

Др Јасмина Н. Дражић

ЛЕКСИЧКА КРЕАТИВНОСТ КАО ОБЕЛЕЖЈЕ СТИЛА У РОМАНУ *ПА КАО* ВЛАДИМИРА ТАБАШЕВИЋА*

*Нама, који смо учили мајерњи језик за време раја,
чешће без мајере, јежили се.*

(В. Табашевић, *Заблуга Свѣиої Себасѣијана*)

У раду се анализира игра речима као стилски поступак у роману *Па као* Владимира Табашевића (2016), с циљем да се идентификују основни творбени механизми нових лексичких јединица, те њихова прагматичка, стилска и естетска функција. Предоченим бројним, тематски разуђеним истраживањима, која су само мали део обимне светске литературе о лексичкој креативности и продуктивности, утврђује се теоријски оквир за анализу и структурну и/или садржинску класификацију Табашевићевих лексичких поигравања добијених тоталном ексцерпцијом из романа *Па као*. Хипотеза је да ће пренаглашена функција хумора која се постиже игром речима у овом функционалном стилу бити замењена ефектима ироније, контраста, апсурда итд.

Кључне речи: лексичка креативност, продуктивност, игра речима, творба речи, стил.

1. Увод. Роман *Па као* Владимира Табашевића већ својим насловом наговештава располућеност овострани и онострани стварности, која гравитира ка хаосу и трагичним исходима и једну нову, мета- и међуреалност. Игром речима аутор истовремено гради двоструку интерпретацију поменутог наслова дезинтегришући номинацију за познати концепт места вечне патње и страдања, стварајући у читаочевој свести нови појам површних, разједињених, неаутентичних феномена савременог друштва и културе

* Рад је настао у оквиру научноистраживачког пројекта: *Синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања* (бр. 178004), који финансира Министарство науке и технолошког развоја Р. Србије.

(„Пакао љубави или „па као” љубав, пакао људских односа или „па као” људски односи, пакао писања или „па као” писање – константне су клице овог романа који не рачуна на било коју другу стварност осим оне коју сам производи” (PANIĆ 2016)).

Предмет овога рада јесте идентификација неуобичајених, јединствених, нових лексичких јединица у функцији језичко-стилског поступка којима аутор прибегава како би радњу, ликове и појаве у роману верније дочарао, оживео их на другачији начин, градећи нове речи, дајући им другу форму и значење, разграђујући их, везујући њихове елементе у нове целине. Ефекат који овакве језичке игре, иновације, индивидуализми, ефемерни околности изазивају код читаоца јесте доминантно хумор, у којем се могу крити изненађење, апсурд, контраст, неприкладност, подсмех, пркос итд. (уп. ŽYŠKO 2017: 11; GRUNER 1978). Стога је један од задатака и разоткрити учинак који Табашевић постиже оваквим новим језичким, али и когнитивним поступцима и доказати хипотезу да се оваквим творевинама надилази хумор схваћен у класичном смислу.

Процеси у ликовима и ван њих номиновани су често непостојећом, неинституционализованом, неконсолидованом лексиком, при чему је очувана семантичка мотивисаност настала различитим творбеним поступцима. Зато је други задатак – класификовати поменуте језичке јединице према (а) њиховој формалној творби, (б) значењским трансформацијама и (в) поетском поступку који се постиже њиховом употребом.

1.1. О АУТОРУ И РОМАНУ У ФУНКЦИЈИ ЈЕЗИЧКЕ АНАЛИЗЕ. Владимир Табашевић,² добитник Нинове награде (2018) за роман *Заблуда Свејої Себасијана*, издваја се обрадом вечних тема у новом руху, у основи егзистенцијалистичких, у контексту старог југословенског простора у новим разореним његовим сегментима и то обично из визуре маргинализованих појединаца. За анализу која се спроводи у овом раду нарочито је значајна следећа изјава аутора: „[...] цео живот интересује ме само језик и да у њему нешто прангијам, натежем, да живим у њему, од њега и због њега” (ТАБАШЕВИЋ 2016). У анализираном роману *Па као* (2016) млади писац Емил, сумњичав, изолован, негативних осећања према себи, другима и свету око себе, прихвата се књижевног подухвата – бележи и књижевноуметнички уобличава исповест умирућег војног лица Фројда, ругајући му се, завидећи му на девојци која га негује, а са којом, он, Емил, улази у емотивну везу, и коју на крају,

² Владимир Табашевић припада млађој генерацији писаца на нашим просторима. Рођен је 1986. године у Мостару под именом Владимир Бошњак-Табашевић, и само ове три одреднице довољне су да би се донекле разумела његова даља тематска и жанровска опредељења. Већ је први роман *Тихо шече Мисисипи* (2015) био у ужем избору за Нинову награду. Табашевићев ангажман, пре свега у домену класних односа у друштву, не остаје само на папиру, он постоји и у живом медију, на интернетском порталу *Презујич*. Осим Нинове награде, добитник је и награде за причу *Рај* у оквиру *Бибер фестивала* и награде *Мирко Ковач* за најбољег младог писца. Живи у Београду.

психотичан, параноичан, деперсонализован – убија. Како примећује Јасмина Ахметагић (2020: 15), овај се однос и трагичан расплет уклапа у архетипски образац – *мајчин син убија очеву ћерку*, додајући:

„Једина реалност до које читалац доспева јесте унутрашњи свет приповедача, а Емил је изолован и преплављен негативним осећањима које једва контролише. Тако све туђе приче раствара у својој априорној схеми ствари, и казујући о убилачком капацитету других, и тврдећи да је то универзална истина, заправо у исти мах разоткрива и маскира властити поглед на свет“ (АХМЕТАГИЋ 2020: 15).

Па као љубав корелира са љубављу у Емиловој глави па се тако и пакао „генерацијских разлика, породичних релација, нераумевања и немогућности истинског љубавног сусрета“ (РАТКОВИЋ 2016) уобличава у ову хамлетовски трагичну причу, али без катарзичног краја, без излаза или оптимизма.

У роману од укупно 183 стране идентификовано је 95 примера у којима се бележи неки вид језичког поигравања, од оних на нивоу речи – сливеница (нпр. *свећање* < свећа + сећање), преко семантички нових речи насталих фонетским померањима и сличности звучања и значења (нпр. птичице *ййичају*), или пресемантизације (о чему смо мало пре нешто *йиснули*), до скраћивања (*болничарка* без *чарке*), до оних на нивоу реченице или колокације – разобличавања идиоматизованих спојева и конверзије (*мало сујра* рекох, *мало* сутра – велико јуче; *чекао је гејше йуним йлућима*), те везаних колокација (а не верујем ни у врхове, било *врхове језика* или које год друге).

Након појмовно-методолошких разматрања (1.2), која се тичу лексичке креативности и продуктивности, понуђених у бројним истраживањима, а у функцији идентификације и разумевања игре речима у стилски и жанровски различитим остварењима и смештања анализираног поступка у роману *Па као* у шири теоријски контекст, даље се предочавају функције и ефекти лексичке креативности (1.3). У другом одељку даје се кратак сумарни осврт на лексичку креативност у белетристици, из угла жанра и преводјења, да би се кључни део рада – класификација и семантичко-творбена и стилска анализа Табашевићевих лексичких твореница представила у трећем одељку. Овоме следе закључне напомене и смернице за даља истраживања неологизама у контексту стила, ефеката и функција који се постижу њиховом употребом, те лексичке креативности као диференцијалне црте међу функционалним стиливима, књижевним родовима и жанровима, у српском језику, али и на међујезичком плану.

1.2. Појмовно-методолошки оквир истраживања. У оквиру неологије, у англистичкој литератури, говори се о феноменима именованим: лексичка продуктивност, лексичка креативност, динамичка лексикологија или лексички динамизам (уп. МУНАТ 2007). Продуктивност се обично разуме, како наводи Антоанета Ренуф, као процес стварања речи од постојећих лексема, при чему продуктивна реч подлеже граматичким и творбеним правилима

како би се створиле нове варијанте (RENOUF 2007: 63). У својој пак анализи *Tracing lexical productivity and creativity in the British Media: 'The Chavs and the Chav-Nots'*, ауторка констатује да пракса показује да овај процес треба схватити шире и мање круто у односу на оно што подразумева термин творба речи или флексија. С друге стране, Л. Липка (LIPKA 2002, 2007), говорећи о процесу проширења лексикона и одређујући га као *динамичку лексикологију* (дословно) (*dynamic lexicology*), или *лексички динамизам*, како се чини прикладније у српском језику, а ослањајући се на Турнијеову (TOURNIER 1985: 51) класификацију макромеханизма за настанак лексичких иновација, идентификује следеће моделе:

- неологизми или семантичке трансформације, метафора или метонимија,
- морфосемантички неологизми настали механизмима творбе речи,
- морфолошки неологизми (процеси редукције, бленди или акронимије),
- спољашњи неологизми настали у процесу позајмљивања.

У том смислу, Липка креативност и продуктивност разуме као синониме иако не искључује и другачија тумачења (BAUER 1983: 63), тј. виђење да се продуктивност односи на правила за настанак неологизма, док се креативношћу та правила мењају и нарушавају³.

Креативност за Роба Поупа (POPE 2005) корелира са полазиштима формалне граматике Ноама Чомског, а која се тичу способности да се произведе неограничен број реченица утврђеним низом граматичких правила и ограниченим бројем речи. У домену лексике, оваква иновативност, тј. креативност јесте трајан процес у којем се говорник или писац ослања на коначан број постојећих елемената од којих настаје бесконачан број свежих и маштовитих решења. При томе, како наводи аутор, креативност није само производ генијалности творца иновације, него је то процес који укључује интеракцију између говорника који (ре)комбинује одређене језичке јединице и слушаоца који значење (ре)конструише, ослањајући се како на језичка тако и на социокултурна знања.

У домену когнитивних процеса, креативност се везује за стварање нових лексема којима се номинују нови или стари концепти, при чему се интегришу идеје у нашем концептуалном систему које претходно нису биле повезане (LAMBY 1988: 205). Другим речима, овим се процесом стварају нове асоцијације између концепата заснованих на сличности, аналогiji или суседности (BENCZES 2006: 7).

Сводећи кратак преглед литературе о феноменима језичке продуктивности, језичкој креативности, динамичке лексикологије, даје се дефиниција сваке од наведених појава, полазећи од становишта која дају Бауер, Лем, Де-лабастита и Липка:

³ Бауер (1983: 63) дефинише креативност као „способност изворног говорника да прошири језички систем на мотивисан, али непредвидљив начин”, док је продуктивност „иновација начињена постојећим правилима”.

- *језичка њродуктивност* јесте процес настанка нових речи при чему се користе формална и садржинска правила датог језика (нпр. творба родно сензитивних именована занимања и титула: *доцент-киња*, као *сћудент-киња*);
- *језичка креативност* јесте процес стварање нових лексема интеграцијом идеја у нашем концептуалном систему, при чему изворни говорник проширује језички систем на мотивисан, али непредвидљив начин (нпр. *њаранојев*и трче мојом главом);
- *лексички динамизам* јесте феномен који наткриљује претходна два феномена и подразумева сваки облик проширења лексикона расположивим творбеним поступцима.

1.3. ФУНКЦИЈЕ И ЕФЕКТИ ЈЕЗИЧКЕ КРЕАТИВНОСТИ. Поигравање језиком резултат је, између осталог, еволутивног развоја људске врсте и као психолошко-емотивни елемент настаје комплексним когнитивним процесима. Стога се *људичка функција* језика често уврштава у Јакобсонову (1960) класификацију функција језика (уз референцијалну, поетску, емотивну, конативну, фатичку и метајезичку)⁴ (уп. LALIĆ KRSTIN 2018: 328). У обимној литератури о игри речима⁵ (*wordplay*), овај феномен испитивао се на корпусу новинских текстова, махом идеолошке, пре свега политичке природе, огласа, у електронској комуникацији, књижевним остварењима, углавном научнофантастичне природе, дечјој литератури или у анимираним остварењима, при чему су посматране формалне и/или садржинске карактеристике игре речима, у контексту социолингвистике, прагматике, превођења, когнитивне лингвистике и ефеката хумора, ироније, критике итд.

Игру речима спецификују другачије карактеристике него што је то случај са стандардним језиком, тј. заједничким кодом, за чију се успешну и ваљану употребу везују конверзационе максиме (уп. GRICE 1975), максиме кооперативности (према LEECH 1983 и др.) или хипермаксиме језичке конверзације (према KELLER 1994) (ЏУЅКО 2017: 5). У вези с тим, може се рећи да је *диференцијална функција* одлика посматраног лексичко-когнитивног комуникативног поступка и приписују му се три посебне карактеристике: сличност облика (енгл. *similarity of forms*), двозначност (енгл. *ambiguity*) и хумор (енгл. *humour*) (ЏУЅКО 2017: 5), те се под игром речима подразумевају „различите текстуалне појаве у којима су структурна обележја употребљених језика искоришћена да би се постигла комуникативно значајна кон-

⁴ Осим што се језиком преносе информације, изражавају ставови или осећања, успоставља или одржава комуникација итд., њиме се и поиграва, забавља. Људичне аспекте употребе језика различити аутори повезују с неким Јакобсоновим функцијама (с метајезичком и емотивном KULLMAN 2015: 52–53); с метајезичком (YAGUELLO 1998; КАВАТЕК 2015: 221–222) итд.

⁵ Поступак поигравања речима у српском језику формализује се и као *иђра речима* (где је допуна у форми инструментала са значењем објекта), док, у уобичајеном, лошем споју *иђра речи*, ова допуна реферише на агентивност *речи* и у форми је субјекатског генитива.

фронтација двеју (или више) језичких структура, с више или мање сличним формама и више или мање различитим значењима” (DELABASTITA 1996: 128)⁶.

На ово се надовезује *естетска функција* исказаног, која се постиже игром речима, кроз коју језик остварује и *емоцивну функцију* јер „однос поруке према ванјезичкој стварности – тј. референцијална функција језика [...] – постоји само у нарочитом, суптилном облику” (КЛИКОВАЦ 2008: 328). Ово важи и када је исказ потпуно лишен означеног (према Сосиру фр. *signifié*, лат. *signatum*)⁷, када се писац (песник) ослања на звучање и огољеним склопом гласова, означитељем (према Сосиру фр. *signifiant*, лат. *signans*) преноси субјективни садржај, „свим богатством својих звучних регистара, са својом богатом хроматском скалом” (КІЅ 1981: 241–242; у КЛИКОВАЦ 2008: 322).

Говорећи о статусу неологизама у лексичком систему српског језика, с фокусом на правописним решењима нове лексике у медијима, Рајна Драгићевић (2020: 77–89) износи преглед учења и ставова према овом периферном лексичком слоју. Увидом у славистичку литературу и анализирајући лексику која је везана само за актуелни друштвени тренутак, ауторка наводи да „матрица многих неологизама у српском језику прати следеће трендове:

експресивизација → пејоративизација → банализација”⁸.

Ако се узме у обзир да су предмет анализе били околионализми типа *џинџи-џонџи дигломаџија*, *бикини сџуџија*, *џојоџи-маџија* итд., с циљем сагледавања доминације аналитизма или синтетизма у словенским језицима када су у питању стране, пре свега речи из енглеског језика и рефлектовања датог феномена на ортографска решења, овакав став је оправдан. Иако мање-више креативне творевине, оне нису предмет анализе у овом раду будући да припадају другом функционалном стилу у односу на белетристику, где су и мотиви и ефекти датог феномена у функцији естетског и когнитивно-емотивног доживљаја.

2. ЈЕЗИЧКА КРЕАТИВНОСТ У БЕЛЕТРИСТИЦИ. Истраживање Џудит Мунат⁹ (MUNAT 2007: 163–182) о језичкој кретивности као стилском маркеру послу-

⁶ “various textual phenomena in which structural features of the language(s) used are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings” (DELABASTITA 1996: 128). (Превела Ј. Д.)

⁷ Д. Кликовац (2008) оправдано полази од ове Сосирове дихотомије у анализи Андрићеве песме *Лили Лалуна*.

⁸ Резултат *банализације* аурока сагледава на следећи начин: „Главна тенденција у мотивацији за настајање нове лексике јесте тежња ка експресивном изражавању. Циљ експресивизације новонастале лексике најчешће је обезвређивање (пејоративизација) људи, идеја, појмова итд. Пејоративизација се најефектније постиже изналагањем мотивације у речима које означавају вулгарне и баналне садржаје” (ДРАГИЋЕВИЋ 2020: 77).

⁹ Џудит Мунат уредница је зборника: MUNAT, J. (ed.) (2007). *Lexical Creativity, Texts and Contexts*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

жиће као илустрација кључних тачака овог феномена у белетристици и усмериће сагледавање формалних и садржинских својстава језичко-стилских поступака у роману *Па као*, без обзира на жанровско непоклапање. С намером да идентификује мотивацију употребе креативне игре речима у научној фантастици и децјој књижевности, ауторка трага за одговором на питање да ли се овим поступком може идентификовати жанровска диференцијација. У вези с тим закључује да се јасно уочава међужанровска разлика – у научној фантастици претежно се користе псеудонаучне сложенице које реферишу на веродостојност (*teleportation, worldlets, plexoneuronics*), док су у децјој књижевности већина креативних твореница фонолошки мотивисане и употребљене су да се постигне лудички ефекат (*babblement, scrumplet, murderful*). Ауторка анализира: улогу контекста, правила творбе речи у поменутиим жанровима, текстуалне функције ових речи, те њихово место у граматичком систему. Идентификује следеће творбевене механизме у научнофантастичном жанру:

- бленда + абривијација (*sim-con, relpol*);
- комбинована творба + слободна морфема (*autoshovels*),
- сложенице (*skypilot*),
- (псеудо)деривација (*confessionator*),
- новозначнице (neosemes) (*jalopy* (a one-man-driven space ship)),
- аналогне творенице (*unmarsed*),
- стране речи, посуђенице (*Magna Mater*),
- фразне и реченичне редукције (*famnexdo* (family next door)),
- звучне имитације (фонолошки мотивисане) (*taaaaanggg*),
- метафора и метонимија (*wheel* (a vehicle)),
- семантичке и граматичке рекатегоризације (*the text inquired*);
- разне творенице (*psi – 23*. слово грчког алфабета = психокинеза и ESP (= *extrasensory perception*)).

Ова класификација послужиће као основа за поделу творбених механизма у роману *Па као*, али с очекиваном разликом јер је у питању други жанр.

Из наведеног долази се и до следећег питања – како преводити овакве речи а да се задрже, што је више могуће, ефекти и функције које је аутор учио у њих, на шта, врло упућено, одговара Гордана Лалић Крстин анализирајући дистопијске романе Олдуса Хакслија *Врли нови свијет* (1998) и Маргарет Атвуд *Анџилоја и косац* (2004) и *Година њојоја*¹⁰ (2013), при чему посматра оригинал и преводиочева решења. Закључује да су све троје преводилаца били свесни сложености задатка када је у питању игра речима, њених комуникативних ефеката, те су покушали поново да је створе у пре-

¹⁰ Huxley, A. (1994). *Brave New World*. London: Flamingo; Atwood, M. (2003). *Oryx and Crake*. New York: Nan A. Talese; Doubleday; Atwood, M. (2009). *The Year of the Flood*. New York: Nan A. Talese; Doubleday.

водима, примењујући исте структурне механизме. Друга могућност је прибегавање новим лудучким средствима, „доказујући став Р. Бугарског да је „сав превод творевина” (BUGARSKI 1997: 236)” (LALIĆ KRSTIN 2018: 343). Ауторка увиђа и начелни утисак о различитим поступцима у романима двоје аутора када је у питању игра речима – М. Атвуд лудичност постиже у већини случајева и обликом и значењем речи, док се Хаксли више поиграва значењем, неосемантизацијом.

У контексту поменутих анализа отвара се питање који би елементи значења остали непреводиви/непреведени и којим би се семантичко-derivационим механизмима прибегло када су у питању Табашевићеве лексичке творевине, као нпр.: *йаранојеву* (параноја + нојеву), *свећање* (свећа + сећање), наши *очеву* не тако *очевидни*, *исправљати криве Дунаве и Дрине* итд. Надаље ће се класификовати грађа прикупљена тоталном ексцерпцијом у роману *Па као* и сагледати творбене и/или семантичке карактеристике издвојених лексичких јединица – на нивоу речи и на нивоу реченице, наравно, у ширем реченичном контексту.

3. Па као и лексичка креативност В. Табашевића. У анализи која следи примери су класификовани у две групе – према томе да ли је продукт креативности *реч* или *реченица*. Даље се ове једночлане или вишечлане јединице гранају према језичком нивоу анализе: *йворбени*, *лексички*, *дискурсни* или *йрајмајички* и *сйилски*, како би се утврдило којем од поступака аутор најчешће прибегава. Јасно је да је ефекат који се постиже на свим језичким нивоима доминантно стилски јер се ради о књижевноуметничком стилу. У оквиру ове две групе (реч или реченица) и језичком нивоу којем припада продукт језичког поигравања, идентификују се језички, стилски или прагматички механизми креативности.

3.1. Реч као продукт креативности. У оквиру ове групе разликују се поступци дезинтеграције, сливања, деривације, ресемантизације речи, који имају додирних тачака и границе међу њима нису круте. Осим тога, ови се поступци разликују према језичком нивоу и тиме – анализе и ефеката који се њима постижу. Тако се у поступку дезинтеграције уочава *дискурсни* или *йрајмајички* ниво, у процесу сливања и деривације ради се о *йворбеном* нивоу, док се ресемантизација тиче највише *лексичког* аспекта. Сагледаће се којем поступку аутор најчешће прибегава у својој креативности.

3.1.1. Дезинтеграција речи. *Дискурсни ниво анализе.* Поступак раздвајања речи на две смисаоне целине редак је у анализираној грађи, али је значајан јер је и сам наслов именован овим поступком. *Пакао* је постојећа реч у српском језику, обе од ње настале такође – две партикуле *йа* и *као*. Вредно је споменути резултат овог цепања јер се добија једна од кључних речи у роману, а то је партикула *као* која упућује на обезвређивање описаних феномена и, шире, на једну *као*-културу. У енглеском је такође *like* као дискурсна партикула била предмет многих истраживања, обично у језику младих,

те је констатовано, између осталог, да она, као прагматичка ограда, има „значајне семантичке ефекте на тумачење исказа, квантификације и услова истине [...] њена је појава прагматичке природе” (SIEGEL 2002: 48). У роману се налазе овакви примери у којима *као* преузима функцију дискурсног маркера који уноси значење супротно од онога које би реченица имала без њега:

- Фројд је, *као*, плакао, а ја сам, *као*, слушао. (17)
- покушава да освоји врхове свог језика на којем му је, *као*, запело неко сећање, нешто преостало његовог животуљка је на том врху, *као*, задрхтало. (21)
- Па *као* написао сам нешто, *као* о Фројду (129)

Речца *иа* у комбинацији са *као* овој партикули уноси семантичку компоненту оклевања.

Дезинтеграција налази се и у примеру у којем се раздвајањем негације од глагола добија сасвим друга семантика, али се и постиже ефекат изненадности и давања другог смера започете реченице:

- Али тако мора да се одраста, мисли тихо мати, и *несијаје*, *не сијаје* да мисли. (144)

3.1.2. сливање. *Творбени ниво анализе*. Посебан процес творбе речи, у последње време веома продуктиван, описиван је из когнитивнолингвистичког и социолингвистичког угла, а као резултат има нове речи (сливенице или бленде) настале различитим комбиновањем делова постојећих речи. У бројним радовима Р. Бугарског посвећеним сливеницама¹¹ уочава се читав спектар модела сливања, мада овај аутор наводи да су у бити сви модели само варијације на исту тему: „сливање двеју речи, целих или у деловима, а у разним типолошким варијантама, у нову целину” (BUGARSKI 2019: 127). Да овакав креативни језички поступак није везан само за савремено доба него су га рабили аутори и раније, те је тиме на неки начин универзалан и временски и просторно, сведочи запажање Т. Прћића:

„Овај творбени поступак води порекло из енглеског језика, његов први креативни експлоататор и главни пропагатор био је Луис Карол (Lewis Carroll), књижевник који је 1871. године, у свој други роман о Алиси, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (код нас преведен, колико се могло утврдити, на чак шест начина), укључио и текст своје несмислене песме (енгл. *nonsense poem*), под такође несмисленим насловом *Jabberwocky*. У тој песми свету су на једном месту били представљени бројни нови узорци сливеница, чиме је људима у руке дата нова језичка играчка, (са) којом се играју и дан-данас” (PRČIĆ 2020: 477–478).

¹¹ Аутор се овом проблематиком бави дуги низ година, а примери које прикупља и речнички тематски уобличава, потичу из разговорног језика, политичког дискурса, живог језика младих, огласа итд. Инспирисани су најкреативнијим лексичким слојем – жаргоном. У том смислу примери из белетристике остају изван интересовања овог аутора.

У белетристици се налазе другачији примери јер је њихова и функција и ефекат који се њима постиже другачији. У роману *Па као* налазе се следећи примери сливеница:

- *Паранојеви* трче, јуре мојим мислима, хиљаде златних *паранојева* јурца на све стране (11);
- Био сам сасвим сумњичав и наравно да су ми бар два *параноја*... посадила сијасет јаја (26);
- ту своју склоност гледања у свећу, пуковник зове – *свећање* (13);
- Он ми је причао о својој поезији и о томе до чега је све дошао *свећајући* (се) (15);
- ... а пролеће се и тада најављивало као и увек, неким страхом и радошћу уплетеним у кики коју сам звао *кикослава* (87);
- Ана се одмах, *ипрмице*, уплела како је старац гад у својој бити (112);
- Једна реч, напокон и на поклон нама, *сумасицавцицимици*, једна реч ето правда ту тону гела на мојој глави (150);
- А где је тетка, мени мисао, један *сумасицавцицимици* пролети, имам тону гела, где је Анина тетка? (151).

Без претензије да се анализира свака сливеница и механизам њеног настајања, јер је прозирна семантика њених елемената, овде само треба истаћи неколико опажања у вези с пишећим поступком и стилском функцијом сливеница.

О феномену сећања на догађаје о којима говори Емилу, наратор Фројда карактерише као креативног и сам процес реминисценција уз свећу зове *свећање*, а аутор том речју открива читаву чаролију сливања и каже:

„Када би нама, обичним смртницима, неко дао да се замислимо над том речју, ми бисмо, највероватније, прво помислили да је то некакав асоцијативни спој, нешто између сећања и светлости свеће, нешто о томе како сећање блесне попут свеће и онда осветли унутрашње просторе у којима стоји нешто што је мрак заборави појео” (13).

Овом је лексемом аутор осликао целу једну комплексу појаву, уносећи вешто и креативно само један глас /в/ у постојећу реч *сећање*, те је даљом деривацијом сачинио и глагол, *свећајући се*, дајући читаоцу апстрактну слику мисли обасјаних сјајем плама свеће.

Параноични приповедач својим неоснованим слутњама даје нимало случајно форму огромних птица – нојева, те новом речју, која алтернира у творби кад је у питању граматички број: параној / паранојеви – предочава читаоцу тескобну слику мноштва непријатних птица које јуре у мислима, у глави и приближава подједнако тешко стање психолошке растројености. Опет је слика жива, нимало лепа, оставља застрашујући ефекат подједнак доживљају експеријенсера, којем су психотична стања, мисли, осећања добила уједно форму великих и тешких нојева.

3.1.3. ДЕРИВАЦИЈА. *Творбени ниво анализе*. За разлику од претходних примера, ове кованице као мотивну реч имају творбену основу од постојеће, препознатљиве речи у српском језику, а ефекат неологизма постиже се новом комбинацијом ове основе с постојећим суфиксима. Но, иновација се крије у непредвидљивом спајању основе и суфикса, чиме се добија нова номинација за феномен који је аутор сматрао да треба, може или мора да постоји баш у таквој форми, дајући тиме на значају идентификованом ентитету, негативно га, обично, конотирајући.

- Није ни био Фројд *свасџичар*, није увртао шију свастике (147);
- И јавите пуковнику да не брине, и да не *свасџичари* тамо где је сад (150);
- Верујем ја у Ану неким наopakим веровањем и по вероисповести сам *анан* – човек који постоји само док мисли о томе како га нека Ана воли. (125);
- Да ћу га увоштити, док он верује да ћу га *умошџиџиџи* (33);
- да бисмо лакше могли да га држимо у шапи док се, још жив и *џуковничасџи*, копрца (20);
- Фројд у то време упознаје дуго и страшно неку *викендаџиџицу* којој савија кике док, узред, плете млађу сестру (64);
- Осим ако *Анчи* не скине *хаљинчи* (90);
- Не знам како да му кажем.... да не *жалойоји* (108);
- Фугне између плочица су прљаве и прљаве су биле вероватно и онда кад је Фројдова жена, *мајоруџа*, била жива и кубурила са притиском (20).

Занимљиво, промишљено, Табашевић оригинално гради нову реч – *свасџичар*, од речи *свасџика* и агентивног суфикса *-ар*, креирајући нови концепт мушкарца склоног упуштању у односе са свастиком, уносећи ироничан тон у опис Фројдовог раскалашног понашања, о чему сведочи и даље деривиран глагол – *свасџичариџи*. Осим тога, карикатуру старца аутор слика и речима: *џуковничасџи*, *жалойоји*, те осим свастике, и друге жене се номинују према месту или професији. Помало критизерски, подругљиво, али довитљиво, аутор се поиграва с називима жена слободнијег понашања, које су биле предмет забаве и игре Емиловог наратора и његовог нимало моралног окружења. Речју *викендаџиџица* аутор не мисли на женску особу која посећује своју викендицу, него се на том месту састаје с мушкарцима. Суфикс *-ица* неутрално је конотиран у творби именица типа *Nomina agentis*, али у овом споју и ширем текстуалном контексту уноси негативно значење, тј. ноту подсмеха и критике. Овај је поступак још очигледнији у примеру *мајоруџа*, где се суфиксом *-уџа* исказује прилично негативан став према женама, номинованим именицама негативне експресије (нпр. *џорокуџа*, *џонзоруџа*, *аљкавуџа* и сл.).

3.1.4. РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА. *Лексички ниво анализе*. У два примера бележи се креативно семантичко преобликовање постојећих лексема *џиснуџи* и *џвилеџи*. У новом контексту, ови глаголи добијају ново значење и у вези су

са (а) глаголом *йисайѝи* и то са значењем деминуције, тј. само кратко, мало написати, и (б) глаголом *цвилейѝи* чији је агенс и /живо +/ и /живо-/ (и човек и шарке ормана).

- Пакао би требало да почне његовим силаском са брда о којем смо раније већ нешто мало *йиснули* (35);
- Једно се затвори у орман и *цвилне* уместо шарки ормана (127);

3.1.5. Сумирајући резултате анализе који се односе на новонасталу *реч*, може се закључити да В. Табашевић, очекивано, најчешће користи творбено-морфолошке механизме грађења речи: (а) деривацију као најпродуктивнији процес творбе у српском језику и (б) сливање, све учесталији творбени поступак поигравања речима, „данас по свој прилици најживљи од свих начина грађења речи” (BUGARSKI 2013: 24), којим се постиже ефекат изненађења, скретања пажње на нову реч, тј. нови феномен, у књижевности без значајног хумористичког ефекта¹². Тек спорадично, али ефектно, аутор користи поступак дезинтеграције и ресемантизације, који припадају ширем дискурсном и стилском домену.

3.2. Реченица као ПРОДУКТ КРЕАТИВНОСТИ. Идентификовани су, врло блиски стилски поступци који су у основи игра речима: (а) понављање (лексичко, фонолошко или абривијацијско), (б) дезинтеграција идиоматизованих израза (везаних колокација и фразеологизама).

3.2.1. ПОНАВЉАЊЕ. *Лексички ниво анализе*. Поступак понављања није новина у књижевноуметничким делима, нарочито у поезији. У анализираној грађи пак налазе се неуобичајени лексички синтагматски спојеви како би се постигао или изразитији контраст или наглашавање жељене квалификације и сл. те таутолошке везе (*чекаѝи чекањем*).

- а затим се *йрејѝварамо* да се нисмо *йрејѝварали* (12);
- Наравно да је он такав био *бескомѝромисно* нежан и *бескомѝромисно* цедај (15);
- Наравно да би му било драже да је *груѝачији* дочекао *груѝачију* старост (15);
- суботе у пуковниковом стану ја сам радо *чекао чекањем* једног младића који воли да пискара (16);
- Ана ми *никада* није рекла да ме воли иако ме је волела као *никад* (30);
- Он је неко ко *силно* жели да буде цек, а цек *силно* није (35).

Гласовно понављање је ефектан стилски поступак којим се истим гласовима у различитом окружењу постижу различити циљеви. Табашевић не прибегава често овом поступку, али следећа два примера алитерације врло су учинковита: у првом се фрикативом /ш/ у комбинацији с пловивом /т/

¹² Р. Бугарски (2013: 18) констатује да су вербалне игрије у виду сливеница напад-но присутне у језику медија, нарочито реклама, где доминира њихов шаљиви, каламбурски карактер.

дочарава утисак тескобе, благог застрашивања, док се у другом, везом плозива /к/ и сонанта /л/ осликавагибање и утисак звучног ономатопејског *клик*. Иначе, „алитерација свраћа позорност на дио исказа или исказ у којему се реализира, заокружује га, естетизира, ствара учинак еха, сугерира неочекивана сугласја међу удаљеним појмовима, потиче на несвакидашњу комуникацију” (BAGIĆ 2009).

- и све сам *ӣӣӣӣ* и *ӣӣӣӣ*, и *ӣӣӣӣӣ* ме много тога. И она ме *ӣӣӣӣӣ* као *ӣрӣӣӣӣ* (121);
- Никад није ни добила свој *лила клик-клак* (147).

Сличност форме појединих речи подстакло је аутора да повеже иначе неповезиве речи у реченицу и тиме добије нови реченични ритам и неку врсту риме у прозном делу. Семантички је понекад некомпатибилно увезивање, као нпр. *неочевидни очеви*, али је овај апсурд појаве аутор пренео и на план језика.

- ...на *уӣӣа̄ӣ* остављена, на дугом *ӣӣа̄ӣӯ*, да чекаш, највероватније узалуд (78);
- Наши *очеви*, не тако *очевидни* (85);
- И моје срце ће стати *ускоро* и *укосо* (137);
- Тај глас ми каже да сам ја *ӣас̄ӣорак*, а не *Пас̄ӣернак* (183).

3.2.2. Дезинтеграција идиоматизованих лексичких јединица. *С̄ӣилски ново анализе*. Најчешће форме којима се аутор поиграва у овом роману јесу идиоматизоване структуре – везане колокације и фразеологизми, чија је садржина чврсто везана неразједињујућом формом и јединственим значењем. Ове лексичке јединице губе своје значење променом било лексичке јединице било граматичког облика, а аутор управо у томе види богат материјал за предочавање и разједињавања формалних, спутавајућих облика постојања и исказивања нове појмовне садржине.

- да ће му *камен са срца ӣас̄ӣӣ једино у ӣроб*, тамо крај његове љубави (16);
- а не *верујем ни у врхове*, било *врхове језика* или које год друге (20);
- Увек би шмрцао док би се сећао тога како је лишен свега и свих морао сам да тумара по *белом свеӣу*. *Иако ни свеӣ није бео* (33);
- *Мало суӣра*, *рекох*, *мало суӣра – велико јуче* (34);
- *Чекао је деӣе ӣуним ӣлућима* (55);
- Чим се тај авион појави, *боже здравља и авиона* (66);
- Дочекали су Роберт и Фројд једва да се прва кућа запали деведесетих и *да свима ӣокажу своје беле зубе* (78);
- И *рекао себи у брк* да је време, *напокон*, *време* (79);
- Мој отац је скочио у Дунав ... Други пут му је *ӣоцло за скоком* (85);
- Ана осећа да она и ја имамо скупа ту силу којом ћемо *ис̄ӣравља̄ӣӣ кри-ве Дунаве и Дрине* (102);
- Прича о оцу нема цену, *јасно је ко длан* (106).

Посебно се издваја само неколико лепих примера уношења делова стихова познатих песама, изврнутих и унетих у одговарајући контекст. Весели тонови овог пута одзвањају јаче у тужном и очајничком вапају наратора:

- Полудећу од престарелог Фројда који ме трује својим кованицама и који ме кује својим кованицама, који ме закива, за бедне динаре које морам да имам да бих *живео, живео и срећан нам био* (25).

Сличан и подругљив, али и хумористичан тон, из уста дечака налази се у Табашевићевом роману првенцу – *Тихо њече Мисисийи*:

- Божее правде, ти што сапасе од пропасти *госагна* (ГТМ, 85).

Дечје разумевање лексичког фонда ограничено је узрастом, разумљиво, али и разним другим факторима. Ово је нарочито уочљиво у певаним песмама, где је сегментација реченце на препознатљиве речи тежа и ограничава се на оне које су познате (*госагна* < досад нас). Колико је из праксе познато, оваквих примера има доста и могу послужити за лингвистичка али и интердисциплинарна истраживања, пре свега она психолингвистичка која се тичу усвајања матерњег језика.

3.2.3. Анализом реченичних креација, може се установити да је поступак поигравања с устаљеним и неразједињујућим структурама као што су фразеологизми, најпродуктивнији у процесу креативности на нивоу реченице. Овим преобликовањем постиже се опет неочекивани исказ којим се ауторов доживљај (нпр. *Дунава* као топоса у роману) уграђује у постојећу стабилну формално-садржинску целину, која се разграђује и на стилском и когнитивном нивоу ствара се нова слика која корелира са деструктивним ставовима наратора. Понављањем гласова, речи или делова речи постиже се ефекат наглашене лиричности, чиме се форма романа такође растаче и улази у граничну жанровску форму лирског романа. И дезинтеграција реченица или устаљених колокација и понављање језичких јединица на свим нивоима доприносе стилизацији текста и њихова анализа улази у домен ширег реченичног контекста.

3.2.4. С лингвистичког аспекта, када је новонастала реч у питању, закључује се да је деривација и даље основни поступак у лексичкој креативности, пре свега суфиксација, у овом случају елемената који семантички нису предвидљиви. С друге стране, када се говори о идиоматизованим изразима, најфреквентнији механизам креативности јесте дезинтеграција идиоматизованих израза. Пошто су у питању различити језички нивои језичке анализе, мада је тешко говорити о јасним границама међу њима, закључује се да је доминантан творбени ниво, затим лексички, па стилски и на крају дискурсни. Поступци креативности који се односе на ове нивое анализе јесу следећи:

- (а) творбени ниво: деривација (суфиксација) и сливање,
- (б) лексички ниво: ресемантизација и понављање,

- (в) стилски ново: дезинтеграција идиоматизованих израза,
- (г) дискурсни ново: дезинтеграција речи.

На основу дате класификације, увиђа се да се аутор најчешће поиграва формом речи, али нужно у вези са садржином, тј. семантиком која и јесте циљ, нова, неочекивана, у служби ширег контекста – реченице и целог текста.

У поређењу с класификацијом творбених модела које даје Џ. Мунат (2007), а од које се пошло у анализи поступака творбе нових речи у роману *Па као*, може се констатовати следеће: ауторка идентификује 12 модела, док се у нашем корпусу бележи укупно 6; они који би могли бити заједнички нашем анализираном роману и ауторкиним научнофантастичним остварењима, донекле другачије номиновани, јесу следећи: (а) бленде (али без абревијације), (б) деривација (коју ауторка називана (псеудо)деривацијом), (в) пресемантизација (према Мунат: аналогне творенице или неосемантизација), (г) понављања (звучне имитације, у нашем случају алитерација на нивоу више речи). У овој класификацији остаје ван ове типологије поступак у креативности на нивоу реченице, јер се ауторка бавила творбом на нивоу речи. У том смислу, бележе се фразне и реченичне редукције, док би се у нашем корпусу идентификовале фразне дезинтеграције. Закључује се да је већи спектар творбених механизма када је у питању роман који припада другом жанру, те би и у оквиру књижевноуметничког стила, лексичка креативност и начини њеног настанка били диференцијална црта.

4. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ. Анализом грађе установљено је да је Владимир Табашевић у роману *Па као* прибегавао различитим поступцима игре речима и вешто показао снагу лексичке креативности у прозном делу, роману постмодернистичког карактера – тематски, садржајно, стилски, и све то скупа – језички. Уочавају се структурно-семантичка поигравања и творба нових (1) речи – дезинтеграцијом, сливањем, деривацијом, ресемантизацијом, међу којима нема јасних граница јер је семантика и процес и продукт ових твореница; и (2) реченица, поступцима (а) понављања гласова, речи или делова речи и (б) њиховом дезинтеграцијом, уношењем нових речи, чиме се поништава карактер фразеологизма и добија нови садржај, а стари у призвуку остаје препознатљив, али без смисла који је преносио. Структурно, ови се поступци уклапају у постојеће механизме творбе речи, али садржински се комбинују некомаптибилни елементи у контексту стандардног српског језика, чиме се добија аутентичан, идиосинкратичан израз, јединствен и могуће непоновљив ван редова овога романа. Новостворене асоцијације између концепата заснованих на сличности, аналогiji или суседности (BENCZES, 2006: 7) имају своје комуникативне ефекте, у овом случају најчешће се ради о контрасту, критици, иронији, апсурду или вапају.

Даља истраживања лексичке креативности потврдиће то да је језички потенцијал огroman, да се неологизми у књижевности разликују од оних у другим стиловима, пре свега од разговорног језика младих, креативних

појединачна, па и оних намењених маркетингу. У белетристици се пак оваквим вредним бисерима говори више од уобичајених, консолидованих речи и треба их проучавати као један специфичан лексички слој који нема претензије да постане део општег лексичког инвентара.

Употреба нових речи, индивидуализама, околионализама, јединствених твореница на нивоу речи или реченица треба да буде лични печат аутора, којим показује несамерив потенцијал језика и креативност као инхерентно његово обележје. Нарочито су вербална поигравања моћно средство у исказивању личног доживљаја стварности, маште, субјективности, те, кад год је то могуће и одговара теми, жанру, садржају – језички скривени (и нескривени) потенцијал треба користити у преношењу јединственог виђења обрађиване проблематике.

ИЗВОРИ

- ТАБАШЕВИЋ, В. *Тихо шече Мисисийи*. Београд: Лагуна, 2015.
 ТАБАШЕВИЋ, В. *Па Као*. Београд: Лагуна, 2016.
 ТАБАШЕВИЋ, В. *Заблуда Свејої Себасијана*. Београд: Лагуна, 2017.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ДРАГИЋЕВИЋ, Р. Правописна решења нових речи у српским штампаним медијима. *Грамаџика у оџлегалу семаниџике*. Београд: Чигоја штампа, 2020, 77–93.
- *
- АНМЕТАГИЋ, Ј. Paranojevi u romanu *Pa kao* Vladimira Tabaševića. *Baština*. Leposavić: Institut za srpsku kulturu. 2020, 15–28.
- БАГИЋ, К. Od figure od kulture – aliteracija i asonanca. *Glasovno naglašavanje smisla. Vijenac* 406. Zagreb: Matica hrvatska. 2009. <<https://www.matica.hr/vijenac/406/glasovno-naglasavanje-smisla-2993/>>
- ВАУЕР, Л. *English word-formation*. Cambridge: CUP. 1983.
- БЕНЦЕС, Р. *Creative Compounding in English*. Amsterdam: John Benjamins, 2006.
- БУГАРСКИ, Р. Превођење као стварање. *Jezik u kontekstu*. Београд: Чигоја; XX век, 235–242, 1997.
- БУГАРСКИ, Р. *Sarmagedon u Mesopotamiji. Leksičke skrivalice*. Београд: Библиотека XX век, 2013.
- БУГАРСКИ, Р. *Srpske slivenice. Monografija sa rečnikom*. Београд: Академска књига, 2019.
- ДЕЛАБАСТИТА, Д. Introduction. *The Translator* 2/2 (1996): 127–139
- ГРИСЕ, Н. Р. Logic and Conversation. In P. Cole, & J. L. Morgan. (Eds.). *Syntax and Semantics*. Vol. 3, Speech Acts (pp. 41–58). New York: Academic Press, 1975.

- GRUNER, C. R. *Understanding Laughter: The Workings of Wit and Humour*. Chicago, IL: Nelson-Hall, 1978.
- JAKOBSON, R. Closing statement: Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press; New York and London: John Wiley & Sons, 1960, 350–377.
- KABATEK, J. Wordplay and discourse traditions. In: A. Zirker and E. Winter-Froemel (eds.). *Wordplay and Metalinguistic/Metadiscursive Reflection*. Berlin: De Gruyter, 2015, 213–228.
- KELLER, R. *On language change. The invisible hand in language*. Cornwall: T.J. Press. 1994.
- Kiš, D. *Čas anatomije*. Beograd: Nolit, 1981.
- KLIKOVAČ, D. Andrićeva Lili Laluna: jezička igra ili nešto više? *Jezik i moć*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.
- KULLMANN, T. Wordplay as courtly pastime and social practice: Shakespeare and Lewis Carroll. In: A. Zirker and E. Winter-Froemel (eds.). *Wordplay and Metalinguistic/Metadiscursive Reflection*. Berlin: De Gruyter, 2015, 47–69.
- LALIĆ KRSTIN, G. Translating English Wordplay into Serbian: Evidence from Three Dystopian Novels. *Belgrade English Language and Literature Studies (Belgrade BELLS)*. Vol. X. Special Issue in Honour of Ranko Bugarski on the Occasion of his 85th Birthday (ed. Vujić, Jelena, Katarina Rasulić i dr.). Beograd: Filološki fakultet, 2018.
- LAMB, S. Pathways of the Brain: The neurocognitive basis of language. [*Current Issues in Linguistic Theory* 170]. Amsterdam: John Benjamins, 1998.
- LEECH, G. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983.
- LIPKA, L. *English Lexicology. Lexical structure, word semantics, and word-formation*. Tübingen: Gunter Narr, 2002.
- LIPKA, L. Lexical creativity, textuality and problems of metalanguage. *Lexical Creativity, Texts and Contexts*, 2007, 3–13.
- MUNAT, J. (ed.) *Lexical Creativity, Texts and Contexts*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.
- POPE, R. *Creativity: Theory, History, Practice*. London and New York: Routledge, 2005.
- PRČIĆ, T. Neologizacija srpskog jezika u punom cvatu: Jedno ponešto drukčije čitanje knjige *Srpske slivenice. Monografija sa rečnikom Ranka Bugarskog. Jezici i kulture u vremenu i prostoru*. (ur. Snežana Gudurić i Biljana Radić Bojanić). Novi Sad: Filozofski fakultet, 2020, 477–491.
- RENOUF, A. Tracing lexical productivity and creativity in the British Media: ‘The Chavs and the Chav-Nots’. *Creativity: Theory, History, Practice*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007, 61–93.
- SIEGEL, M. E. A. Like: the Discourse Particle and Semantics. *Journal of Semantics* 19.1, 35–71. Temple University, 2002.
- TOURNIER, J. *Introduction descriptive a la lexicogenetique de l'anglais contemporain*. Paris-Geneve: Champion-Slatkine, 1985.

- YAGUELLO, M. *Language Through the Looking Glass: Exploring Language and Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- ŽYŠKO, K. *A Cognitive Linguistics Account of Wordplay*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.

ИНТЕРНЕТСКИ ИЗВОРИ

- Панчић, Т. Из рецензије о књизи. 2016. <https://www.laguna.rs/n3247_knjiga_pa_kao_laguna.html>
- РАТКОВИЋ, М. Са Владимиром Табашевићем о новој књизи, љубави и крону над главом. *Vice. Kultura*. 2016. <<https://www.vice.com/rs/article/wnddpq/sa-vladimiro-m-tabasevicem-o-novoj-knjizi-i-ljubavi>>
- ТАБАШЕВИЋ, В. Са Владимиром Табашевићем о новој књизи, љубави и крону над главом. *Vice. Kultura*. 2016. <<https://www.vice.com/rs/article/wnddpq/sa-vladimiro-m-tabasevicem-o-novoj-knjizi-i-ljubavi>>

Dr Jasmina N. Dražić

LEXICAL CREATIVITY AS A MARKER OF STYLE IN THE NOVEL *PA KAO* BY VLADIMIR TABAŠEVIĆ

Summary

This paper deals with wordplay as a marker of style in the novel *Pa kao* [i.e. *Well, as if / Inferno*] by Vladimir Tabašević (2016). The main aim of the paper is to identify creative mechanisms in the formation of new lexical units, monomorphemic and polymorphemic, as well as their pragmatic, stylistic and aesthetic functions. Building on the most prominent views on lexical creativity and productivity, a theoretical framework for this research is put forward, followed by a form- and content-based classification of patterns as observed in the corpus containing 95 samples of his lexical creations in the novel *Pa kao* by V. Tabašević. Also discussed is the function of humour through wordplay in this functional style, which achieves the effects of irony, contrast and absurdity. Finally, mention is made of challenges to future translators of this novel into foreign languages and their cultures, specifically in conveying new words denoting new concepts through new names for old or new entities.

Филозофски факултет, Нови Сад
Одсек за српски језик и лингвистику
jasmına@ff.uns.ac.rs