут и незаинтересован за

1936: 182; Vredin 1996: 555). О запажањима чешћих означавања већег броја звучних секвенци при провери ономатопејности речи са одређеним суфиксима в. Драгићевић 1998: 124–125.

⁷ Поред дефиниција *ослобађања и онеобичавања речи* које је понудио Шкловски у *Ускрснућу речи*, Винавер у „Манифесту експресионистичке школе” и Растко Петровић у „Хелиотерапији афазичке”, овде се подразумева не само „онеобичавање речи већ и онеобичавање перцепције нарушавањем њеног аутоматизма” (Петровић 2013: 129).

промене појединца, што се пак постепено враћа из поремећене равнотеже, јавља се поновљен први низ ономатопејских речи у сродној слици:

„Деџаци су тренирали крикет. У благој сивој тишини могао је да чује ударе лопти: и са разних страна кроз тиhi vazduh zvuk kriketskih palica: *pik, pek, pok, pak: kao vodene kapi koje iz vodoskoka polako padaju u prepuni bazen*” (Džojс 2015: 59; подвлачења М. Ђ.).⁸

Иако делом преломљена кроз модернистичку свест субјекта-рецептора и барем у једном од случајева промењена у односу на реалну звуковну перцепцију објекта, ономатопеја ових одломака ангажовањем чула слуха не заборавља мимезу. Субјекат је овде, дакле, посредник у пријему и коментару ономатопејског.

У приповеци „Салашар” Вељка Петровића,⁹ кад се Бабијан Липоженчић приказује на ручку са господом у вароши, представљен је низ ономатопејских ситуација при којима се ствара карневалски моменат и исмева реалан живот села, у свим својим варијететима и гротескно-каталошким посебностима, у контрасту према животу господе из епицентра жупаније:

„Нича се нешто као снебивао, али кад виде зажарена, зајапурена лица свих унаоколо, чија је пресићеност захтевала још нових потреса, он се прво мало прокашља, па кад настаде тишина, заклопи очи, завали главу и *поче кукурикати*. Прво као *какав матор и промукао певац* с читавом израђеном мелодијом и с оним на крају опуштеним гласом као кад гајдашу писак испадне из уста. Па онда као *млад петао у доба своје плодне и будилачке моћи*, са силним налетом и брзим прекидом, и, најзад, као *какав сасвим млад, неспретан орозић*, који мутира слично гимназисти петог разреда, који још *маторачки почне кукури...* – али *никако не уме да заврши оно – ку*. И све је он то пратио покретима и мрдањем главе и тела, чак је и рукама *лутао* о бедра к’о тобоже крилима. Затим је дошло *мукање*: прво оно безизразно, у ветар, *као теоци, па оно дубоко и топло њихових матера*, – уз прво је бленуо наивно у неизвесну тачку на горњем зиду, а уз друго обрнуо главу у страну као да призива теле да га оближе по челу. Па *рзање* с копкањем копита, па *гроктање* с њушкањем изривене земље, па сва разна салашарска *лајања, кевкања, све до квоцања, гакања, шкрипања* ђерма, тегстерисања и далеког звона из вароши, – те заврши, сав ознојен и задихан, женским гласом: – добројтро, комшија, јесте л’ уранили, како сте спавали, шта сте сањали?” (Петровић 1964: 102; подвлачења М. Ђ.).

Присутне ономатопеје повезане су са дејством чула слуха, те представљају тесну везу са миметичким приказивањем стварности, а њихове функције су пре свега изазивање комичног ефекта у нескладу звукова села и града, у карневалско-гротескној атмосфери, где ипак нису сви подједнако равноправни учесници карневала. Субјекат је у овом случају посредник у креирању ономатопејског, ког чини вербални звук, сродан и транспарентан објекту који представља (Bredin

⁸ Према утиску који се ствара у односу на степен отворености и висине одабраног вокала у преносу ономатопеја, уп. претходни пример како са оригиналом – „and from here and from there through the quiet air the sound of the cricket bats: *pick, pack, pock, puck*” (Joyce 1996: 67), тако и са још неким од јужнословенских превода, нпр.: „i čas odovuda, čas odonuda odjekivao je kroz tihi zrak zvuk kriketskih palica: *pik, pak, pok, puk: poput kapljica vode u vodoskoku što mekano padaju u puni bazen*” (Joyce 1981: 63).

⁹ Занимљиво је да су претходна истраживања истакла како је Џојс имао прилике да се упозна и са делом Вељка Петровића (уп. McMillan 1975: 235–278; Meesóber 2013: 17–18).

1996: 556–557), а незграпан и неадекватан као имитација у неодговарајућим околностима.¹⁰

Авангардна уметност, а нарочито дадаизам и надреализам, у колажима, монтажама, асамблажу, утичу на нагли развој надражаја чула вида.¹¹ Визуелни елементи доносе превагу и у типографском смислу, у распореду фотографског, текстуалног и илустрацијског материјала, као и у њиховој интермедијалној комбинацији.¹² Једну од могућих авангардних дефиниција чула у свом лирско-анкетном запису нуди Душан Матић:

„а) Које ЧУЛО највише волите? Управо, ни чуло пипања, ни чуло вида; већ то изузетно чуло sui generis које је на путу између ова два. То једино бескрајно чуло где гледам како тоне мој разум; да, то непроверљиво чуло које бих назвао *чуло пердиције*.

б) Да ли бисте били способни да измислите неко ново чуло? То ново чуло сам ја, или нисам ништа” (Матић у: Матић, Ристић, Вучо 2007: 49).¹³

Авангардна хибридна жанрова и „заборав” постојане форме парадоксално пак захтевају дејство двају или више чула, најчешће у виду синестезије, која је присутна не само на нивоу песничке слике већ и на нивоу форме текста, жанра, облика, као и у односу на степен читалачке ангажованости.¹⁴ У том смислу

¹⁰ Иако се Данило Киш ретко служи ономатопејом (Делић 1997: 112), један пример из приповетке „Симон Чудотворац” у тематско-мотивском смислу сродан је претходном Петровићевом: „Simon naglo poskoči, kao petao, obema nogama istovremeno, zamahujući rukama nespretno, i prašina se podiže ispod njegovih sandala. 'Kukuriku!' povika jedan šaljivdžija. Bio je to jedan mladić čosava lica i lukavih očiju koje su se pretvarale u dve kose oštrice kada se smejaо” (Киш 1983: 23). Ономатопеја овде долази у „посед” публике, не само да би исмејла извођача и начинила карневалски моменат већ да би се пародијски посведочило и о ирационалности и бесмислености читаве ситуације (уп. Делић 1997: 112), као и да би се демаскирала „сврха” миметичности.

¹¹ О процесу постепене преваге чула вида у односу на чуло слуха у рецепцији уметности, а нарочито књижевности, сведочи Оскар Давичо: „Čulo sluha, koje je najcivilizovanije, podstičući utiče na manje razvijena čula kad je u spregu sa njima, iako, samo nema od toga nikakve koristi; ali i oko ima koristi kad sараđuje sa uhom, 'kupujući' od njega tanane metode memorisanja, što se za uvo ne bi moglo reći. Na osnovu čega bi valjalo zaključiti da čulo vida, više nego ijedno drugo prolazi trenutno kroz apsolutno i relativno ubrzaniju razvojnu fazu i da će u perspektivi (od nekoliko vekova najduže) oduzeti prvo mesto sluhu, što će morati da zadovolji drugim mestom po značaju, a možda i trećim [...]. Oko postaje dominantno čulo sadašnjosti i budućnosti, čulo čija će evolucija odremorkirati, silom prilika, i oralnu zasad još uvek literaturu do neslučenih još vidika” (Давичо 1974: 21, 26; подвлачења М. Ђ.; уп. Ђурић 2013: 389).

¹² Уп. како на различите начине о томе сведоче Аполинерови *Калиграфи*, *Откровење* Растка Петровића или (анти)поема *Јавна птица* Милана Дединца.

¹³ Поистовећивање целовитости субјекта са деловањем чула посебно је плодотворно у интердисциплинарном повезивању авангардне књижевности са сликарством Ренеа Магрита, које на различите начине у фокус поставља проблем перцепције: у комбинацији вербалног и визуелног (Foucault 1983), у приказу субјекта који више не налази дагеротипски одраз у огледалу (што би била основа стендаловски дефинисаног реалистичног романа), не увиђа ни вајлдовски актуализовану мрачну страну портретисаног себе (као одлику декаденције и модернизма), већ сусреће само целину себе као чула које је у потрази за надражајем (што је представа хипермодернизма, надреализма, авангарде) (в. Raquet 2013).

¹⁴ Тако је код Џојса у „Еолу”, седмој епизоди *Уликса*, заступљен дадаистички приступ тексту, у превласти колажа новинских наслова, који поред слободне ортографије, обилују и ономатопејама (McCourt 1999: 94). Да је Џојс временом прихватио нове идеје авангарде, показују ране верзије уводног фрагмента петнаесте епизоде *Уликса* из 1915. године, које не садрже делове надреалистичког

се и у поезији Душана Матића, као важан аналогни, структурни, симболички, синестезијски и полифони литерарни концепт, значајан у виду бергсонизма и за англоамеричке модернисте, представља „Талас”: „Не, ту речи нема | слуша га, као и први пут | кад га слушах: исто | гледам га, као и први пут | кад га гледах: исто | то се оно само у себи огледа | у мојим очима | слуша у мојим ушима. | Не, ту речи нема | само талас и талас | и талас. || Један једини ТАЛАС | ком краја нема” (Матић 2005: 66–67). Како се и издваја, у песништву и поетици Душана Матића, таласно свеобухватна, синестезијска симултаност авангардних надражаја захтева чуло које је целина бића.¹⁵ Сродна, поетички иманентна дефиниција целовитог бића као чула сусреће се у трећој епизоди Џојсовог *Уликса* и у трећем делу романа *Људи говоре* Растка Петровића:

„Stiven zatvori oči i ču kako mu pod čizmama pršte suva trava i školjke. Hodaš kroz to kako znaš i umeš. Evo ja, korak po korak. Vrlo kratak prostor vremena kroz vrlo kratka vremena prostora. Pet, šest: Nacheinander. Tačno tako: i to je ta neminovna uslovnost čujnog. Otvori oči. Ne. Isuse! Ako padnem s ove litice koja se nagine nad svojom osnovom, ako neminovno padnem kroz Nebeneinander! Lepo se snalazim u tami. Jasenov mi mač visi o boku. Kuckaj njime: oni to čine. Moje dve noge u njegovim cipelama na krajevima su njegovih nogu, nebeneinander. Zvuči snažno: izrađeno maljem Losa Demijurga. Idem li ja to ka večnosti žalom Sendimaunt? Krc, škrlj, škrc, škrc” (Džojс 2008: 47–48; сва подвлачења осим *Nacheinander*, *Nebeneinander*, *nebeneinander*, М. Ђ.);

„Само ја не видим пре свега пред собом воду над којом влада ноћ, ни светиљке језера. Не видим шта је на њему живописност, већ шта је постојање и стварност. *Свим својим бићем*: да то није предео преда мном, већ део природе. Њени елементи, њени органи, живе заједнички и удружено. Оно што је некада за мене значило: *пријатно жуборење кратких таласа око чамца; сада је за моје уво, и за цело биће: одговор воде ваздушним струјама између неба и воде [...]. И још је у мени звучало: Је ли то лепо? Можда! [...]. Ја видим то, присто је, искључиво и непосредно сазнајем то*” (Петровић 2005: 180–181; подвлачења М. Ђ.).

Чулни доживљаји долазе прво један после другог (*nacheinander*), да би се поставили у целини, један до другог (*nebeneinander*) (уп. Džojс 2008: 47–48). Удружујући посредства и надражаје који се добијају чулом слуха и чулом вида,

драмског израза (Goldman 1982: 91), док ће тек касније у описима за ову епизоду да се вежу и надреалистички елементи визија и халуцинација (Gilbert 1963: 274–275; Goldman 1982: 91), што умногоме усложњава и снажније активира позицију реципијента.

¹⁵ Целовитост и симултаност чулних надражаја, према прогласима футуризама, могуће је достићи употребом стилских средстава, међу којима је и ономатопеја: „футуристички песници тежили су да пренесу ’истовременост’ утисака који карактеришу модеран живот. *Стилска средства* којима су настојали да постигну овај циљ била су укидање традиционалне синтаксе, метра и интерпункције и увођење математичких и музичких симбола, ономатопеје и ’слободне експресивне ортографије’ [...] слободно деформисање, адаптирање речи скраћивањем или продужењем [...] увећавање или смањење броја самогласника и сугласника” (Rye 1972: 111; McCourt 1999: 92; подвлачења М. Ђ.). На другој страни, синестезијска симултаност остварљива је и могућа кроз целину бића као реципијента и на модернистичком почетку *Портрета уметника у младости*, када је у питању дете-фокализатор, односно целина потпуног ангажовања инфантилне, чулне перцепције језика и света: „Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo” (Joyce 1996: 7). Елен Сиксу инсистира на графичком и фонетском *о*”, јер текст то тражи, али упозорава и на привидан парадокс да „уз све курзиве и своју типографију, текст од читаоца захтева да га слуша” (Sixous 1991: 4).

субјекат поистовећује конкретна открића са безмерном спознајом природе и од мимезе се одаје креативној улози дијегезе: након дражи које се примају ствара се у свести нови текст, који пре свега звучи, а затим се оспољава и другим чулима, да би убрзо досегао целину бића као симултану чулност универзалне перцепције и креације.¹⁶

У трећем делу Петровићевог романа *Људи говоре*, онеобичене везе корена речи изразите звучности и на семантичком плану указују на рецепцијски значај аудио-визуелне спреге, која кроз вртложни ритам ономатопејских варијација актуализује и (мета)поетичка питања:

„Шта то чух, шта то чух! Слух, дух, крух... сух, плуг... пух, слух... њух... чух, њух, бух, трух, дух... сух, вух, клух, срух, дух, дух, слух... чух... чух... бух, вух, дух, гух, ђух, зух, жух, кух, лух, мух, нух... нух један, нух два, нух три, нух четири, нух пет, нух шести, нух шест хиљада, нух милион, нух билион!’ Билион! Билион, билион; нух билион. Звезда која пада? Не! Паланкинос? Не! Нух билион, нух билион. Нух, нух. Шта то, шта то? Ах да; шта то чух, шта то чух? Шта сам чуо? Можда је била видра или куна. Има ли овде куна? Да, да шта то чух? Ноћ је била безмерна. О томе сам мислио. Ноћ је била безмерна. Кад је ноћ била безмерна? Требало би можда да идем да спавам. Уморан сам. Још мало. Чух, слух, дух! Колико је мозак глуп, глуп; луп, ступ, круп, ђуп, луп, луп, луп, руп, руп, руп; руп! Мора да је под сталном контролом. Мозак. Под сталном. Чијом? Целога тела, пажње, ваљда живота! [...] ’Нух билион... Шта то нух билион, зашто нух, зашто?’” (Петровић 2005: 183).

У оквирима доживљаја постанка света и језика, чини се да би се разлика ономатопеје модернистичког и авангардног текста могла поставити у однос према разлици дневне и ноћне логике језика,¹⁷ при чему прва врста ономатопеје више ангажује чуло слуха, а друга и чуло вида, што у тексту авангардних карактеристика дестабилизује устаљену ономатопејску функцију, усмеравајући је не више само према искуству света већ и ка знању (кон)текста.

Заумни језик у роману *Дан шести* има карактеристике које су ономатопејског порекла, у потрази за првим и невиним говором, као одређењем правога текста.¹⁸ То показују примери слогова Стевана Папа-Катића,¹⁹ које прати и метајезична мисао:

¹⁶ Код Растка Петровића, у финалу романа *Људи говоре*, целином бића примају се ноћу и нагла осветљења звука, што такође отвара простор од миметичког ка дијегетичком: „Дремљив, мора да давно чујем слабе и неодређене гласове. Из њих се одједном изградио и прелио овај крик. Несвесно сам га упознавао пре но што се изградио, а кад је дошао, познао сам га као тешкога познаника. Он је оштар, челичан, љубичаст и врео, мириса на сумпор. Све је у њему механичко, електрично и неумитно. [...] Он осветљава нагло, одједном, нешто што ја на дану нисам уочио, јер је сувише много предмета било заједнички осветљено и звучно” (Петровић 2005: 184–185; подвлачења М. Ђ.).

¹⁷ Однос приказа дневног и ноћног света и језика, у пређашњим истраживањима кроз компаративан контекст тумачен у Петровићевим делима, посебно је актуалан у Џојсовом одређењу разлике *Уликса* и *Финегановог бдења* (уп. Петровић 2008: 323–324; Петровић 2013: 151–152).

¹⁸ Авангарда доноси различите варијације идеја о исконској језичкој подсвести: „I pre bilo kve upotrebe reči, pre njenog zvučnog uobličjenja u nadoblik što je postao neka vrsta njene upotrebljivosti, javiće se verbalni *Id kao nagon ka reči, pre reči*” (Давичо 1985: 188; подвлачења М. Ђ.; в. о томе и Ђурић 2013: 379–397). Стога авангарда предодређује и потребу „да (се) очува или врати невиност речима, јединој материји којом (се) располаже”, јер је само та невиност „предуслов певања” и „изговарање *Правог Имена Ствари Коју Певају*” (уп. Давичо 1969: 197–233; Радовић 2007: 169–170).

¹⁹ О дијапазону *језичких могућности* које Растко Петровић инкорпорира у свом делу – „од инфантлног и немуштог језика, до симболистичке поезије и дадаистичких и кубофутуристичких

„Неки неразумљиви слогови, којих нисам сасвим свестан али на које пристајем, који немају никакве везе са општим људским говором а ипак долазе с његовог извора, полазе од овог човека, који сам ја, према њој [...] 'Као кана ки, кано ни, ме ну. 'И жена одговара са дна моје сопствене дубине: 'Рано ра на ри ре. Зна ми на на рај. Ру, ре ри!' То су баш оне, баш те потребне речи, пред овим грдним пределом, који је слика наших искустава и трагања. Да је рекла: 'Зен ду, зен ду!' све би било упропаишено. То би биле најстраховитије речи. Овако сам се насмешио од задовољства. Зашто? И једне и друге речи не значе ништа, или баш значе оно право, пошто су као у постању првих говора извирале из самих бића. 'Рена, врао драна ми, мана ре, крун! – Ах, да крун! – Не, крена крена!'” (Петровић 2014: 181).²⁰

Представа женског саговорника, као ономатопејског субјекта и предела заумног, узима слогове са дна бића другог субјекта, који је истовремено и ономатопејско извориште, и утока, и метаономатопејска мисао заумног језика. Након такве језичко-смисаоне епифаније посебно је индикативан продукт магијско-синтаксичког, ономатопејско-заумног освешћења, приказан у чувеном одломку *Дана шестог*:

„Укеб уни емак фракару бранд ертлак клерс бит пакра фре дус ћи шабе лунди катр е турб. Мадр ит лушме чак ши салед кан тели рубље фанди. Лулус пор ети ла маде дема ре. Лу драчи сен тажиши кулфен чи, чи, чи. Исазет ди, фале шазет ди, мут, рас болиди чу. Кос лало де ајранаду ва ис те непоро и упра лај крун потови нараго. Крата јетода тел моста-кра це (фири ки де), ло редиду крел рола. Ве со ди вако леро. Риз де роди. Ово ле ропен. Си” (Петровић 2014: 186–187).

У овом одељку не само што се јавља облик мисли као пример интерполација различитих језика, међу њима и словенских, и романских, већ се показују и начини на које ознаке, да би вратиле невиност изреченом, заборављају своје пређашње форме за устаљена значења, док се имплицитно актуализују и стваралачка приступања променама при настајању нових речи, са поетичким поверењем у њихову виталистичку функцију обнове хуманог у односу на слику света захваћеног ратом. Таква *финеганска* полиглосија (не)постојећих језика могућност је врлијег света, који заправо не постоји, осим што у језику, (не)реченом многим језицима, може изнова постати. Заумни језик у делу Растка Петровића враћа и ономатопеју дефиницији коју је добила код Квинтилијана, подсећајући на покрело коме се и европска, медитеранска, балканска књижевност наслућујућих (пост)модернистичких одлика изнова окреће:

„Међутим, ако се вратимо кроз време до Квинтилијановог *Образовања говорника*, дела које је поставило темеље за све наредне описе и теорије фигуративног језика, налазимо да се ономатопеја овде односи на оно што њена етимологија подразумева: наиме, стварање

експеримената”, у измештеном повезивању слогова по њиховом звуку и стварању говорних шифри чије је наслеђе у фолклорним облицима „Младићства народног генија” в. Петровић 2008: 328.

²⁰ Са претходним Петровићевим примером иманентне тежње за језичком обновом уп. и следеће Елиотово становиште у вези са коренима и снагом *аудитивне имажинације*: „Оно што ја називам 'аудитивном имажинацијом' представља осећај за слог и ритам, који продире далеко испод нивоа свесних мисли и осећања, освежавајући сваку реч: тонећи у најпримитивније и најзаборављеније, враћајући се коренима, и доносећи нешто назад, тражећи почетак и крај. То се обавља путем значења, подразумевано или не без значења у уобичајеном смислу, и спаја стари и уништен, и отрцан, тренутан, нови и изненађујући, најдревнији и најцивилизованији менталитет” (Eliot 1933: 111–112).

речи *ex novo*. (Квинтилијан је приметио [...] да су Грци сматрали стварање речи врлином, док је међу Римљанима она била ретко прихватљива: што је фасцинантан поглед на контраст између две велике културе класичне Европе)" (Bredin 1996: 556; подвлачења М. Ђ.).

Ономатопејски низови у текстовима одређених постмодернистичких одлика и/или њиховим најавама креирају нове (скупине) речи. Због њихове полиглотске карактеристике и немогућности разобличења саставних спојева искључиво путем слуха, ове ономатопеје захтевају присуство чула вида, што се најјасније уочава у грмљавинама *Финегановог бдења*:²¹

„(bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawn toohoohoodenenthurnuk!) [...] (Perkodhuskurunbargruauyagokgorlayorgromgremmitghundhurthrumathunaradillifaititillibumullunukkunun!) [...] (klikkaklakkaklaskaklopatzklatschabattacrepucrottygraddaghsenmihsammihnouithappluddyappladdykonpkot!) [...] Thingcrooklyexineverypasturesixdixlikencehimaroundhersthemaggerbykinkinkankanwithdownmindlookingated [...] Lukkedoerendunandurraskewdylooshoofermoyporertooryzoosphalnabortansporthaokansakroidverjkapakkapak" (Joyce 1975: 3, 23, 44, 113, 257; *FW* 3.15–17; 23.5–7; 44.20–21; 113.9–11; 257.27–28).

Финегански језичко-музички и ономатопејски експерименти могу се довести у везу са донекле сроднима из искуства рецепције дела Курта Швитерса („Ursonate"), у којем глас подразумева концепт визуелног и превагу семиотичког над миметичким (Surlapierre 2005: 171): „Fümms bö wö tää zää Uu, | pögiff, | Kwii Ee" (уп. Schwitters 2005: 214–242). У претходним примерима из дела Џејмса Џојса, Растка Петровића и Курта Швитерса, значајним се поставља питање о могућностима и изазовима превода оваквих и сродних одломака,²² као и начина преноса и интеграције визуелно-аудитивних ономатопејских компонената (других) језика у друге језике.²³

²¹ Овде се доносе прва, друга, трећа, пета и шеста грмљавина у којима су присутне како, на пример, речи које означавају глаголе гледања (*luk*, као измењено *look* или *per*, као промењено *peer*), тако и многе ономатопеје које се формирају са другим речима, представљајући грмљавину (McLuhan 1997: 69, 146 и даље).

²² У контексту испитивања фонетског симболизма у књижевним делима потврђује се како је „neuoobičajenost" „velikih suglasničkih skupina" показала колико су оне углавном „rezervisane za prenošenje simboličkih značenja" (Klikovac 2004: 260), што чини посебан изазов приликом процеса превода у различитим језицима.

²³ С тим у вези уп. одговоре Зорана Пауновића, преводиоца *Уликса* и *Финегановог бдења*, о могућностима и нужностима преводилачких поступања у наведеним случајевима: „[...] *Примера ради*, у роману постоји 10 такзваних *thunderwords*, муњевитих реченица, које укупно имају 1001 слово, а свака реч по 100 графема, односно последња их има 101. [...] у њима се, између осталог, крију имена за гром на многим европским језицима (норвешком, чешком, француском). Да ли ћете у преводу настојати да задржите 1001 слово и да речи које нису англофоне не преводите? Што је већа слобода коју је у стварању дела себи дао писац, то је мања она коју себи сме да дозволи преводилац. [...] У вези са питањем које сте поставили, то конкретно значи да ћу: а) свакако настојати да задржим 1001 слово, пошто је ту реч о формалној одлици коју је могуће сачувати, и коју морате да сачувате уколико тежите томе да превод не буде необавезни препев, него дисциплиновани креативни одраз оригинала; б) из истог разлога, речи које нису англофоне остаће непреведене: читање овог, као и било ког другог преведеног романа, не треба за читаоца да представља задатак лакши (али ни тежи, наравно) од оног који има читалац оригинала" (Пауновић 2014: 8–9).

Метајезички и метатекстуални процеси који прате стварање текста и мисли, како код Џојса, тако и на примерима дела Растка Петровића, а још драстичније и експлицитније у драмском сегменту романа *Тутори* Боре Ђосића, обележени су одређеним ономатопејама у новој поетичкој функцији:

„Slit. Unutrašnji valjak prve mašine uz jedno slit izbaci prvi svežanj presavijenih novina. Slit. Kao ljudsko biće, kaže slit da nam skrene pažnju. Govori kako zna i ume. I ona vrata slit škripe, mole da ih zatvorimo. Svako govori na svoj način. Slit” (Džojcs 2008: 135);

„То значи бележити овај предео једнако својом снагом... И у исти мах, ту је и уво и око, положени лик жене и речи пријатељево: 'Е па онда замани, замани, па јок!...' Одједном: Трас! Зауостављено је све то! Вррр! Забремзована компликована машина мозга и света. Трас! Вррр! Трас! Бруталном бремзом. Зауостављено је све. Једним јединим питањем: Колико је то било слојева мисли у мени?” (Петровић 2014: 177);

„ХИНКОВИЋ (у одори и у улози грофа Јосипа Јелачића, са калпаком од преполовљене бундеве и са брезовом метлом у руци) Не знам тко сам! Не знам где сам! Не знам шта ми је. Hszrčcbwur! Čir ezcmefč! Njekfufjw rkvnszrhda! Qwerzuiopšasdfghjklčéyxcvbnm, ž:«!%&\$/ üäĐdö 98765432é !” (Ђосић 1982: 319).

Мишљење и стварање добијају одговарајућу ономатопеју,²⁴ писање, куцање и штампање текста пропраћено је ономатопејом, које се, између осталог, везују и за спону субјекта и средства, односно премрежавање природе мишљу. Процеси настајања текста индукују ономатопејске реакције, а у примерима у којима су оне и лексичког квалитета, функција је у ширем смислу метаономатопејска, што чини најаву извесних одлика постмодернистичког текста: нове текстуалне стварности која постаје референцијална тачка ономатопеје, док ономатопеја стварања и коментарисања текста поседује и своју метаономатопејску функцију.

Анализирани ономатопејски примери (не)заборављања стварности и мимезе настали су услед динамичког односа који се рефлектује између звучања и значења поетички разнотоних текстова 20. века: аудитивне, мимези најближе ономатопеје модернистичког текста, авангардне ономатопеје симултаног аудитивног и визуелног надражаја, као и визуелне ономатопеје текста, односно визуелизације (мета)ономатопејских функција у најавама извесних одлика постмодернистичког текста. На тај начин се потврђује да процеси (пост)модернизације књижевности 20. века и на микроплану текста снажно и неумитно ангажују динамику преображаја, у овом случају кроз стилистичку и поетичку промену функције ономатопеје: од звучне ономатопеје модернистичког текста, преко симултано-синестезијске, аудио-визуелне ономатопеје авангардног текста до наглашено визуелне ономатопеје текста извесних постмодернистичких одлика.

²⁴ Поводом апстрактнијих одлика које се могу подражавати ономатопејом, а кроз дискусију о примерима из Скоковог речника уп. Драгићевић 2005: 170–171.

ЛИТЕРАТУРА

Винавер 2012: Станислав Винавер, *Видело света: Књига о Француској, Дела Станислава Винавера*, књ. 6, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник.

Давичо 1969: Оскар Давичо, „Невиност речи”, *Нотес: есеји и чланци, Сабрана дела*, књ. 20, приредила Роксанда Његуш, Београд: Просвета, Сарајево: Свјетлост, стр. 197–233.

Делић 1980: Јован Делић, *Српски надреализам и роман*, Београд: Просвета.

Делић 1997: Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Београд: БИГЗ.

Драгићевић 1998: Рајна Драгићевић, „О српско-хрватским ономатопејским именицама с елементом -т- у суфиксу”, у: *Јужнословенски филолог*, LIV, стр. 121–130.

Драгићевић 2005: Рајна Драгићевић, „Нека питања дијахронијске семантике у *Етимологијском рјечнику Петра Скока*”, у: *Развој модерног српског језика*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 34/1, Београд: Међународни славистички центар, Филолошки факултет, стр. 165–172.

Ђурић 2013: Мина Ђурић, „Давичова поетика и песништво од *предвербалног до девербализације уметности*”, у: *Песничка поетика Оскара Давича*, зборник радова, уредници Јован Делић и Драган Хамовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Шабац: Библиотека шабачка, стр. 379–397.

Матић 2005: Душан Матић, *Будна ноћ*, приредио Леон Којен, Београд: Чигоја штампа.

Матић, Ристић, Вучо 2007: Душан Матић, Марко Ристић, Александар Вучо, *Мутан лов у бистрој води (надреалистичка поезија, 1927–1933)*, приредио Леон Којен, Београд: Чигоја штампа.

Пауновић 2014: Зоран Пауновић, „Кроз Џојсово *Финеганово бдење*”, са Зораном Пауновићем разговарала Соња Јанков, у: *Књижевни магазин*, бр. 158–162, стр. 8–11.

Петровић 1964: Вељко Петровић, *Изданци из опаљена грма I, Сабране приповетке*, књига друга, Нови Сад: Матица српска, Београд: Просвета.

Петровић 2005: Растко Петровић, *Са силама немерљивим, Људи говоре*, Београд: Народна књига.

Петровић 2008: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа, Поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Петровић 2013: Предраг Петровић, *Откривање тоталитета, Романи Растка Петровића*, Београд: Службени гласник.

Радовић 2007: Борислав Радовић, „У потрази за невиношћу речи”, *Још о песницима и о поезији*, Београд: Завод за уџбенике, стр. 158–170.

Ђосић 1982: Бора Ђосић, *Тутори*, Београд: Нолит.

Attridge 1984: Derek Attridge, "Language as Imitation: Jakobson, Joyce, and the Art of Onomatopoeia", in: *MLN*, Vol. 99, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1984), pp. 1116–1140.

Aubert, Jolas 1979: J. Aubert and M. Jolas, eds., *Joyce & Paris, 1902...1920–1940...1975*, Papers from Fifth International James Joyce Symposium, Villeneuve-d'Ascq: Publications de l'Université de Lille.

Bredin 1996: Hugh Bredin, "Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle", in: *New Literary History*, Vol. 27, No. 3, Literary Subjects, Summer, 1996, pp. 555–569.

Cixous 1991: Hélène Cixous, *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, edited, translated, and introduced by Verena Andermatt Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Daković 2000: Sybilla Daković, "Onomatopeje i uzvici u srpskohrvatskom i poljskom jeziku – kontrastivna analiza", у: *Лингвистичке актуелности*, 1/3, Београд: Институт за српски језик САНУ, стр. 78–84.

Davičo 1974: Oskar Davičo, *Ritualni umiranja jezika*, Београд: Nolit.

Davičo 1985: Oskar Davičo, *Đačka sveska sećanja; Dodatak: pesnikov esej povodom 60-godišnjice nadrealizma*, Београд: Prosveta.

Džojš 2008: Džejms Džojš, *Uliks*, prevod, komentari i pogovor Zoran Paunović, Београд: Geopoetika.

Džojš 2015: Džejms Džojš, *Portret umetnika u mladosti*, preveo Petar Ćurčija, Београд: Lom.

Eliot 1933: T. S. Eliot, "Matthew Arnold", *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London: Faber and Faber, pp. 103–120.

Ellmann 1982: Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, New York: Oxford University Press.

Foucault 1983: Michel Foucault, *This is not a Pipe*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Gilbert 1963: Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, Bristol: Penguin Books.

Goldman 1982: Arnold Goldman, "Joyce, *Ulysses*, 'Circe', Stoppard, Dada", in: *Scripsi, James Joyce (1882–1982)*, Peter Craven and Michael Heyward, eds., No. 1/Vol. 2, November, 1982, Melbourne: Melbourne University, pp. 89–98.

Joyce 1975: James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Faber and Faber, *FW* – скраћеница у тексту.

Joyce 1981: James Joyce, *Portret umjetnika u mladosti*, preveo Leo Držić, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Joyce 1996: James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London: Penguin Books.

Kiš 1983: Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, Zagreb: Globus, Београд: Prosveta.

Klikovac 2004: Duška Klikovac, *Metafore u mišljenju i jeziku*, Београд: Biblioteka XX vek.

Klikovac 2008: Duška Klikovac, *Jezik i moć*, Београд: Biblioteka XX vek.

Leech, Short 1982: Geoffrey Leech and Michael Short, *Style in Fiction*, London: Longman.

McCourt 1999: John McCourt, „James Joyce: Triestine Futurist?“, in: *James Joyce Quarterly*, Vol. 36, No. 2, The Italian Joyce, Winter, 1999, pp. 85–105.

McLuhan 1997: Eric McLuhan, *The Role of Thunder in Finnegans Wake*, Toronto: University of Toronto Press.

McMillan 1975: Dougald McMillan, *Transition 1927–1938: The History of a Literary Era*, Amsterdam and London: Meulenhoff in Association with Calder and Boyars.

Mecsnóber 2013: Tekla Mecsnóber, „James Joyce and 'Eastern Europe': An Introduction“, in: *Joycean Unions: Post-Millennial Essays from East to West*, R. B. Kershner and Tekla Mecsnóber, eds., European Joyce Studies Series No. 22, Amsterdam and New York: Rodopi, pp. 15–45.

Paquet 2013: Marcel Paquet, *René Magritte, 1898–1967, Thought Rendered Visible*, Los Angeles: Taschen.

Puttenham 1936: George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Gladys Doidge Willcock and Alice Walker, eds., Cambridge: Cambridge University Press.

Rye 1972: Jane Rye, *Futurism*, London: Studio Vista.

Schwitters 2005: Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, Friedhelm Lach (Herausgeber), Band I: Lyrik, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Sosir 1996: Ferdinand de Sosir, *Kurs opšte lingvistike*, preveli s francuskog i italijanskog Dušanka Točanac Milivojev, Milorad Arsenijević, Snežana Gudurić, Aleksandar Đukić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Surlapierre 2005: Nicolas Surlapierre, „Le soliloque du ventriloque: l'Ursonate de Kurt Schwitters“, in: *Éclats de voix*, edited by Pascal Lécroart and Frédérique Tou-doire Surlapierre, Paris: l'Improviste, pp. 161–182.

Ullmann 1962: Stephen Ullmann, *Semantics: an Introduction to the Science of Meaning*, Oxford: Basil Blackwell.

Weninger 2004: Robert Weninger, „James Joyce in German-speaking Countries: The Early Reception“, in: *The Reception of James Joyce in Europe*, Vol. 1, Geert Lernout and Win Van Mierlo, eds., London, New York: Thoemmes Continuum, pp. 14–50.

Mina M. Đurić

ONOMATOPOEIA IN THE FLOWS OF THE MODERNIZATION
OF THE 20TH-CENTURY LITERATURE

Summary

The main hypothesis of the paper problematizes stylistic and poetic function of the onomatopoeia, changed in the flows of the modernization of the literature during the 20th century: from the auditory onomatopoeia in the modernist texts, over simultaneous, synesthetic, audio-visual onomatopoeia in avant-garde to the visual onomatopoeia in the texts with some post-modern characteristics.

Key words: James Joyce, Rastko Petrović, Dušan Matić, hearing, eyesight, auditory onomatopoeia, visual onomatopoeia.